

Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva

Audiovisual serial narrative:
structures and procedures in fictional television

Martín Greco

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
gretin@yahoo.com

Resumen

En tiempos recientes, el desarrollo extraordinario de productos televisivos seriales, que han revolucionado los modos de producción, difusión y consumo, suscita interés académico y abre campos de investigación hasta ahora poco explorados. Nuevas investigaciones señalan la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva. El presente artículo se propone revisar esas lecturas, con el fin de realizar un análisis formal y esbozar una tipología que dé cuenta de las variedades narrativas estructurales, mediante la clasificación de un corpus que incluye una enumeración de las modalidades desarrolladas en la práctica profesional argentina.

Palabras Claves

narrativa serial;
series de
televisión;
estructuras
dramáticas;
lenguaje
audiovisual;
televisión
argentina

Recibido: 19/02/2019 - Aceptado: 15/05/2019

TOMA UNO (Nº 7): Páginas 47-68, 2019

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>
Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

serial narrative;
TV series;
dramatic
structures;
audiovisual
language;
Argentinian
television

Recently, revolutionary changes in the ways television series are produced, broadcast and consumed have provoked academic interest and opened up new research areas. New studies have shown that the categories used to study film cannot be simply translated to television, and have started to address the specific expressive resources of TV fiction. This article is a review of those readings, which attempts to conduct a formal analysis and sketch a classification that takes into account various narrative structures, using a corpus that includes an enumeration of practices used in Argentinian television.



1. Lecturas sobre la serialidad

La bibliografía acerca del fenómeno de las series puede ser dividida en tres categorías: los estudios críticos, con orientación teórica; los análisis monográficos de producciones o géneros concretos, con orientación descriptiva o ensayística; los manuales, con orientación prescriptiva.¹

Para el presente trabajo son relevantes los textos pertenecientes a la primera de estas áreas. Las investigaciones más fructíferas señalan la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión, y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva que ponen en crisis los modelos cinematográficos canónicos: la serialidad, la renuncia a la clausura narrativa, los aplazamientos temporales, la dispersión y las fracturas del relato, la exploración de personajes en largos arcos de tiempo, las estrategias de redundancia, continuidad y fidelidad. En Estados Unidos, cuya producción domina actualmente el mercado global de series televisivas, se han realizado algunos estudios que resultan insoslayables. Por las líneas de investigación que establece, resulta significativo el trabajo de Thompson (2003). Otras vertientes de análisis han sido abiertas por autores como Allrath, Gymnich y Surkamp, quienes postulan la necesidad de que la crítica avance “hacia una narratología de las series de televisión” (2005, pp. 1-43); Ndalians (2005), quien bosqueja cinco modelos narrativos de las series de televisión “neobarroca”, y Mittel (2015), quien estudia la “complejidad narrativa” de la televisión contemporánea. Particularmente fértil es la investigación en Italia, país de larga tradición en estudios semiológicos: la crítica italiana ha realizado notables

¹ El trabajo es el resultado de un proyecto de investigación de la cátedra Gersenzon de Lenguaje Audiovisual, desarrollado en el marco del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes.

aportes a las cuestiones referidas a la serialidad narrativa, entre los cuales señalemos los de Buonanno sobre las diferentes fórmulas del relato televisivo; esta autora propone superar el no infrecuente prejuicio que considera las series de televisión como una suerte de subproducto alienante y rudimentario, del mismo modo que fueron considerados alguna vez el folletín y el cine: “hemos tenido que esperar mucho tiempo hasta que la narrativa popular y el relato cinematográfico se aceptaran y reconocieran como formas estéticas (y en el caso del cine también artísticas) y culturales” (Buonanno, 1999, p. 61). En Francia, se destacan el estudio de Benassi (2000) sobre las tipologías televisivas de Francia y el ensayo de Esquenazi (2014) sobre las series de televisión. En ámbito iberoamericano, se advierte en el siglo XXI un creciente interés por la cuestión, aunque los textos críticos en lengua española siguen siendo minoritarios. Con respecto a la bibliografía disponible en nuestro país, después de los aportes de Traversa y Steimberg (1993) sobre los medios masivos de comunicación, se destacan los abordajes al género de la telenovela debidos a Mazziotti (1993, 1996, 2006), Soto (1996), Aprea (1999), Bourdieu (2008), los estudios vinculados al Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva - Obitel (Aprea y Kirchheimer, 2013) y monografías como la de García Fanlo (2016). Un acercamiento a la relación entre “Series y cine contemporáneo” puede hallarse en el número monográfico de la revista *Kilómetro 111* (mayo de 2012), con artículos de Schwarzböck, Bernini y Cerdá, que reflexionan acerca de nociones como lo posautoral y el *poscine*. Pero en general, pese a la vasta producción serial argentina, escasean los trabajos que se ocupen de la estructura formal de las series televisivas con la amplitud que ha sido otorgada a otros productos audiovisuales locales, como el llamado “nuevo cine argentino”.

2. Narraciones abiertas

Como punto de partida corresponde definir el objeto de estudio del presente trabajo. Resulta operativa la siguiente enunciación, ampliamente englobadora, de *serie de ficción televisiva*:

producto de ficción concebido para la televisión, articulado en episodios o capítulos, es decir, formado por segmentos de relato concluidos en sí mismos o ligados entre sí, para formar ciclos estacionales que presentan personajes fijos invariables, caracteres estructurales constantes y una ambientación característica y mayormente invariable (Bernardelli, 2012, p. 23).²

También es útil la formulación de Bort, quien, por su parte, define así las series:

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

² Todos los esbozos de traducción que se leen en estas notas son nuestros: lamentablemente, la bibliografía en español disponible para el lector hispanoamericano es escasa.

disposición del discurso generado en el interior de un flujo televisivo
(Bort, 2012, p. 40).

