



Imagen: Emilie Litardo

Entre los bordes. Hacia una nueva tipología de las series cortas

Between the edges. Towards a new typology of short series

Resumen

Las series web, o series cortas, se caracterizan por su inestabilidad, incluso en su denominación. No son cine, tampoco TV. ¿Cómo podemos definir las? Algunas investigaciones han aportado caracterizaciones, convenciones que ayudan a re-conocer a las series web como formato. Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación denominado "Formatos emergentes. La serie web y sus especificidades narrativas". En primer lugar, se buscará abrir la discusión y explorar el universo narrativo de las series cortas, para realizar un aporte teórico conceptual al estudio del formato. Como enfoque metodológico, se parte del análisis propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio. Se diseñó una herramienta de análisis a partir de un corpus de 60 series para relevar los aspectos significativos de las especificidades narrativas del formato. De manera complementaria se trata de visibilizar formatos que desde una perspectiva territorial pueden disputar espacios en la industria audiovisual de medios hegemónicos.

Palabras clave: Narrativas audiovisuales; serialidad; series cortas; tipologías, formatos.

Abstract

Web or short series are characterized by their instability, even in their name. They are not movies or television. How can we define them? Some research has provided characterizations, conventions that help recognize web series as a format. This article is part of a project called "Emerging formats. The web series and its narrative specificities". First, we will seek to open the discussion and explore the narrative universe of short series, in order to make a conceptual theoretical contribution to the study of the format. The methodological approach is based on the analysis proposed by Francesco Casetti and Federico Di Chio. An analysis tool was designed on the basis of a corpus of 60 series to reveal the significant aspects of the narrative specificities of the format. In a complementary way, it is about making visible formats that from a territorial perspective can dispute spaces in the mainstream industry.

Keywords: Audiovisual narratives; seriality; short series; typologies, formats.

Natalia Eva Ader

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Ushuaia, Argentina

nader@untdf.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0921-6118>

Valeria Car

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Ushuaia, Argentina

vcar@untdf.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-7969-9699>

Enviado: 01/09/2022

Aceptado: 22/03/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Un debate abierto acerca de aquello que llamamos “series web”. 2.2. Hacia una estrategia metodológica para el análisis de series web como objeto de estudio complejo. 2.3. Diseccionando las series cortas. 2.4. La creación de una tipología serial para series web. 3. Sombras y nostalgia: derivaciones del noir en un semidocumental costumbrista. 2.5. A modo de síntesis: hacia una definición de las series web o series cortas. 3. Conclusiones.

Como citar: Ader, N. E., & Car, V. (2024). Entre los bordes. Hacia una nueva tipología de las series cortas. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 149-175.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a9

1. Introducción

El escenario mediático está en continuo debate, y sometido a reflexión. Teóricos, usuarios, audiencias y productores son voz y parte de la discusión. Si nos detenemos en el mundo de la comunicación cultural contemporánea, los relatos seriales –considerando los relatos seriales televisivos como uno de los centros neurálgicos de productividad en el terreno de la ficción– han logrado la hegemonía mediática, tanto en los formatos tradicionales como en los nuevos formatos. El éxito así en la fidelidad de las audiencias como en la retroalimentación mediática a través de la interactividad potenciada por las redes sociales, han generado un nuevo paradigma narrativo (Cascajosa, 2007, 12).

En paralelo, han surgido diferentes formatos focalizados en las nuevas pantallas, tales como el teléfono celular o las tabletas. Tendientes a estos dispositivos surgieron las series web que actualmente algunos referentes de este campo prefieren llamarlas “series cortas”. Las series web se instalan como un formato cotidiano más accesible y democrático para muchos realizadores audiovisuales, que encuentran otras oportunidades en las fronteras de la industria cultural y sus lógicas de mercado. La recurrencia de protagonistas de personajes jóvenes sobre los adultos mayores, la naturaleza de las temáticas abordadas, las estéticas emergentes urbanas y el uso de un lenguaje coloquial descontracturado ponen en evidencia que son consumos que interpelan a las juventudes. A su vez, estos productos se proponen como un formato flexible, ágil y cómodo por la adaptabilidad a cualquier ámbito de consumo y por su corta duración. Los formatos emergentes, por ser novedosos y dinámicos, no han sido definidos con la suficiente rigurosidad, ya que como producto cultural y como todo formato de experimentación se caracteriza por su inestabilidad.

Por todo ello, en este artículo se intentará abrir la discusión y explorar el universo narrativo de las series web para realizar un aporte teórico conceptual al estudio del formato. Las series web o cortas nos sitúan ante la dificultad y el desafío de observar con precisión una definición que se apropie de sus especificidades narrativas. Como toda propuesta de la industria cultural en constante exploración, cuenta con muy poca producción que aporte a definiciones académicas y características formales que la definan. Poco a poco se van generando convenciones o consensos que ayudan a reconocer y decodificar las series web como formato independiente (Murolo, 2020).

Para profundizar en tales análisis, en una primera instancia se trabajará en la indagación teórica sobre el formato. El desafío consiste en generar un modelo taxonómico complejo de tipologías específicas, que incluya una perspectiva diacrónica para el análisis de series web a partir de una reformulación del andamiaje conceptual existente. Esto implica la creación de un corpus de análisis representativo de 60 series web. Se espera que los resultados de este estudio promuevan reflexiones para desarrollar una definición más sólida y rigurosa de estas producciones audiovisuales, con sus inestabilidades, recurrencias y especificidades a la hora de consolidar el formato, y de este modo contribuir al conocimiento de la narrativa audiovisual que está en continuo movimiento.

En el desarrollo de este artículo se podrá leer un avance progresivo la indagación en cada uno de los siguientes apartados: en el primer apartado se repone la discusión acerca del modo correcto de denominar las series web; en el segundo, se profundiza acerca de la metodología. En el tercero se profundiza el análisis a partir de los tres ejes centrales que vertebran al formato (la serialidad, la temporalidad y los recursos estéticos narrativos). En el cuarto se propone la tipología serial para series web. Y, finalmente, en el último apartado se realiza una síntesis de los resultados de este estudio.

2. Desarrollo

2.1 Un debate abierto acerca de aquello que llamamos "series web"

La dinámica de las formas de producción en el campo audiovisual, su circulación y las maneras en que los usuarios se apropian, identifican, eligen y consumen contenidos a través de dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana hacen cada vez más inestables las formas de nombrar formatos emergentes¹.

La etimología del nombre de este formato ha surgido para diferenciarse de las series televisivas, ya que uno de los pilares en su definición según Schrott y Negro (2017) es que las series web, valga la redundancia, son producidas para la web. Nombrar a las "series web" parece un sinsentido, si pensamos que la web, hoy, lo es todo. Según una encuesta del segundo trimestre de 2022 de INDEC más del 92% de los hogares argentinos tienen Internet. Entonces, ¿es correcto hoy hablar de "series web"? Actualmente, la gran mayoría de las series televisivas también son producidas para web; piénsese en Netflix, Hulu o Prime Video, entre otras. El universo audiovisual se ha ampliado, extendido por el proceso global de digitalización donde no existen fronteras claras entre el mundo real y virtual; más bien se manifiesta como un proceso transversal permeable, abierto y difuso. Estas mutaciones y permanentes inestabilidades hacen que hoy algunos referentes del campo hablen de "series cortas", y no tanto de "series web"². Murolo (2020) afirma que crece la tendencia a denominarlas genéricamente como *short forms* (formatos cortos o series cortas), denominación adoptada en español.