Para completar el deslinde de nuestro objeto, lo pondremos en relación con otros objetos análogos o contiguos. Al respecto, resulta fecundo acudir en principio a la ya mencionada Kristin Thompson, reconocida estudiosa de los fenómenos audiovisuales, autora y coautora de numerosos volúmenes sobre el estilo cinematográfico, quien ha publicado hace ya varios años su ensayo precursor *Storytelling in Film and Television* (2003). Allí, Thompson postula la necesidad de recortar el área de la ficción televisiva de otros territorios críticos.

En primer lugar, la autora separa los estudios sobre las series en particular de aquellos sobre el medio en general: en tal sentido, propone trascender la noción de *flujo televisivo*, establecida por Raymond Williams (1974) y difundida ampliamente en los estudios culturales, a fin de encarar el análisis de los productos individuales concretos como *unidades autocontenidas*: “A pesar de la preeminencia del concepto de flujo en los estudios sobre televisión, es posible estudiar provechosamente los programas individuales como unidades autónomas, más allá de la grilla en la que pueden haber aparecido” (Thompson, 2003, p. 18).

En segundo lugar, la autora sostiene que la ficción televisiva debe hallar un campo propio, separado del cine, dentro de los estudios audiovisuales, debido a que son “medios diferentes, aun cuando tengan puntos de superposición” (Thompson, 2003, p. 11). Las peculiares características de las relaciones espacio-temporales “centrífugas” de la narración televisiva han sido señaladas por Mottet en su examen de la *soap opera*: “Rechazo de la clausura, ausencia de principios marcados e interrupciones frecuentes del relato indican que la *soap* tiende a escapar a las leyes usuales de la composición narrativa de ficción: nuevo pacto enunciativo” (1990, p. 64).

Como vimos, la noción de *rechazo de la clausura* es central para discernir estas producciones, “especie de condensación de mundo expandible a voluntad en el tiempo” (Grignaffini, 2008, p. 164). Algunos autores disciernen entre *ficciones singulares* y *ficciones plurales* (Benassi, 2000, p. 35). Desde una perspectiva semiótica, Ruggero Eugeni (2008, p. 51) señala que estas modalidades de producción y distribución televisivas han construido nuevas experiencias de consumo.³ Las experiencias *rítmicas* del consumo serial son específicas. La segmentación del relato en capítulos o episodios, y su continuidad en temporadas, determina parámetros de *acumulación y prosecución, de ritmo y esquema* (Calabrese, 1984, p. 67).⁴

3 “La nueva ficción televisiva constituye el lugar de invención de formas originales de experiencia. El espectador no asiste simplemente a un suceso, sino que es llevado a experimentar formas particulares del sentir que involucran sus percepciones, su comprensión narrativa, sus emociones, sus disposiciones relacionales. (...) Los productos mediáticos se presentan pues como auténticos objetos de diseño experiencial” (Eugeni, 2008, p. 51).

4 Arlindo Machado utiliza la noción de “narración seriada” y llama serialidad a “la presentación *discontinua y fragmentada* del sintagma televisivo” (2000, p. 83).

La serialidad televisiva utiliza estructuras dramáticas y narrativas específicas, que no pueden ser aprehendidas con las categorías de estudio de narrativas cerradas como las cinematográficas: “Olvida todo lo que has aprendido sobre las estructuras en tres actos”, exclama en su manual Pamela Douglas (2011, p. 45).

Por último, teniendo en consideración estos aspectos, tras los primeros deslindes y diferenciaciones de Kristin Thompson, es necesaria una perspectiva más amplia, para poner las ficciones televisivas en relación con otros ciclos narrativos de larga tradición. Muchos autores, como Buonanno, Cardini y Bernardelli, rastrean en los remotos orígenes de la narrativa occidental:

La serialidad narrativa tiene un origen muy antiguo y podemos encontrar manifestaciones tanto en los mencionados ciclos homéricos, como en la estructura de los relatos de la mitología griega, en las sagas nórdicas, en los textos bíblicos, en los ciclos de romances medievales, en los cuentos de *Las mil y una noches*, en el *Decamerón* de Boccaccio, o en los poemas caballerescos del Renacimiento (Bernardelli, 2012, p. 18).

A juicio de Andrea Bernardelli, 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.

Esto, sin dudas, puede ser puesto en relación con la concepción de Umberto Eco (1985) acerca de la “innovación en el serial”, según la cual la dinámica organizadora de las narrativas seriales es la “variación en la repetición”. En continuidad con los ya clásicos postulados de Benjamin (1989), Bernardelli señala por último que el concepto de serialidad ha sufrido transformaciones a partir del siglo XIX en la moderna sociedad industrial, con el advenimiento de la cultura de masas y los correspondientes medios de comunicación.

La moderna cultura industrial asiste a la llegada del producto en serie y la comunicación cultural se adecua a la situación de reproductibilidad: nace, así, *el producto cultural serial*. Según Cardini (2015), la serialidad se da en todos los niveles de la cultura de masas: en la producción, en la narrativa y en el consumo. Esto implica que el mismo relato sufre transformaciones en virtud de los nuevos instrumentos utilizados para comunicarlo. Schwarzböck concluye que, así como la fotografía y el cine, artes de la reproductibilidad, obligaron a reformular el concepto de arte a finales del siglo XIX, “las series están reformulando para el siglo XXI tanto el concepto de industria como el de arte” (2012, p. 23). Asimismo, resulta insoslayable observar que las series de televisión “han ocupado, durante la primera década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine” (Carrión, 2014, p. 19).

3. Estructuras elementales de la serialidad

Existen taxonomías muy diversas del relato televisivo. No obstante, hay una cierta unanimidad acerca de la identificación de dos polaridades marcadas en las narrativas seriales: la *serie sin continuidad* y la *serie con continuidad*. Es decir, la *serie* y el *serial*, en términos de la crítica internacional. En español, esta terminología nos aparece confusa, sobre todo cuando se intenta denominar los productos híbridos (y se acude a expresiones como “series seriales” o “series serializadas”). Umberto Eco, en su difundido ensayo (1988) llama *saga* al *serial*, mientras que Stéphane Benassi (2000) prefiere la clásica expresión literaria *feuilleton*. Esquenazi (2014), por su parte, plantea esta dicotomía en términos de *series inmóviles* y *series evolutivas*.

Estas polaridades son consideradas por Buonanno como las *estructuras elementales de la serialidad* (2008, p. 121); se caracterizan por una doble propiedad: la extensión y la reducción, principios de orden que de hecho funcionan, sea como multiplicadores del corpus narrativo —mediante la iterativa generación de episodios y capítulos—, sea como reductores de su enorme dilatación. Cada uno de los dos modelos tiene su propio régimen temporal, basado en concepciones del tiempo igualmente binarias: lo cíclico y lo lineal, lo repetitivo y lo evolutivo. Es posible presentar de este modo sus rasgos distintivos:

3.1. La serie sin continuidad

En ocasiones, llamada *serie* sin más. Se caracteriza por articularse en segmentos autónomos, denominados episodios, narrativamente autoconclusivos y en general autosuficientes; en el contexto de la serialidad, pueden ser consumidos en un orden indistinto. Este modelo, derivado de los relatos con héroe recurrente como Sherlock Holmes o Arsène Lupin, ocasionalmente establecen un marco temático o genérico amplio, sin continuidad de puesta en escena, con personajes y contextos espacio-temporales variables en la serie: desde el emblemático *Alfred Hitchcock presents* (1955-1956) hasta *Black Mirror* (2011). En Argentina, es recordado el ciclo de *Mujeres asesinas* (2005-2008).

3.2 La serie con continuidad

Internacionalmente llamada *serial*. Se articula en un número variable de segmentos, denominados *capítulos*, sin clausura, narrativamente no autosuficientes; en el contexto de la serialidad, cada uno de ellos ocupa un lugar preciso en la concatenación con los precedentes y los sucesivos; sólo pueden ser consumidos en un orden determinado. Su origen se remonta al folletín y a los radioteatros, que desarrollan peculiares estrategias de escritura, como la redundancia y el *cliffhanger*: la primera, mediante repeticiones o recapitulaciones, permite llenar vacíos y transmitir información que algunos receptores pueden haber olvidado o perdido al saltarse un capítulo; el segundo consiste en la *interrupción estratégica de la narración*, “en

un punto crucial de la trama” para mantener vivo el interés del receptor y estimular el consumo del segmento sucesivo (Cardini, 2015, p. 24).

Para Benassi (2000), se trata de una combinatoria de elementos (invariantes y variaciones) apoyados en una lógica que privilegia el tiempo, el avance progresivo y la genealogía. Las divergencias entre los productos que integran esta modalidad se encuentran en el número de segmentos: desde los modelos cerrados, con muchos capítulos (las *telenovelas* y la mayoría de las denominadas *tiras* y *telecomedias*) o pocos capítulos (la *miniserie*), hasta los modelos abiertos, potencialmente infinitos, como la *soap opera* norteamericana. En los textos acerca de la televisión argentina, y aun en sus prácticas profesionales, se emplea una terminología imprecisa, mencionado en ocasiones con el mismo término a productos de estrategias seriales muy diferentes (por ejemplo, *unitario*).

Las antitéticas *estructuras elementales de la serialidad* son pasibles de variantes históricas y geográficas, abriendo en la práctica un abundante espectro de contaminaciones recíprocas e hibridaciones. Una de las más extensas tipologías de las series de televisión fue desarrollada hace veinticinco años por González Requena; su aporte principal es que las categorías aspiran a ser “independientes de todo aspecto temático o argumental” (1989, p. 36). Sin embargo, el fenómeno de las series se caracteriza por su dinamismo, y esa taxonomía aparece insuficiente hoy.⁵

Las nuevas tecnologías y las nuevas plataformas de distribución como *Netflix* modifican los hábitos de producción y consumo. Por el lado de la producción, las narrativas se organizan sin la necesidad de atenerse a un número determinado de episodios, a las duraciones fijas de los segmentos y a la imposición de cortes publicitarios. Por el lado del consumo, exacerbando la tendencia nacida en tiempos del desarrollo de los DVD, desaparece el ritual de la cita semanal o diaria, mediante modalidades antes impensadas, como las “maratones” o “atracones” (*binge-watching*), que para *Netflix* se han convertido en un concepto estructural (véase, al respecto, el capítulo “Binge-Watching and the Re-invention of Control”, en el exhaustivo estudio de Mareike Jenner, 2018, pp. 109-144). La irrupción de estas plataformas video a demanda incorpora la algoritmización en ambos niveles, como ha sido estudiado por Striphas (2015), Striphas y Hallinan (2016), Alexander (2016) y Steiner (2017). De todos modos, las estrategias globales de la narrativa serial se mantienen por encima de las modalidades de distribución: es diferente la experiencia de recepción de un largometraje de 120 minutos que la de tres capítulos seguidos de cuarenta minutos de una serie.

5 Jesús González Requena, en ese trabajo que describe un estado de situación ya pretérito, pero igualmente valioso, establece que las convenciones narrativas dependen de las formas discursivas dominantes de cada medio: “mientras que la estructura unitaria se asienta en los medios que generan discursos independientes, cerrados y bien clausurados, la estructura serial en episodios se afirma en aquellos medios que tienden a configurar discursos que posponen indefinidamente la clausura, el cierre discursivo. El periódico, pero sobre todo la radio y la televisión se proponen cada vez más abiertamente como discursos que se prolongan indefinidamente, que niegan toda clausura” (González Requena, 1989, p. 38).