A pesar de este cambio de tendencia, y en consonancia con lo que expresa este autor, en el presente trabajo elegimos mencionarlas como "series web" o "series cortas" indistintamente, si bien el recorte en el universo de análisis es en retrospectiva, su ambigüedad en la denominación del formato da cuenta de su inestabilidad. Ahora bien, cabe preguntar lo siguiente: ¿el cambio de nomenclatura afecta al formato? Sostenemos que no. Ya que su particularidad distintiva, en definitiva, también radica en la duración de sus episodios. Llamarlas "series cortas", cuando hoy ya prácticamente todas las producciones son para la web, devela al menos dos de las características centrales que las identifican: la narración serial y su duración. Se tomará de este desplazamiento en su cualidad de "cortas", ya que nos indican una característica fundamental en la supervivencia y posible mutación del formato. Por lo tanto, es pertinente considerarlo en la construcción de nuevas tipologías de análisis. Las series cortas podrán ser o no producto de un desplazamiento histórico de las series web, pero los saberes en disponibilidad para abordar estos nuevos formatos se encuentran en esas condiciones previas de producción. Reconocer la genealogía de este proceso es fundamental para avanzar de manera más rigurosa en su comprensión.

Aclarada la cuestión de forma y de fondo, se avanzará a continuación en el análisis, mostrando las dificultades metodológicas.

1 En Argentina, según el censo elaborado en 2020, el 96% de las personas mayores de 18 años tiene dispositivos celulares. Véase https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/mautic_05_20A36AF16B31.pdf

2 Si bien existen dos maneras de nombrar al formato ("series web" y "series cortas") en este artículo se utilizan como sinónimos, debido a su falta de estabilidad.

2.2. Hacia una estrategia metodológica para el análisis de series web como objeto de estudio complejo

De acuerdo a los objetivos del presente artículo, se utilizó un enfoque cualitativo, ya que el interés se centra en comprender especificidades de las narrativas audiovisuales de las series web como formatos emergentes. Por lo tanto, el análisis es descriptivo y con fines interpretativos. Para avanzar en ese cometido, se construyeron tres categorías procedimentales de análisis como estructura de un modelo metodológico, es decir, una taxonomía de tipificaciones de la serialidad web a través del estudio de la morfología del formato a partir de tres variables: la serialidad, la temporalidad y la composición estética narrativa.

Para lograr esto se realiza una descripción y un análisis interpretativo, con el foco puesto en las recurrencias y particularidades del formato, perfilando así una recomposición y dando consistencia a este modelo. Esta noción compleja de recomposición es recuperada desde la propuesta de Casetti y Di Chio (2007), en su obra *El análisis de un film*. Si bien su acercamiento se armó para el análisis de películas de cine, en este trabajo repensamos su adecuación a las narrativas de series web. El abordaje teórico metodológico permite esta adecuación, sin perder rigurosidad metodológica; por el contrario, su aplicación a nuevos formatos pone en evidencia la vigencia del método. Para contrastarlo se realizó un relevamiento, y la creación de un corpus de 60 series web entre los años 2014 a 2019, seleccionadas de la plataforma UN3.TV.

¿Cómo se pensó su recorte y cómo definió el corpus de análisis? En relación al armado del corpus, se indagó en la plataforma UN3.TV, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Argentina, única plataforma pública del país que ofrece series web o cortas como formato exclusivo y sostenido en el tiempo ininterrumpidamente³. Esta universidad tiene una vasta trayectoria en el rubro audiovisual, habiendo trabajado en la innovación e investigación de nuevos medios desde julio de 2013. UN3.TV es un canal de televisión digital que integra el universo web, con gran repercusión tanto a nivel local como internacional. Al momento del recorte, la plataforma cuenta con más de 100 series web para ver de forma online y gratuita. Se tomó una muestra de 60 series web que integran esta plataforma. El diseño muestral supera el 50% del total de las series, por lo que se considera una porción considerable del universo. Al estudiar la especificidad del formato nos interesa observar cómo se comporta este formato a lo largo del tiempo. El recorte temporal estará comprendido entre los años 2014 (comienzo de la plataforma) y 2019. Seleccionamos 10 series por año, tomando como criterios la sección “Estrenos” de dicha plataforma, para lanzamiento y la cantidad de visualizaciones catalogadas como “las más vistas”.

Un capítulo aparte merece el contexto de producción de las industrias culturales, hoy ya digitalizadas, y sus diferentes dispositivos de medición de audiencias (Rincón, 2006). Desde las polémicas metodologías para medir el *rating* de los medios masivos de comunicación, especialmente del viejo (pero vigente) *broadcasting* televisivo, hasta las plataformas en línea más vistas del planeta, tales como Netflix, Amazon Prime Video o HBO. En este sentido, una de las dimensiones más problemáticas para fundamentar la elección del corpus se relaciona directamente con la imposibilidad de acceder a los complejos procesamientos de datos y algoritmos que manejan estas industrias,

3 La plataforma UN3.TV puede encontrarse en <https://un3.tv/>

al momento de determinar sus estrategias de producción y distribución para alcanzar más audiencia (Magnani, 2019; O Neil, 2016; Sadin, 2020; Sadin, 2018). Es importante destacar que en esta fase surgió uno de los problemas metodológicos más complejos. ¿Cómo averiguar qué series son las más vistas?

En primera instancia, y a la hora de aproximarnos a esta selección, entrevistamos a Rocío Carbajo, Coordinadora General de UN3.TV. Ella nos brindó una grilla de cuáles fueron las series más vistas en el período que va de 2014 a 2018, informándonos de que el método que ellos utilizaban era brindado por la plataforma YouTube: “Actualmente todas las series de nuestra plataforma están cargadas a YouTube. Por lo tanto, usamos la herramienta *Analytics* de YouTube para saber qué series son las más vistas”. En función de lo que nos informó Rocío, fuimos observando comparativamente, según el año de publicación, la cantidad de visualizaciones, para poder “rankear” las 10 más vistas de los años siguientes.

En cuanto a la rigurosidad de la metodología para la ponderación, cabe destacar que sigue siendo problemática, debido a que, al ser una narración seriada, cada capítulo tiene diferente número de visualizaciones. Sin embargo, pudimos comprobar que en ningún caso los capítulos subsiguientes al primero lo superan en visualizaciones, por lo que se tomó como criterio en todas las series: observar comparativamente la cantidad de visualizaciones del primer capítulo o episodio. Otra aclaración, no menor por la complejidad del análisis, es que no todas las series del corpus son de rama Continua. En el caso de las series Autoconclusivas, se observó especialmente el número de visualizaciones de todos los capítulos, justamente porque pueden consumirse de manera independiente y fluctuar el número de visualizaciones. Por esto, se las ponderó por valor del capítulo con más visualizaciones obtenidas. El corpus seleccionado puede visualizarse en la Figura 1.



Figura 1. Corpus de análisis de series web por año (Ader & Car, 2022). Elaboración propia.
 Fuente: UN3.TV

2.3. Diseccionando las series cortas

Para poder entender y aportar a la sistematización del formato, es necesario tomar los elementos constitutivos y profundizar en su esencia, es decir, en la morfología del formato a partir de la variable temporal (la duración), la estructura narrativa del formato (la serialidad) y la configuración realizativa audiovisual propia de un formato (los recursos estéticos narrativos). Por esto vamos a observar cómo se comportan estas variables en nuestro corpus. Por último, se tomará registro en cuanto a la ponderación de las series más vistas (visualizaciones) e indagaremos en sus géneros y temáticas, para establecer cuáles son sus preferencias. Esto no implica introducirnos en un estudio de las audiencias, sino de manera complementaria aportar al estudio del formato en relación a las especificidades de sus mediaciones tecnológicas respecto de los modos complejos de consumo, como información necesaria que retroalimenta las condiciones de producción de los mismos.