Asimismo, la serialidad televisiva más reciente ya no suele ajustarse a los dispositivos narrativos “clásicos” (Vanoye, 1996, p. 79), sino que emplea diversas formas de ruptura, como flashback, narradores y, en especial, aquello que Vanoye denomina “alternancias, paralelismos e intercalados”, es decir, un tipo de construcción multitrama, basada tanto en la pluralidad de espacios y personajes como en las diferentes subtramas de cada uno de estos. A la vez, en lo que respecta a la dimensión estructural, la articulación de las subtramas produce el fenómeno más característico de las series televisivas actuales, esto es, la convivencia en un mismo segmento narrativo de tramas sin continuidad y de tramas con continuidad. Unas se desarrollan exclusivamente en un único capítulo; otras comienzan en un capítulo, pero tienen parte de su desarrollo y desenlace en otros. A las primeras se las denomina cerradas o *verticales* (*anthology plots*) y a las segundas, abiertas u *horizontales* (*running plots*). Estos productos han desarrollado estrategias específicas, llamadas televisión compleja por Jason Mittel:

En su nivel más básico, la complejidad narrativa redefine formas episódicas bajo la influencia de la narración serial, no necesariamente una fusión completa de formas episódicas y seriales, sino un equilibrio cambiante. Rechazando la necesidad de clausura de la trama de cada episodio típica de la forma episódica convencional, la complejidad narrativa destaca historias en continuidad a través de una gama de géneros, la televisión compleja emplea una gama de técnicas seriales, con la concepción implícita de que una serie es una narración acumulativa que se construye en el tiempo, en lugar de restablecer un equilibrio estacionario al final de cada episodio. Aunque las narrativas complejas de hoy pueden ser marcadamente diferentes de sus predecesoras del siglo XX, están basadas en numerosos innovadores de la década de 1970 en adelante. Esta nueva modalidad no es tan uniforme y convencional como las normas episódicas o seriales tradicionales —de hecho, la característica que más define a la televisión puede ser su no convencionalidad— pero todavía es útil agrupar un número creciente de programas que trabajan en contra de las convenciones de las tradiciones episódicas y seriales con una amplia gama de recursos de interés (Mittel, 2015, p. 18).

Bort ha propuesto un modelo vectorial entre los dos extremos —ideales— de la verticalidad y la horizontalidad pura: “una determinada serie tiende hacia la horizontalidad o se decanta hacia la verticalidad, contemplando una manifestación infinita de posibilidades intermedias fruto de su intersección” (2012, p. 285).⁶

⁶ Análoga a las nociones de verticalidad y horizontalidad es la propuesta de Porter, Larson, Harthcock y Nellis (2002, pp. 3-5) de distinguir entre los elementos nucleares (*kernel scenes*) y los satelitales (*satellite scenes*), siguiendo el clásico trabajo narratológico de Seymour Chatman (1978, ed. en español: *Historia y discurso*, Madrid: Taurus, 1990). Los sucesos y personajes de las tramas satelitales no tienen consecuencias duraderas en las tramas nucleares.



Figura 1. Modelo vectorial de horizontalidad y verticalidad (Bort, 2012, p. 285).

Stéphane Benassi plantea un esquema triádico compuesto por “tres formas narrativas principales” que van de lo unitario, el *telefilm* (o *ficción unitaria* o *única*), a lo plural: la *serie* (o *ficción plural serial*) y el *folletín* (o *ficción plural folletinesca*), en cuyos ejes distribuye los distintos géneros de la ficción televisiva. Esta clasificación, sostiene, agrupa “las ficciones televisivas en función de sus *formas sintácticas*” (2000, p. 35). En los polos de la narración plural, sostiene Benassi siguiendo a Noël Nel, se encuentran la *puesta en serie* y la *puesta en folletín*; la primera es “una operación de dilatación y de complejización de la diégesis, un alargamiento sintagmático del relato que conserva el transcurrir inevitable del tiempo” mientras que la segunda es “una operación de desarrollo diegético por despliegue de los numerosos posibles de un héroe permanente o de un horizonte de referencia” (2000, p. 36).

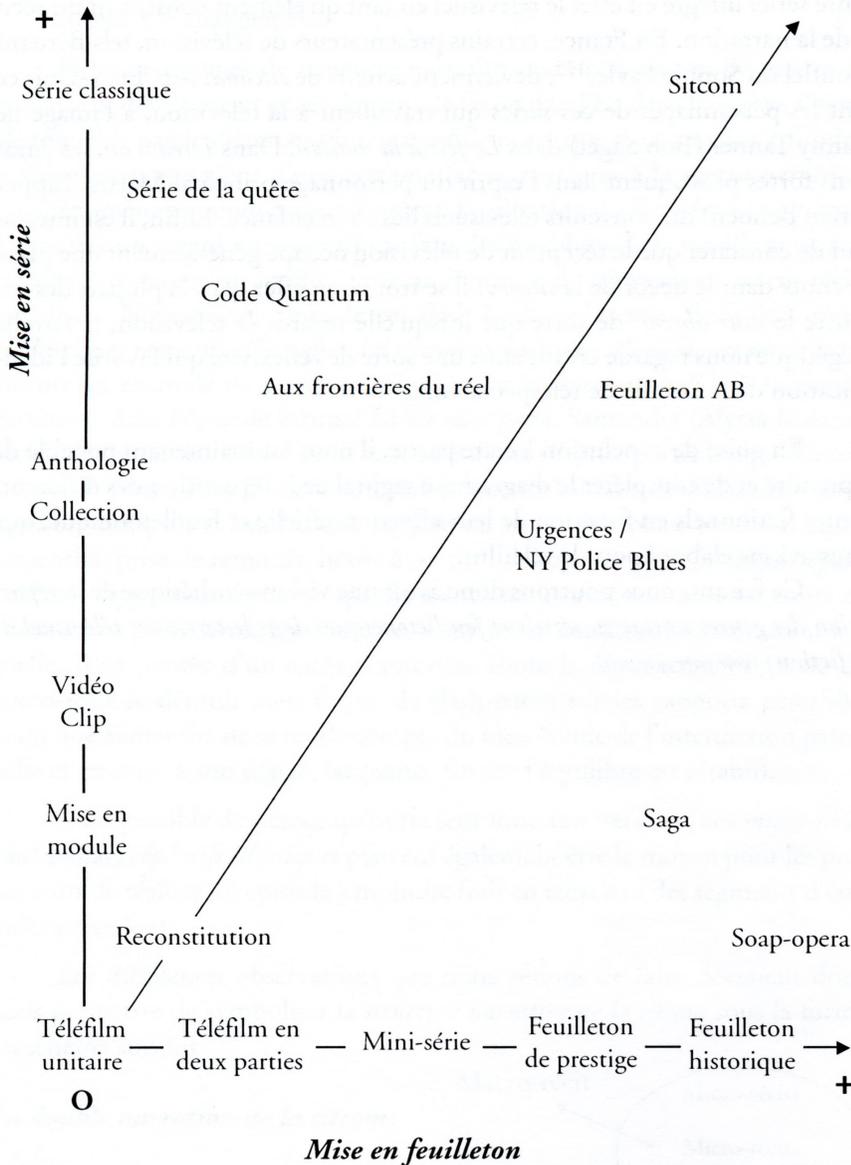


Figura 2. Repartición de géneros seriales (Benassi, 2000, p. 96).

Marc Dolan, en un análisis histórico, entre los extremos *series épisodicas* y *seriales continuos* coloca las hibridaciones *seriales episódicos* y *series secuenciales* (Dolan, 1995, pp. 32-34). En todos los casos, se trata de un continuum; de la diversa combinación entre ambos modelos, procede el amplio espectro de las narrativas seriales televisivas contemporáneas.

Este continuum queda de manifiesto en la propuesta de Andrea Bernardelli, quien establece el siguiente diagrama, entre cero episodios e infinitos capítulos, útil para establecer una taxonomía



Figura 3. "Tipología de gradación de la serialidad narrativa televisiva" (Bernardelli, 2012, p. 25).

4. Taxonomía

Como adaptación del esquema de Bernardelli, podemos proponer entonces, a modo de síntesis, la siguiente clasificación, cuyo corpus tiene en cuenta las modalidades desarrolladas en la práctica profesional argentina, que ha registrado un notable salto de calidad entre finales de siglo XX y principios del XXI.⁷

Si la serialidad, como se ha dicho, consiste en una narración dividida en segmentos, las taxonomías deberán tener en cuenta cuál es la relación que se establece entre dichos segmentos. A menor relación entre ellos, mayor verticalidad; a mayor relación entre ellos, mayor horizontalidad. Es decir, el modelo se presenta como un continuo entre los extremos de verticalidad y horizontalidad, que son postulaciones teóricas ideales, como señala Iván Bort:

la verticalidad plena en una serie es imposible porque, dado ese caso, no podría concebirse como tal al no haber nada que heredar de un episodio a otro, pues hasta las series más verticales comparten, cuanto menos, personajes, escenarios, temática o programa contenedor.

⁷ Debemos consignar que no hay un antes y un después tajantemente marcados en la evolución de las series argentinas, pero sí puntos de inflexión significativos; uno de ellos es el que sobreviene entre 2000 y 2002, años en que aparecen hitos como *Tiempo final*, *Okupas* y *Los simuladores*. El crecimiento ha sido también cuantitativo: para dimensionar la magnitud de la producción nacional bastará con indicar que en 2012 se estrenaron en los canales de aire 34 títulos, que representaron el 72,3% del total de ficción de estreno exhibida, con un total de 965,5 horas de programación y 1260 capítulos o episodios correspondientes a distintos formatos: telenovelas, comedias, series, miniseries, telefilms, unitarios, según la nomenclatura empleada por el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Aprea y Kirchheimer, 2013, p. 109). Esta abundancia no fue ajena a los premios y financiamientos oficiales concedidos a la producción local.

(...) La horizontalidad plena tampoco puede darse porque una serie que avanza de episodio en episodio siempre tendrá —por lógica dramática— un mínimo de sucesos que se abren y cierran en el mismo episodio, aunque estos solamente sean colaterales, contextuales, complementarios o meramente anecdóticos (2012, p. 284).

El esquema aquí propuesto incorpora las precedentes lecturas y se presenta del modo siguiente.

5. Tipología estructural de las series de televisión

Predominio de tramas verticales ↓ ↓ ↓				Predominio de tramas horizontales → → →
Series sin continuidad o antológicas	Series episódicas	Series acumulativas	Series secuenciales o complejas	Series con continuidad (“sagas”, “seriales”), cerradas o abiertas
Los segmentos (<i>episodios</i>) pueden ser consumidos en cualquier orden				Los segmentos (<i>capítulos</i>) solo pueden ser consumidos en un orden determinado

5.1. Series sin continuidad o antológicas

En el primer caso, hay un predominio de la discontinuidad y de lo intraepisódico. La serialidad se basa en temas, ambientes o géneros. Los episodios no repiten personajes ni ambientes. Por ello, Giorgio Grignaffini afirma que estos productos se caracterizan por “la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático” (2008, p. 167).

Ejemplos: *Tiempo final* (2000-2002), *Mujeres asesinas* (2005-2008), *Los cuentos de Fontanarrosa* (2007), *La celebración* (2014).