Primera variable del análisis: la serialidad.

Al indagar en el marco teórico acerca de la clasificación de tipos de serialidad en las series web se pone en evidencia que hay escaso material académico sobre este formato. Como consecuencia de ello, el marco teórico sobre serialidad se inscribe en el campo de estudio de las narrativas de series televisivas. Algunos trabajos que han reflexionado sobre la narración seriada (González Requena, 1989; Barroso García, 1996; Buonanno, 2008; Gordillo, 2009; Bernardelli, 2012; Greco, 2019) problematizan la serialidad a partir de diferentes categorías, y también tipifican las posibles categorías en las que se producen las series de TV. Sin embargo, en cuanto a las series web no existe una tipología coherente y rigurosa que permita entender mejor las elecciones y las combinaciones que realizan los productores para sus realizaciones o los propios usuarios para elegir las. Por lo tanto, el estudio de su morfología requiere la necesidad de elaborar una minuciosa taxonomía que contribuya a su análisis, para así entender las dinámicas narrativas del formato.

Andrea Bernardelli (2012) sostuvo que las características comunes de una serie o ciclo narrativo son la recurrencia de eventos similares y su repetición con variaciones más o menos sensibles en una sucesión temporal; la similitud estructural entre las partes o entre diversos segmentos que componen el ciclo narrativo; el carácter cíclico que se fundamenta en el retorno de lo ya conocido, en particular en lo que se refiere al mundo descrito y narrado; sus valores y los personajes que lo pueblan. Iván Bort Gual aportaba la siguiente definición de las series televisivas:

Discursos narrativos audiovisuales de ficción serializada, fraccionados de forma estructurada y episódica, continuativos y/o interdependientes narrativa y/o temáticamente, cuya ideación, producción, emisión y posterior distribución se vehicula -en una primera instancia- en la disposición del discurso generado en el interior de un flujo televisivo (2012, 40).

Inmaculada Gordillo también propuso una interesante caracterización de la serialidad televisiva:

Cualquier acercamiento a la ficción televisiva obliga a detenerse en el concepto de serialidad. Durante los primeros años del medio ya se comprobó el poder fidelizador de la producción en serie. Desde entonces, ficción, televisión y serialidad han organizado un trío prácticamente inseparable, que preside los productos más populares, longevos y emblemáticos (2009, 102).

Asimismo, Ornar Calabrese concebía la serialidad como un modo de estandarización, entendido como “aquel mecanismo, relativo a la producción de objetos (y también a la producción de entretenimiento como los libros, las películas, los programas de televisión) que permite producir en serie, a partir de un prototipo” (1992, 93). Y Umberto Eco, por otro lado, relacionaba la serialidad con la cultura de masas, destacando, como dos elementos clave,

la repetición y la innovación. La repetición de elementos familiares para el espectador sería la responsable de la facilidad de la lectura y la interpretación, así como del placer del reconocimiento; mientras que la variación de las situaciones y las tramas conlleva la apariencia renovada y diferente de cada unidad (1985, 129).

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

La serialidad, en sus diferentes formatos, posee una serie de normas que la rigen. Conocerlas y explicitarlas nos sirve para identificarlas como género narrativo. Los aportes de los autores nos hacen pensar que hay ciertas coincidencias estructurales que tienen las series cortas con las series televisivas, en cuanto a su continuidad y discontinuidad de los ciclos por temporadas. En los dos formatos surge la cuestión de lo continuo y lo fragmentado, como categorías predominantes en cuanto a la progresión de los capítulos a lo largo de la temporada. Sin embargo, en las series web no es nada habitual tener más de una temporada por serie. Otra gran diferencia asociada a la variable temporal es que las series cortas cuentan por lo general con un solo arco narrativo por capítulo, cuando en las series televisivas con emisiones de hasta 60 minutos se cuenta con tres o cuatro arcos narrativos. Esto nos indica que, en las series web, las tramas serán más sencillas y se desarrollará un solo conflicto principal, con menor profundidad en la caracterización y desarrollo de los personajes.

A continuación, se prosigue con el análisis de las siguientes variables, a los fines de contar con los elementos que permitan evaluar cuál sería la mejor tipología para este formato. Ahora bien, ¿Qué pasa con la temporalidad?

Segunda variable del análisis: ¿cuán cortas son las series cortas?

Según han establecido Schrott y Negro, la duración de los capítulos en las series web va de 5 a 10 minutos:

La brevedad en la duración de los capítulos está relacionada, en primer lugar, con la poca capacidad de atención del usuario web que, generalmente se vincula a los contenidos en simultáneo con lo que sucede en otras pantallas al mismo tiempo. El público de internet es hiperactivo y multitasking, tiene varias pestañas abiertas y realiza diversidad de tareas al mismo tiempo, por lo que su capacidad de atención a un video difícilmente supera los 7 u 8 minutos (2017, 27).

Esa constatación nos indica que, en este formato, la variable temporal opera como indicio identitario: son cortas en tanto su característica constitutiva central. En ese sentido, resulta necesario observar ciertos aspectos con mayor detenimiento. ¿Qué significa exactamente que sean “cortas”? ¿Cuánto tiempo abarca la definición de “cortas”? Si bien en algunos casos cada episodio a lo largo de la temporada tiene una duración variable y autónoma, se realizó un promedio de la totalidad, para asignar un número aproximado en minutos, tal y como puede verse en la Figura 2.

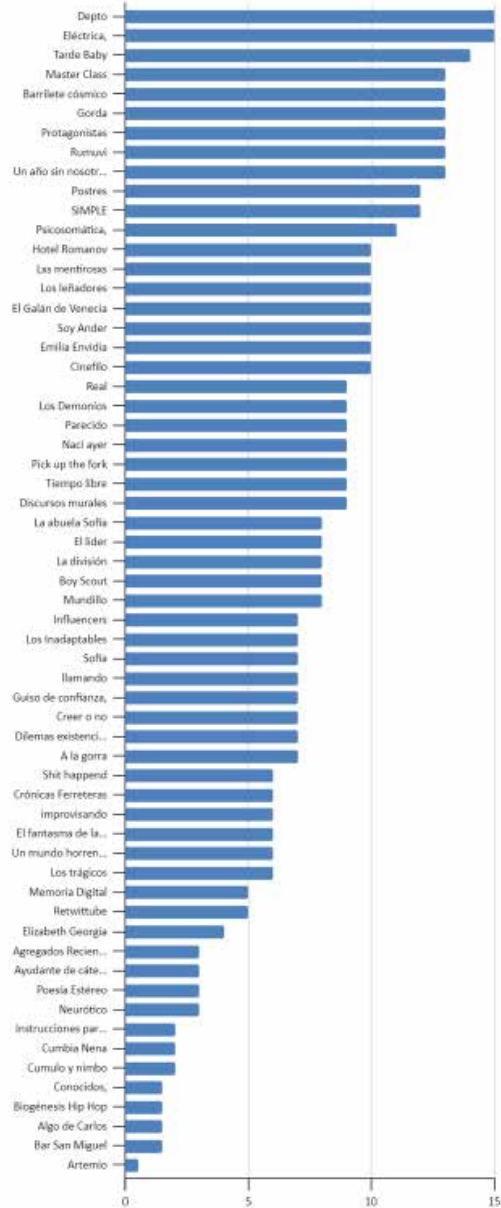


Figura 2. Cantidad de minutos por episodio (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Si seguimos la referida propuesta de Schrott y Negro (2017), podemos observar que solo 52% (33 series) de las 60 están incluidas en este rango. A su vez, un 25% (15 series) tienen una duración menor a 5 minutos, y un 23% (13 series) exceden los 10 minutos de duración. Murolo, reflexionando sobre la variable temporal en series web, ha observado lo siguiente:

Se trata de producciones serializadas con forma de programa que pueden narrarse en tira o en unitario. Como modelo ideal se presentan con una duración oscilante entre cinco y diez minutos y una serialidad de entre cinco y diez capítulos, aunque existen casos que se extienden tanto en capítulos como en duración, con la posibilidad de ser divisible en temporadas y generar una construcción de sus audiencias similar a la de las series televisivas (2020, 19).

A partir de los diferentes aportes teóricos y de lo observado en nuestro corpus, parece interesante poder flexibilizar estas definiciones, tal como dice Murolo, con modelos ideales, y poder trabajar con flujos temporales mayoritarios de producción. Por esto mismo es posible considerar que ampliar esta definición será un aporte inclusivo al formato, ya que si observamos las series que exceden la definición de “hasta 10 minutos” resulta que éstas además son las más taquilleras, como por ejemplo *Gorda, Eléctrica, Tarde Baby* y *Un año sin nosotros*, entre otras. Se considera, por consiguiente, que “15 minutos” es un límite más apropiado para incluir en la definición de las series cortas. En cuanto al límite inferior, “menos de 5 minutos”, puede decirse que esa particularidad temporal nos dará algunas pistas para el siguiente apartado sobre el análisis de la tipología serial en las series web.

Tercera variable del análisis: ¿cómo cuentan las series web?

Toda realización audiovisual requiere de un diseño que presente sintéticamente un recorrido de la puesta en forma; es decir, que proyecte las cualidades estético-formales que la singularizan de cualquier otra, que la hacen particular y única. Esta propuesta estético-narrativa tiene que dar cuenta de los aspectos generales que se han ideado para su realización audiovisual, pensando en la audiencia a la que va dirigida, en la plataforma en la que será emitida y con los elementos técnicos y presupuestarios con los que se cuenta. A todos estos elementos constitutivos los llamaremos “recursos estéticos narrativos”, ya que serán los elementos que permitan la puesta en escena de cualquier obra audiovisual. Para seguir avanzando en la caracterización del formato es necesario describir y analizar cómo se relacionan orgánicamente los significantes audiovisuales (tiempo, espacio, luz, sonido) a través de la puesta en escena, en tanto el universo estético creado por el realizador, para construir algunos patrones a través de los cuales lleguemos a comprender las lógicas que predominan en este formato, y de este modo aportar a su constitución narrativa que genere una identidad propia.

Los recursos estético-narrativos que se toman en cuenta para construir esta caracterización son los siguientes: cantidad de equipo de producción que compone cada serie, la cantidad de personajes y la cantidad de locaciones (interiores o exteriores). Puestas de cámara, tipos y tamaños de planos, movimientos de cámara, encuadre y composición, profundidad de campo, uso del color y las texturas, figura y fondo, contraste, objetos. Narrativa sonora, música original. *Videograph*, efectos y género. Todos ellos son algunos de los diversos elementos que deben tenerse en cuenta, tanto desde su singularidad como desde su funcionamiento en conjunto.

Atravesando las sesenta series de este corpus seleccionado, se pudieron observar producciones realizadas para pantallas pequeñas, en tiempos breves y por realizadores amateurs o independientes. En los siguientes gráficos se presentan algunas particularidades del formato (Figuras 3 y 4).

Equipo Técnico

- Cantidad de series con un equipo de trabajo menor que 25
- Cantidad de series con un equipo de trabajo menor que 26

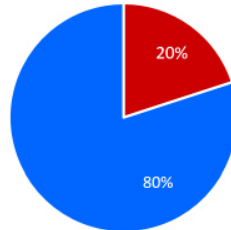


Figura 3. Conformación de equipo técnico por cantidad de personas (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Se puede observar que, el 80 % de las series, tienen un equipo técnico reducido, lo que implica cubrir al mínimo todos los rubros profesionales de trabajo. Esto evidencia que se graba a una cámara y con muy pocos elementos escenográficos. Se trabaja por lo general en un mínimo de locaciones, y se utilizan muy pocos exteriores. Todos estos elementos pueden atribuirse a que suelen ser realizaciones independientes o amateurs, por lo que el formato carece de grandes financiamientos para su realización ya que, entre otros motivos, no cuenta aún con la posibilidad de un mercado de comercialización que pueda retribuir la inversión.

Superposición de roles



Figura 4. Superposición de roles entre equipo técnico y elenco (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Otra particularidad recurrente que se observa es que el 38 % de las series relevadas comparten los roles principales. El director, guionista o productor es generalmente el protagonista de la serie. Si bien el porcentaje no es mayoritario, sí se considera significativo, ya que evidencia una forma de producción particular en el medio. El ejemplo más emblemático es el de *Leñadores*, donde sus tres protagonistas son directores y guionistas. Así mismo se ve que son producciones donde los elencos son reducidos. Esto puede observarse en el siguiente gráfico (Figura 5).

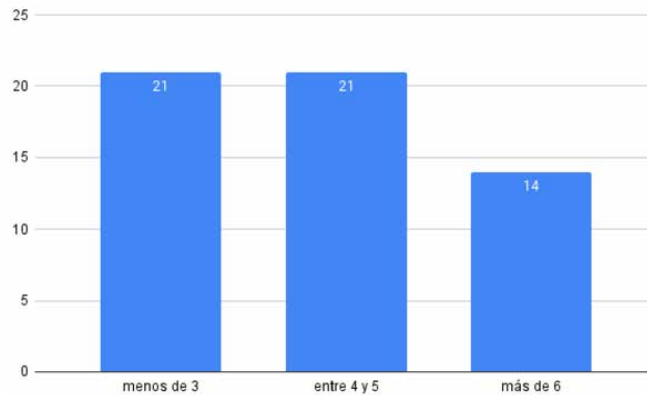


Figura 5. Cantidad de actores que integran el elenco (Ader & Car, 2022).

Fuente: elaboración propia.

Se puede observar que el 25% de las series cuenta con un máximo de tres actores. Esta particularidad la atribuimos a que muchas de las series son monólogos, *sketch* de uno o dos personajes que dialogan armando pequeñas narraciones cómicas.

En lo concerniente a la puesta de cámara y al universo sonoro, los equipos de realización no cuentan con equipamiento *broadcasting*. Esto parece muy interesante, y es digno de destacar, ya que el formato propone otra estética bastante más alejada a la calidad cinematográfica. Se observa en los "permisos estéticos" que se toman los realizadores en cuanto a los encuadres, la luz y los movimientos de cámara. Por lo general, tienden a una estética desprolija o simplemente "fresca", despojada de los cánones estandarizados. Se identifica que las series web, al estar destinadas a las pantallas pequeñas y a un público joven que las consume *on line*, no se caracterizan por grandes puestas en escena ni narrativas sonoras complejas, ya que la compresión del *streaming* no permitiría que esto se vea fluido. Se considera que esta identidad en el formato invita a la experimentación y a generar productos innovadores. Tal es el caso de *Memoria Digital*, única serie web realizada completamente a través de dispositivos celulares; o *Shit happens*, primera serie corta grabada en formato vertical. Otro caso atractivo es el de *Retwittube*, en la cual la trama se organiza a partir de la selección de cinco tuits por capítulo. Ahí se nota un uso cotidiano del *videograph* como recurso visual que hace al formato más atractivo y colorido.