5.2. Series episódicas

Los episodios repiten personajes y ambientes, pero son autoconclusivos, sin progresión. Hay “una situación fija y cierto número de personajes principales también fijos, en torno a los cuales giran personajes secundarios que cambian, precisamente para dar la impresión de que la historia siguiente es distinta de la anterior” (Eco, 1988, p. 138). Era el modelo más frecuente en las series del siglo pasado, como *Columbo* (1971-1978), en las que se establecía un caso por episodio, o *The Simpsons* (1989-), en los que el tiempo parece infinitamente detenido y cada episodio implica un nuevo comienzo. Las relaciones temporales entre episodios son indeterminadas, es decir, hay “inexistencia de nexos temporales determinables entre cada uno de los episodios (...); el único elemento propiamente narrativo de la serie en su conjunto es la permanencia de un determinado universo narrativo, dotado de determinadas propiedades, habitado por determinados personajes y en el que son previsible determinados acontecimientos” (González Requena, 1989, p. 39). Son series sin memoria: “el caso más absurdo es el del dibujo animado dirigido por Trey Park, *South Park* (desde 1998), que tiene un personaje, Kenny, que muere todos los episodios, pero siempre reaparece vivo en los episodios siguientes”, sin explicaciones (Machado, 2000, p. 84). Asociadas en ocasiones a “héroes irremplazables”, proponen “fórmulas narrativas implacables”, en las que se asiste una “ritualidad serial”, a una *ritualización de la repetición* (Esquenazi, 2014, pp. 109-110). Las matrices de construcción, que generan una dialéctica entre la invariabilidad de la fórmula y la imprevisibilidad de las variaciones, son “el resultado de un proceso de (re)producción industrial cuya finalidad es realizar en gran número un objeto único a partir de un modelo” (Benassi, 2015, p. 82).

Ejemplos: *Los simuladores* (2002-2003), primera temporada; *Peter Capusotto y sus videos* (2007-2015), *Variaciones Walsh* (2015).

5.3. Series acumulativas

Aquí predomina lo episódico, pero aparecen pequeñas referencias a otros programas, u objetivos globales muy generales y secundarios; en términos de Arlindo Machado, se trata de construcciones *teleológicas* (2000, p. 84), recurrentes en ciertas series clásicas, como *The Fugitive* (1963-1967). Según Milly Buonanno, “una narración acumulativa se presenta, en apariencia, con los signos de una normal serie episódica”: la línea de continuidad no asume ninguna evidencia particular, y los espectadores casuales o intermitentes no están excluidos de la comprensión de lo que sucede en cada episodio en particular. A los espectadores asiduos, en cambio, este tipo de serie “reserva los placeres y los significados añadidos del acceso a un conocimiento más profundo del propio mundo”. Para ello, disemina discontinuamente resonancias entre los episodios, hechos en los que resuenan otros hechos anteriores, “memorias del pasado que pueden regresar de improviso y revelar algo más sobre los personajes o introducir leves desplazamientos de perspectiva sobre lo narrado” (Buonanno,

2002, p. 168). Este proceso puede darse en el desarrollo de distintas temporadas; es frecuente que las series tiendan a horizontalizarse en el tiempo.⁸

Ejemplos: *Los simuladores* (2002-2003), segunda temporada; *Mosca & Smith* (2004-2005), *Todos contra Juan* (2008-2010).

5.4. Series secuenciales

Es el modelo extendido en la llamada televisión “compleja” de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, que pone en cuestión las convenciones precedentes de la serialidad televisiva y “redefine las formas episódicas bajo la influencia de la narración serial” (Mittel, 2015, p. 18). Presenta un esquema multitrama, que combina tramas episódicas y tramas en continuidad. En general, la trama principal es cerrada o vertical (*anthology plot*) y las tramas secundarias son en continuidad u horizontales (*running plots*). La continuidad puede establecerse por bloques de episodios o por la temporada. Si hay un hecho central por capítulo (un “caso”), como en *House M.D.* (2004-2012), las tramas en continuidad suelen referirse a la vida privada de los personajes principales. Si hay un hecho central a lo largo de la temporada, como *The Killing* (2011-2014), los capítulos pueden constituirse en una suerte de estaciones en el camino hacia la resolución, pistas en una “búsqueda del tesoro”. Es, según Francesco Di Chio, un *modelo disipativo*:

se pasa de un modelo narrativo orgánico (...) a un modelo, diría Barthes, *rapsódico*, que reproduce más bien la estructura del viaje por etapas (...). Un modelo no necesariamente vectorial, con fuertes inclinaciones a la fragmentariedad y la recursividad; y también potencialmente *disipativo* (2011, p. 212).

Ejemplos: *Hermanos y detectives* (2006), *El hombre de tu vida* (2011-2012), *Por ahora* (2013), *Las 13 esposas de Wilson Fernández* (2014), *La última hora* (2016).

5.5. Series con continuidad (“sagas”, “seriales”) cerradas o abiertas

En los llamados “seriales”, la continuidad de casi todas las tramas convierte en secundaria la distinción entre capítulos. Predomina lo interepisódico, pues el corpus textual se articula en segmentos incompletos, dispuestos según una rígida

⁸ “Fijémonos, sencillamente, en cómo todas las series verticales experimentan en sus primeras temporadas, y especialmente en su temporada inaugural, sus mayores índices de verticalidad, tendiendo a atenuarse en las siguientes por el efecto de su tangencia con la horizontalidad” (Bort, 2012, p. 284).

estructura de sucesión (el antes y el después). Cada segmento narrativo ocupa un espacio temporal preciso en el relato y está directamente concatenado a los que lo preceden y lo siguen. Suele haber un uso intensivo del *cliffhanger*. Algunos autores, como Cardini, distinguen entre *seriales abiertos* y *seriales cerrados*.

5.5.1. Series con continuidad cerradas

En estos casos, teniendo en cuenta el número de segmentos que componen la serie, puede distinguirse entre producciones breves y extensas. Las breves, como las miniseries, con frecuencia se ofrecían en trece capítulos —para cubrir la programación de tres meses— y, aunque siempre existieron productos con menos segmentos, en los últimos tiempos parece haberse intensificado la tendencia a ofrecer miniseries de menor duración. Ejemplos: *Okupas* (2000), *Tumberos* (2002), *Epitafios* (2004, 2009), *Vientos de agua* (2006), *Historia de un clan* (2015), *Estocolmo* (2016), *El marginal* (2016-2018), *Psiconautas* (2016, 2018), *Un gallo para Esculapio* (2017-2018).