Otro elemento clave para destacar es que, al no estar estandarizado, carece de censura. Al no tener que cumplir con ciertos requisitos cuenta con la espontaneidad, y con que sus realizadores exploren para brindar productos novedosos y jugados que en otros formatos no sería posible. Todos estos elementos repercuten en su caracterización, dándole una identidad propia, y en alguna medida libre, fresca y flexible.

Cuarta variable del análisis: ¿cuáles son las series más vistas?

En esta cuarta variable observaremos la repercusión y la validación de las series web desde las audiencias, cuantificándola a través de sus visualizaciones. Partiendo de estos datos nos parece interesante indagar también cuáles son los géneros más recurrentes, para identificar qué buscan las audiencias al elegirlos; y, a su vez, observar estos elementos narrativos centrales nos ayuda a caracterizar el formato.

En cuanto a los géneros, podemos constatar que hoy existe una gran hibridación. Sin embargo, resisten dentro de la teoría cinematográfica, gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente: “Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos” (Altman, 2000, 34). Veamos, en la siguiente tabla, cómo se comporta nuestro corpus en función del género (Figura 6).

Nombre de la serie web	Cantidad de visualizaciones	Género
Tarde Baby	480492	Comedia
Agregados Recientemente	332827	Comedia
Psicosomática,	324191	Comedia fantástica
Tiempo libre	265394	Comedia
Eléctrica,	255930	Comedia
Un año sin nosotros	253107	Comedia dramática
Boy Scout	242559	Comedia dramática
Conocidos	240329	Comedia
Crónicas Ferreteras	207234	Comedia
Cumbia Nena	207213	Comedia dramática
Gorda	176442	Comedia dramática
Guiso de confianza	154273	Comedia
Mundillo	138245	Comedia
Sofía	125751	Comedia dramática

Nombre de la serie web	Cantidad de visualizaciones	Género
Parecido	118033	Comedia
Aventuras de corazón roto	108104	Comedia dramática
El Galán de Venecia	103469	Sátira
Depto	93193	Comedia dramática
Influencers	86750	Comedia
Un mundo horrendo	83500	Comedia
Real	70215	Drama
Simple	62822	Comedia
Emilia Envidia	62426	Comedia dramática
El líder	60214	Comedia
Soy Ander	57866	Comedia
Memoria Digital	56737	Drama
Nací ayer	55730	Drama
Rumuvi	54541	Comedia
Cinéfilo	47080	Comedia dramática
La división	43056	Suspense
Algo de Carlos	42616	Comedia
Lxs mentirosxs	42414	Comedia
Barrilete cósmico	42225	Comedia dramática
Los trágicos	37092	Sátira
Pick up the fork	32997	Turístico
Los Demonios	32986	Drama
Protagonistas	29276	Sátira
Neurótico	28940	Comedia
Cumulo y nimbo	25013	Comedia
Los Inadaptables	21332	Comedia
Postres	20069	Sátira
La abuela Sofía	18116	Documental

Nombre de la serie web	Cantidad de visualizaciones	Género
Hotel Romanov	16285	Comedia
Shit happens	12229	Comedia
El fantasma de la B TV	12006	Periodístico
Improvisando	11908	Comedia
Master Class	11873	Comedia
Crear o no	11694	Suspenso
Llamando	11149	Suspenso
Bar San Miguel	10174	Comedia
Elizabeth Georgia	8941	Comedia
Los leñadores	7788	Comedia
Instrucciones para humanos	7382	Comedia
Poesía Estéreo	6629	Comedia
Artemio	5600	Comedia
Ayudante de cátedra	2684	Comedia
A la gorra	2587	Documental
Biogénesis Hip Hop	2517	Documental
Dilemas existenciales	2397	Comedia
Retweetube	1500	Comedia

Figura 6. Cantidad de visualizaciones y género de las series web (Ader & Car, 2022).
Fuente: elaboración propia.

Identificar los géneros recurrentes nos brindará mayor información, no sólo en cuanto a lo prescriptivo en función de las reglas propias de producción del formato, sino también a lo que interpela a las audiencias. En ese sentido, son pertinentes las palabras de Tom Ryall: "La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones /formas /estilos /estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador" (en Altman, 2000, 7).

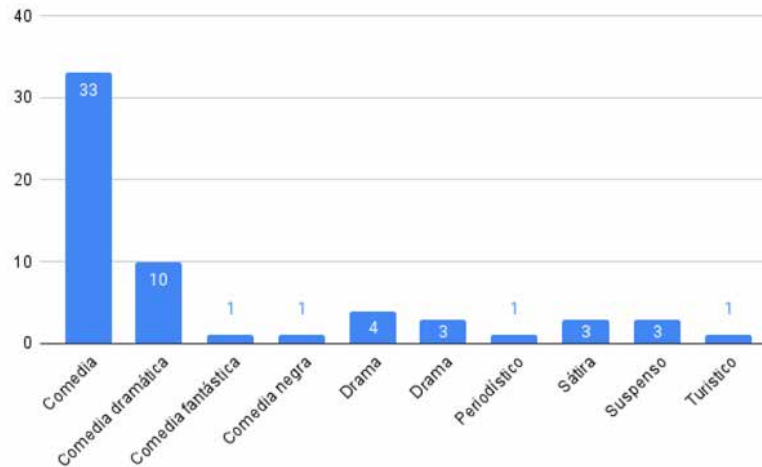


Figura 7. Los géneros más vistos (Ader & Car, 2022).
Fuente: elaboración propia.

Puede certificarse (Figura 7) que el género predominante es la Comedia, con más de un 50% del corpus, sumado a subgéneros que derivan de la Comedia, como la Comedia Dramática, la Comedia Fantástica y la Sátira, suponiendo casi un 70% del total. Sumado a que si jerarquizamos en cuanto a las veinte series más vistas todas pertenecen a estos géneros. Esto nos permite deducir que la comicidad, lo bizarro, lo zafado está siempre sobrevolando en el universo narrativo de este formato.

Con estos resultados se hace visible que el humor, en tanto género madre, funciona como un portal para interpelar a las audiencias jóvenes, y a su vez funciona de cobijo para este tipo de realizaciones culturales alternativas de bajo presupuesto y de narrativas atrevidas y controversiales. El humor hibridado desde la Sátira o la Comedia Negra permite tomar ciertas licencias estético-formales que hacen el corazón de las series web. A su vez, por ser series cortas, se prestan a la narrativa propia del *sketch*, del *stand up* o de las *improvisaciones*, que permite desde sus códigos conocidos interpelar a las audiencias. Por último, el uso de la ironía y la ridiculización desde la retórica refiere al vínculo entre lo dicho y el modo de decirlo, en el uso de estrategias textuales tendientes a un efecto estético. El uso verbal sin límite, sin censura, descontracturado y coloquial, ayuda a posicionarse, en muchos casos permitiendo una resistencia desde la comedia. “Estos procedimientos de parodia los podemos reconocer en las propuestas ficcionales de las series web que a la vez se cruzan con procedimientos del melodrama y construyen una propuesta inestable en su búsqueda de la especificidad identitaria de sus narraciones y que reproduce valores tradicionales a la vez que ridiculiza escenarios y personajes, en una operación que neutraliza la reflexión crítica sobre la sociedad que narra” (Augé, 2017, 7).

En síntesis, para establecer una definición del formato es necesario tener en cuenta también cómo se reconoce y se inscribe en los géneros audiovisuales; qué lógicas operan desde el mercado en su producción, y de qué manera

estos productos interpelan a sus audiencias. Dichos aspectos son vitales para reconocer posibles desplazamientos, mutaciones o especificidades que caracterizan el formato de las series web.

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

2.4. La creación de una tipología serial para series web

A partir de todo lo desarrollado anteriormente, se propone una tipificación para las “series web”. Como primera clasificación, agrupamos las categorías en dos grandes estamentos: series de trama continua y series de trama autoconclusiva.

Se denomina “series de trama continua” a aquellas series compuestas por un número variable de capítulos o episodios, sin clausura. Estos capítulos necesitan verse de manera cronológica, ocupando un lugar preciso en la trama para ser comprendida. Se presenta el conflicto en el primer capítulo, cuya resolución dependerá progresivamente de los episodios subsiguientes. Podemos ver, como ejemplo de esto, las siguientes series: *Real*, *Psicosomática*, *Memoria digital*, *Un año sin nosotros*, entre otras muchas.

Y se denominan “series de trama autoconclusiva” a aquellas series compuestas por episodios organizados narrativamente autoconclusivos y, en general, autosuficientes. Los capítulos, al ser autónomos, pueden ser consumidos en un orden indistinto. Los elementos constantes, necesarios para la concepción seriada, vienen enlazados a partir de la repetición de componentes narrativos: personajes fijos u animados, temáticas, el mismo autor, un mismo género, etcétera. Encontramos como ejemplos de esta categoría: *Crónica Ferretera*, *Cumbia nena*, *Los trágicos* y *Un mundo horrendo*, entre otras.

Dicho lo cual, lo que interesa ahora es indagar al interior de cada una de estas categorías, buscando aquellas recurrencias que permitan establecer subgrupos⁴. Para esto, se trabajó con la clasificación de Inmaculada Gordillo (2009), que propone categorías dentro de la serialidad, pero en series de ficción televisiva. Para las “series de trama continua” proponemos dos subcategorías: narración secuencial y narración secuencial episódica. Y para las “series de trama autoconclusiva”, proponemos otras dos subcategorías: narración microepisódica y narración antológica o temática (Figura 8).



Figura 8. Subcategorías dentro de la tipología serial en series web (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

4 Las categorías y subcategorías de análisis propuestas se fundamentan en un relevamiento del universo teórico previo sobre las narrativas seriales en el marco de un proyecto de investigación que dirigimos, denominado “Formatos emergentes. La serie web y sus especificidades narrativas” (2019-2021).

Veamos en qué consiste la “narración secuencial”. Las series de trama continua de narración secuencial son definidas como aquellas series donde la historia continúa en el devenir de los episodios bajo un orden establecido. Tiene un orden secuencial creciente de comienzo a fin, y todo queda dispuesto según una rígida estructura de sucesión (el antes y el después), y cada secuencia como segmento narrativo ocupa un espacio temporal preciso en el relato. Suele haber un uso intensivo del *cliffhanger* o “gancho”, generando con ello una tensión psicológica en el espectador que aumenta su deseo de avanzar en la trama. Se ha observado una particularidad en esta categoría, pues en la mayoría de los casos puede consumirse la suma de los capítulos de corrido, como en una película, y sin embargo no se altera la estructura narrativa. Algunos ejemplos de este tipo de serialidad pueden ser las siguientes series: *Rumivi*, *Boy Scout*, *Emilia envidia*, *Depto*, entre otras.

Debemos hablar ahora de la “narración secuencial episódica”. Las series de trama continua de narración secuencial episódica son definidas como aquellas series donde cada capítulo potencia y enriquece con elementos narrativos propios a la trama principal. Esto implica una estructura secuencial al interior de cada capítulo, aportando a una temática complementaria que refuerza la trama principal. Presenta un esquema multitrama, que combina tramas episódicas y tramas en continuidad. Algunos ejemplos de este tipo de serialidad pueden ser: *Gorda*, *Tarde baby*, *Parecido*, *Shit happens*, entre otras. Para las 29 series de “narraciones autoconclusivas” encontramos dos subcategorías, que explicamos a continuación.

Digamos algo sobre la “narración microepisódica”. Las series de trama autoconclusivas de narración microepisódica son aquellas en las que se presenta una colección acotada de personajes fijos o personajes animados. La base genérica es la comicidad donde lo grotesco, lo paródico, lo irónico adquieren su máxima expresión. En general, mantienen relaciones temporales indeterminadas entre capítulos. Los capítulos suelen ser breves, de una duración máxima de 5 minutos. También se pueden encontrar en mini-relatos episódicos, *sketch*, independientes del resto de los que aparecen en el mismo capítulo. Los personajes, sus características, el espacio y otros elementos narrativos se mantienen constantes. Algunos ejemplos de este tipo de serialidad pueden ser las siguientes series: *Conocidos*, *Guiso de confianza*, *Artemio*, entre otras.

Y, por último, hablemos de la “narración antológica o temática”. Las series de trama autoconclusivas encuadradas en esta subcategoría son aquellas en las que la serialidad está dada por un tema, un personaje, grupo de elementos o género que nuclea, articula y unifica a todos los capítulos en una temporada. “La repetición está restringida al título general del programa y a componentes relacionados con la temática. Los restantes elementos narrativos (personajes, tramas, situaciones, espacios, etc.) poseen un carácter completamente autónomo y episódico” (Gordillo, 2009, 105). Algunos ejemplos son: *Discursos murales*, *Postres*, *Crónicas ferreteras*, *Elizabeth Georgia*, *Los inadaptables*, *Ayudante de cátedra*, entre otras.

Una vez realizada esta taxonomía, tomando por base nuestro corpus, se puede identificar, a través de los siguientes gráficos, cómo se distribuyen las 60 series en estas tipologías que acabamos de definir (Figuras 9 y 10).

TIPOLOGÍA DE TRAMAS

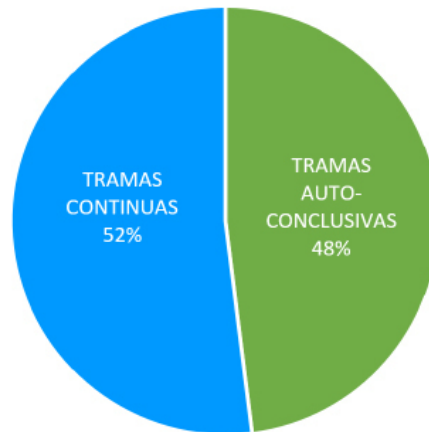


Figura 9. Distribución de series según la trama (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

TRAMA CONTINUA



TRAMA AUTOCONCLUSIVA



Figura 10. Distribución de series según sus narraciones (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

La Figura 9 muestra que, de un total de 60 series, 31 son de “trama continua”, y 29 de “trama autoconclusiva”. Por lo tanto, la distribución del corpus es equivalente entre ambas categorías, lo cual evidencia una diversidad equitativa en la especificidad del formato. A su vez, en la Figura 10, observamos que las subcategorías de la trama autoconclusiva también muestran una paridad entre las narraciones antológicas o temáticas como las narraciones microepisódicas. Se considera que esto era un resultado esperable, debido a que la esencia que constituye estas subcategorías presenta matices comunes e hibridaciones. En ambas predomina el humor satírico, la parodia y lo bizarro. En este caso, la temporalidad en el relato marca la diferencia. La conformación de cada una de estas subcategorías es más sutil entre sí y más representativas del formato. Por otro lado, si observamos las subcategorías de la “trama continua”, vemos que se da una diferencia mayor en los porcentajes, ya que las “narraciones secuenciales episódicas” requieren de una complejidad narrativa mayor en el guión, y esto no es muy común en las series web, ya que se tienden a narraciones más sencillas. Entonces, ¿qué aportan estas diferenciaciones? Son útiles para poner en evidencia los modos de hibridación y los mecanismos que entran en juego al momento de reconocer cómo determinados rasgos de estas dos categorías influyen y persisten en el formato hasta la actualidad. Si se hace un recorrido cronológico durante este recorte temporal, se observará cómo ha sido la evolución de estas tipologías (Figura 11).