Las producciones extensas, como las telenovelas y las tiras, pueden tener decenas de capítulos y llegar a superar el centenar, en general con clausura narrativa al final de la larga temporada. Ejemplos: *Montecristo* (2005-2006), *Los exitosos Pells* (2008-2009), *Vidas Robadas* (2008), *Ciega a citas* (2009-2010), *El puntero* (2011), *Graduados* (2012), *Los siete locos* (2015), *La leona* (2016), *Las estrellas* (2017-2018).

Jason Mittel propone una catalogación de las distintas modalidades que puede adquirir el final de una serie televisiva: la cancelación (*stoppage*), debida a motivaciones extratextuales, en general por pérdida de audiencia, que provoca el cierre prematuro y abrupto de la serie sin motivación narrativa; el cese (*conclusion*), en donde se ofrece un capítulo final, armado a los apurones a último momento, con cierta lógica narrativa; la suspensión (*wrap up*), que suele sobrevenir al final de la temporada y tiene un cierto grado de clausura, aunque deja a la vez algunas cuestiones abiertas, en caso de que surja la posibilidad económica de hacer una nueva temporada; y la coronación (*finale*), un final previsto y promocionado, que suele ser acompañado por eventos de despedida extratextuales (2015, pp. 319-322).

5.5.2. Series con continuidad abiertas

En estos casos, más allá del número de segmentos, “la narración es potencialmente infinita” (Cardini, 2015, p. 69). El ejemplo más dilatado corresponde a la *soap opera* norteamericana, con productos que han llegado a emitirse durante décadas sin interrupción. La *soap opera*, sostiene Jean-Pierre Esquenazi, “representa la paradoja de un relato suspendido, interminable, en perpetuo devenir y que no obstante produce una repetición continua del pasado” (2014, p. 114). Si bien la apertura es completa, pueden aparecer arcos narrativos estacionales. En el mercado argentino,

los ejemplos recientes son poco abundantes, excepto en ciertos productos destinados al público juvenil, como *Casi ángeles* (2007-2010).

Las series cerradas se convierten en abiertas cuando, por diversos motivos, en general comerciales, los productores añaden nuevas temporadas a productos concluidos mediante la suspensión, como *El marginal* y *Un gallo para esculapio*. Una miniserie pasa a ser, así, la primera temporada de una serie potencialmente sin fin. En ocasiones, esa continuación es una “precuela”, lo que Umberto Eco llama *loop*, una solución paradójica: “el personaje tiene poco futuro, pero un pasado enorme y, sin embargo, nada de su pasado deberá alterar nunca el presente mitológico en que se lo ha presentado al lector desde el comienzo” (1988, p. 139).

5.6. Hibridaciones y reconfiguraciones

La variedad de tipos y combinaciones de la narrativa televisiva testimonia la fertilidad del fenómeno en tanto producto a la vez industrial y artístico, e impide las clasificaciones rígidas, pues, como sostiene Geraint D’Arcy, la versatilidad y la vastedad de tipos textuales parece resistir a toda forma de análisis reductivo (2019, p. 155).

Algunos ejemplos especiales obligan a realizar ajustes en la taxonomía. Tal es el caso de la serie israelí *BeTipul* (2005-2008), origen de la versión estadounidense *In Treatment* (2008-2010) y de la argentina *En terapia* (2012-2014), que ofrecía una combinación de episodios en continuidad para cada día distinto de la semana. Inversamente, *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) proponía bloques semanales de cuatro capítulos en continuidad, pero episódicos entre sí.

Un fenómeno de compleja hibridación aparece en productos recientes donde existe continuidad entre los segmentos de una temporada, pero discontinuidad e independencia entre una temporada y otra, como *American Horror Story* (2011-), *True Detective* (2014-2015) y *Fargo* (2015-2017). D’Arcy (2019, p. 154) llama a los productos de este modelo *anthology serials*, en oposición a las *anthology series*, como la mencionada *Black Mirror*.

Es decir, en estos casos las lecturas críticas deben ampliar la perspectiva de análisis y superar la unidad mínima del episodio o capítulo, para detenerse en una estructura más amplia, la de la temporada. En esta perspectiva podrían hallarse también productos intermedios entre ambas polaridades, como la serie inglesa *Unforgotten* (2015-), que trata un caso policial diferente a través de los seis capítulos de una temporada, pero conserva personajes, ambientes y recursos audiovisuales entre temporadas.

6. Conclusiones

La estructura global del producto dependerá, entonces, de la colocación del programa narrativo en algún punto del continuo establecido entre los modelos extremos de la serialidad. Las series proponen diversas estrategias de distribución de los núcleos dramáticos y modalidades de programa e interrupción narrativa. En tanto componen estructuras concéntricas, compuestas progresivamente por cada capítulo, cada temporada y la totalidad de la serie, deben ser analizadas en su singularidad, dependiente de muchos factores, entre otros la cantidad y la duración de los segmentos, la frecuencia de exhibición y los canales de distribución, que condicionan las experiencias de percepción y consumo. El esquema en tres actos para películas de 120 minutos, habitualmente planteado como paradigma universal de la narración audiovisual, es a todas luces insuficiente para explicar el fenómeno de la serialidad televisiva.

Las clasificaciones aquí analizadas, aunque resultan fructíferas, evidentemente necesitan ser ajustadas sin cesar, tanto en sus alcances como en su terminología, para dar cuenta de las variedades que presenta la práctica de la narrativa serial audiovisual, en cuya rica pluralidad de géneros y modalidades reside gran parte de su atractivo.