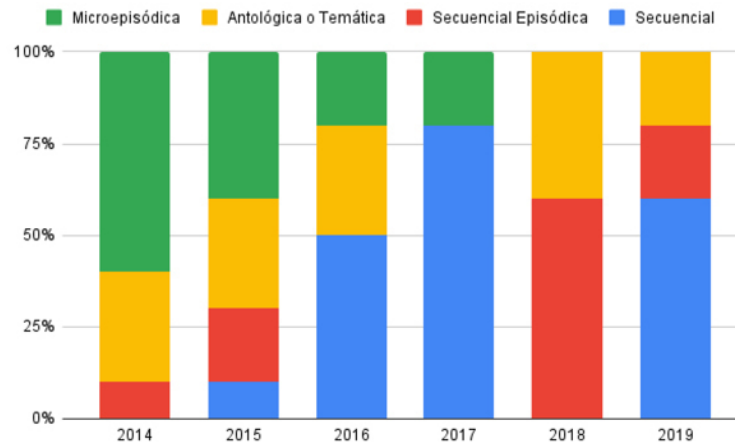


Figura 11. Cronología de la tipología serial de series web
(Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Al analizar el corpus de manera diacrónica, es interesante observar cómo en los extremos del cuadro se evidencia una relación progresivamente inversa. Mientras que, en el 2014, encontramos una gran diferencia a favor de la categoría tramas autoconclusiva de 9 a 1, en 2019 la relación es inversa a favor de las tramas continuas de 8 a 2. Este dato se comprende en perspectiva histórica, puesto que las series web inician su camino desde la experimentación, de la mano del *stand up*, el humor a través de *sketch* o de realizadores amateurs donde la posibilidad de generar una

trama de ficción no estaba al alcance, por cuestiones de costos de producción o manejo de actores. Podemos ver que, cuando el formato se va consolidando a través de fomentos, festivales y diferentes fondos de financiamiento, se produce una tendencia creciente de las series de trama continua, destacándose algunas como ganadoras en festivales internacionales o con el trabajo de actores consagrados, incluso estos dirigiendo las mismas. Esto significa que la trama continua tiene un estatuto diferente que aporta en perspectiva histórica, calidad y profesionalidad al formato, especialmente en cantidad de personajes, locaciones y equipos de producción. Del mismo modo, esto no significa que las tramas autoconclusivas no constituyan el formato, ya que como estructura narrativa permanece a lo largo del tiempo. Sin embargo, son las tramas continuas las que parecen hoy aportar mayor estabilidad como producto audiovisual.

Por su parte, en las tramas autoconclusivas, las subcategorías remiten al humor, al *sketch*, a la parodia, al *stand up* o al humor bizarro o negro. Ahí se observa que en el inicio del formato hay una predominancia importante de las temáticas con 8 series web, donde 6 de ellas también podrían ser tramas microepisódicas por su breve duración y donde casi todas a su vez son completamente amateurs. Ya durante 2015 se destacan las tramas microepisódicas, siendo una marca muy fuerte del formato asociado a series cortas, aportando fundamento a la definición de series web en su umbral mínimo de duración.

En definitiva, si nos alejamos de una conceptualización donde las categorías son estancas, compartimentos muertos, aislados, higiénicos o puros, y reconocemos los modos de hibridación en perspectiva diacrónica, se hace comprensible que –desde la influencia de diferentes mezclas, diálogos y juegos de estas categorías– emerja en la actualidad el formato de las series web, con sus especificidades.

2.5. A modo de síntesis: hacia una definición de las series web o series cortas

A partir del relevamiento y análisis de las series web, se puede avanzar en una definición más abarcadora y rigurosa, que considere tanto sus recurrencias como sus especificidades. Se pueden definir las “series web” o “series cortas” como producciones digitales seriadas, realizadas para pequeñas pantallas, con un máximo de hasta 15 minutos de duración, realizadas generalmente por productores amateurs o independientes, y pensadas para audiencias juveniles. Estos ciclos narrativos se organizan en general en una sola temporada. Se estructuran en “tramas autoconclusivas”, que pueden subdividirse en narraciones microepisódicas o antológicas/temáticas. O en “tramas continuas”, que también pueden subdividirse en narraciones secuenciales o secuenciales episódicas.

La “serie web” o “serie corta” presenta un solo conflicto, y menor profundidad en la caracterización de los personajes. En general, se realizan con un grupo acotado de actores, el personal mínimo en lo referente al equipo técnico de producción, en pocas locaciones y es muy común que, en el equipo, se compartan los roles. El universo visual y sonoro se caracteriza por una acotada diversidad de recursos, lo cual permite ciertas licencias estéticas. Predomina el género humorístico, a través de la ironía, la parodia y lo bizarro. Al no ser un formato estandarizado, carece de censura; sus producciones son incisivas, y cuentan con el factor de la espontaneidad. Aparece en ellas la exploración e innovación, que devela cierto interés en la provocación de los espectadores.

3. Conclusiones

A partir del diseño y la aplicación de un modelo de análisis para la indagación de las especificidades narrativas de las “series web” o “series cortas”, se pudo elaborar una primera conceptualización de las mismas, profundizando en algunos aspectos constitutivos centrales de estos formatos. En primer lugar, se propuso un modelo de análisis como aporte al campo específico de estudio, consistente en tres categorizaciones procedimentales que sintetizan y readecuan mucha de la producción teórica existente, especialmente a partir de la serialidad televisiva. De esta manera, se encuentra que el formato de las series web se constituye centralmente por las Tramas Autoconclusivas y las Tramas Continuas. Las primeras aportan la experimentación y la base para las Tramas Continuas, que aportan calidad y profesionalidad al formato, acercándolo más a la ficción comercial o cinematográfica. El análisis histórico de las tramas permitió comprender la especificidad del formato, que insiste desde su origen con el uso de un código que escapa a la moral televisiva. Su origen experimental en la web sin censura nos permite entender la especificidad de su código mucho más distendido que el de las series de televisión, donde no se trata solamente de públicos jóvenes, sino de lógicas que están en los bordes del mercado, en el contexto de hibridación de géneros como la parodia, humor negro y lo bizarro. Estos modos de ser del formato, establecieron sus condiciones de producción con tramas más atractivas, divertidas/novedosas, cercanas, provocativas, estimulantes y con un lenguaje mucho más desenfadado. Si bien hoy existe una clara preeminencia de estas últimas, no podemos desconocer esta influencia de base que permea de las subcategorías Autoconclusivas y las constituye en su especificidad actual. Habrá que observar su proyección en el futuro, ya que podría adoptar nuevas especificidades.

En segundo lugar, la aplicación del análisis sobre un corpus tan amplio de series web permitió ampliar la definición de duración de los capítulos, ya que hasta la actualidad el tiempo promedio máximo era de 10 minutos, siendo así que se pudo observar que una gran parte de las series se extienden hasta 15 minutos, respondiendo a todas las características que implica ser una serie web. Este dato no es menor. A lo largo del artículo, se pudo demostrar otra especificidad muy fuerte del formato: la duración, la serialidad y en definitiva el tiempo parecen ser una redundancia específica de las series web, no sólo en su estructura, sino en su morfología.

En síntesis, si el escenario mediático está en continuo debate y reflexión es porque los diferentes modos de narrar en nuestra época se encuentran en permanente transformación. Este oxímoron se nos aparece como la paradoja de la eterna novedad. Sin embargo, no se trata de desatender la temporalidad, pues claramente es un sentido muy fuerte de esta época en general, y de las “series web” o “series cortas” en particular. Éstas suponen como una emergente forma de narrar. Un modelo taxonómico complejo de tipologías específicas, que incluye una perspectiva diacrónica para el análisis de series web, incrementa las posibilidades de comprensión de estos formatos, sin negar su origen y su dinámica, al tiempo que permite identificar relaciones potentes y explicativas.

Referencias bibliográficas

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Augé, M. J. (2017). Las series web: melodrama que persiste. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 2 (1).
- Barroso García, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- Bernardelli, A. (2012). *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*. Perugia, Italia: Morlacchi.
- Bort Gual, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Tesis doctoral. Castellón, España: Universitat Jaume I.
- Buonanno, M. (2008). *The Age of Television. Experiences and Theories*. Bristol, Inglaterra: Intellect Books.
- Calabrese, O. (1992). L'estetica della ripetizione nella fiction televisiva. En F. Casetti & F. Villa (Eds.). *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*. Roma: Nuova Eri.
- Cascajosa, C. (2007) *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1985). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milan: Bompiani.
- Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7, 45-66. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n7.2019.26184>
- González Requena, J. (1989). Las series televisivas: una tipología. En E. Jiménez & V. Sánchez (Eds.). *El relato electrónico* (pp. 35-53). Valencia: Filmoteca de la Generalitat.
- Gordillo, I (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Editorial Quipus, CIESPAL.
- Magnani, E. (2019). *La jaula del confort. Big data, negocios, sociedad y neurociencia. ¿Quién toma tus decisiones?* Buenos Aires: Autoría Ediciones.
- Murolo, N. L. (2020). *Series web en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial UNQ.
- Ó Neil, C. (2016). *Armas de destrucción matemática. Cómo el big data aumenta la desigualdad y amenaza la democracia*. Barcelona: Orlhi.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Sadin, E. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sadin, E. (2018). *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schrott, R., & Negro, M. (2017). *Escribiendo series web*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Series cortas o series web

A la gorra (Recordables Films, 2014)
Algo de Carlos (Santiago Korowsky, 2015)
Agregados recientemente (Martín Piroyansky, 2018)
Artemio (Kravetz, Ed, Fernández, 2015)
Ayudante de cátedra (Sebastian Rodas, 2014)
Bar San Miguel (Martín Piroyansky, 2014)
Barrilete cósmico (Mariano Minestrelli y Alejandro Balmaceda, 2019)
Biogénesis Hip Hop (Masiva Productos Comunicables, 2015)
Boy Scout (Pablo Camaiti, 2016)
Cinéfilo (Eduardo Pinto, 2016)
Conocidos (Alexis Garabal y Diego Moyano, 2017)
Crear o no (Ramiro Mendez Roy, 2016)
Crónicas ferreteras (Mariano Fernandez, 2018)
Cumbia Nena (Jonathan Barg, 2016)
Cumulo y Nimbo (Ariel Martinez Herrera, 2014)
Dilemas existenciales (Esteban Menis, 2014)
Discursos Murales (Juan Cruz Keller y Ezequiel Tuma, 2014)
Depto (Jazmin Stuart, 2017)
El fantasma de la B TV (Alfredo García Reinoso y Joaquin Daglio, 2016)
El líder (Diego Salinas Slemenson, 2019)
Eléctrica (Esteban Menis, 2014)
Elizabeth Georgia (Ale Gigena, Lucía Maciel y Esteban Garay Santalo, 2019)
Emilia Envidia (Martina Lopez Robol, 2017)
Galán de Venecia (Martín Piroyansky, 2017)
Gorda (Barbara Cerro, Tamy Hochman y Sol Rietti, 2018)
Guiso de confianza (Fede y Nano, 2017)
Hotel Romanov (Gastón Armagno, 2019)
Improvisando (Florencia Bastida, 2017)
Influencer (Esteban Menis, 2019)
Instrucciones para humanxs (Sol Rietti, 2016)

Kaselman e Hijo (Fernando Milstajn y Tiar Cartier, 2017)
La abuela Sofía (Andrés Serebrenik, 2019)
La división (Daniel Hendler, 2017)
Leñadores (Juan Alari, Manuel Gutierrez Arana y Alejandro Talarico, 2018)
Los demonios (Daniel Hendler, 2018)
Los inadaptables (Barbara Cerro y Sol Rietti, 2018)
Los trágicos (Alina Couto, 2015)
Lxs Mentirosxs (Alejandro Jovic, 2019)
Llamando (Tamara Horowicz y Alexis Barca, 2017)
Master Class (Rodrigo Casavalle, Ariel Blasco y Leandro Sulia Leitón, 2019)
Memoria Digital (Rocío Blanco, 2015)
Mundillo (Federico Suarez y Esteban Garay Santalo, 2015)
Nací ayer (Lucía Alegre, 2018)
Neuróticos (Fernando Milsztajn, 2014)
Parecido (Martín Piroyansky, 2018)
Pick up The Fork (Allie Lazar, 2015)
Poesía Stereo (Emiliano Romero y Tomás Larrinaga, 2014)
Postres (Nicolás Mendez, 2016)
Protagonistas (Ailín Zaninovich, 2018)
Psicosomática (Guido Ferro y Bernardo Schnitzler, 2016)
Real (Rocío Blanco, 2019)
Retwittube (Ivan Niska y Diego Juan, 2015)
Rumuvi (Mario Borovich y Lucas Palacios, 2016)
Sh!t Happens (Ailín Vicente, 2019)
Simple (Federico Bezenzette, 2015)
Sofía (Nicolás Teté, 2017)
Soy Ander (Gisela Benenzon, 2017)
Tarde Baby (Malena Pichot y Lucía Valdemoros, 2018)
Tiempo libre (Martín Piroyansky, 2014)
Un año sin nosotros (Cristian Cartier y Fernando Milsztajn, 2015)
Un mundo horrendo (Esteban Menis, 2016)

Reseñas curriculares

Natalia Eva Ader es docente e investigadora en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (Argentina). Es maestrante en Comunicación Digital Audiovisual. Investiga en el área de Comunicación y Medios, más específicamente en el ámbito de los nuevos lenguajes audiovisuales.

Valeria Car es docente e investigadora adjunta regular en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (Argentina). Imparte docencia en nivel Grado y en nivel Posgrado. Es Magíster en Comunicación Digital Audiovisual. Dirige Proyectos de Investigación en los campos de la comunicación y de las mediaciones tecnológicas, desde una perspectiva transdisciplinar.