Bibliografía

- Alexander, N. (2016). Catered to Your Future Self: Netflix's "Predictive Personalization" and the Mathematization of Taste. En K. McDonald y D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 81-97). London, England: Bloomsbury.
- Allrath, G., Gymnich, M. y Surkamp, C. (2005). Towards a Narratology of TV Series. En G. Allrath y M. Gymnich (Eds.), *Narrative Strategies in Television Series* (pp. 1-43). New York, USA: Palgrave Macmillan.
- Apra, G. (1999). Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina hoy. *Actas del IV Congreso ALAIC*. Presentado en el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, en Recife, Brasil. Recuperado de <https://www.eca.usp.br/associa/alaic/Congreso1999/16gt/Gustavo%20Apra.rtf>.
- Apra, G. y Kirchheimer, M. (2013). Argentina: crecimiento de la producción nacional y sus estilos. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: anuario Obitel 2013* (pp. 99-132). Porto Alegre, Brasil: Sulina.

- Benassi, S. (2000). *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège, Belgique: Éditions du CÉFAL.
- Benassi, S. (2015). Sérialité(s). En S. Sepulchre, *Décoder les séries télévisées* (pp. 75-105). Louvain, Belgique: De Boeck.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, España: Taurus.
- Bernardelli, A. (2012). *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*. Perugia, Italia: Morlacchi.
- Bort, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón, España.
- Bourdieu, M. V. (2008). *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Buenos Aires, Argentina: UNGS y Biblioteca Nacional.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Buonanno, M. (2002). *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*. Firenze, Italia: Sansoni.
- Buonanno, M. (2008). *The Age of Television. Experiences and Theories*. Bristol, England: Intellect.
- Calabrese, O. (1984). I replicanti. En F. Casetti (Ed.), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione* (pp. 64-69). Venezia, Italia: Marsilio.
- Calabrese, O. (1987). *L'età neobarocca*. Bari, Italia: Laterza.
- Cardini, D. (2015). *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli* (6ª edición). Roma, Italia: Carocci.
- Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Casetti, F. (Ed.) (1984). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Venezia, Italia: Marsilio.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1997). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, España: Paidós.

- Cerdá, M. (mayo de 2012). Televisión elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisión. *Las miniseries. Kilómetro 111*, (10), 41-70.
- Dal'Asta, M. (mayo de 2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111*, (10), 71-89.
- D'Arcy, G. (2019). *Critical Approaches to TV and Film Set Design*. London, England: Routledge.
- De la Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Barcelona, España: Roca.
- Di Chio, F. (2011). *L'illusione difficile. Cinema e serie TV nell'età della disillusione*. Milano, Italia: Bompiani.
- Dolan, M. (1995). The Peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to on Twin Peaks. En D. Lavery (Ed.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks* (pp. 30-50). Detroit, USA: Wayne State University Press.
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona, España: Alba.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- Esquenazi, J.-P. (2014). *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?* (2ª edición). Paris, France: Armand Colin.
- Eugeni, R. (2008). Grave Danger. Il design dell'esperienza. En M. P. Pozzato y G. Grignaffini (Eds.), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (pp. 51-69). Milano, Italia: Link Mediaset-RTI.
- García Fanlo, L. (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- González Requena, J. (1989). Series de televisión: una tipología. En E. Jiménez Losantos y V. Sánchez-Biosca, *El relato electrónico* (pp. 35-53). Valencia, España: Textos de la Filmoteca.
- Grignaffini, G. (2008). I meccanismi della serialità. Caratteri, tempi, forme di serie e saga. En M. P. Pozzato y G. Grignaffini (Eds.), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (pp. 161-169). Milano, Italia: Link Mediaset-RTI.
- Hallinan, B. y Striplhas, T. (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media and Society*, 18(1), 117-137. doi: 10.1177/1461444814538646
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2012). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna, Italia: Archetipolibri.

- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo, Brasil: Senac.
- Mazziotti, N. (Comp.) (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Mazziotti, N. (Comp.) (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, USA: New York University Press.
- Mottet, J. (1990). L'espace-temps de la télévision: le cas du soap opera. *Quaderni*, (9), 65-78. Paris, France: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Ndalianis, A. (2005). Television and the Neo-Baroque. En M. Hammond y L. Mazdon (Eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 83-101). Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.
- Porter, M. J., Larson, D. L., Harthcock, A. y Nellis, K. B. (2002). Re(de)fining Narrative Events: Examining Television Narrative Structure. *Journal of Popular Film and Television*, (30), 23-30. doi: 10.1080/01956050209605556
- Pozzato, M. P. y Grignaffini, G. (Eds.). (2008). *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Milano, Italia: Link Mediaset-RTI.
- Schwarzböck, S. (mayo de 2012). Historia de un error. La legitimación de las series. *Kilómetro 111*, (10), 7-24.
- Sepulchre, S. (2015). *Décoder les séries télévisées*. Louvain, Belgique: De Boeck.
- Soto, M. (Coord.) (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Steiner, E. (2017). Binge-Watching in Practice: The Rituals, Motives and Feelings of Streaming Video Viewers. En C. Barker y M. Wiatrowski (Eds.), *The Age of*

Netflix. *Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access* (pp. 141-161). Jefferson, USA: McFarland.

Striphas, T. (2015). Algorithmic Culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), 395-412. doi: 10.1177/1367549415577392

Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, USA: Harvard University Press.

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, España: Paidós.

Williams, R. (1974). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Martín Greco

Licenciado en Letras (UBA), investigador y docente (Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de las Artes). Es autor de numerosos estudios sobre las vanguardias hispánicas. Editó, entre otros, los siguientes libros: *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir*; *Membretes, aforismos y otros textos de Oliverio Girondo*; *Escritores en la frontera*; *Escribidores y naufragos: Correspondencia Gómez de la Serna – Guillermo de Torre y La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez*, el director de Martín Fierro (estos dos últimos junto a Carlos García). Escribió el guión de largometrajes estrenados en Argentina y el extranjero. En el marco de la Universidad Nacional de las Artes, dirigió un proyecto de investigación sobre narrativas seriales. Forma parte del Consejo de Dirección del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (www.ahira.com.ar).

gretin@yahoo.com

Cómo citar este artículo:

Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7(7), 45-66.

