

VOLUME VII, N° 02 · WINTER 2021

SERIES

INTERNATIONAL JOURNAL OF
TV SERIAL NARRATIVES



*Ludwika Paleta and Paulina Goto in, *Madre sólo hay dos*.@Netflix (2020)

E-MAIL ADDRESS

seriesjournal.org@gmail.com

HOME PAGE

series.unibo.it

ISSN

2421-454X

DOI<https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/v7-n2-2021>

SERIES has two main purposes: first, to respond to the surge of scholarly interest in TV series in the past few years, and compensate for the lack of international journals specializing in TV seriality; and second, to focus on TV seriality through the involvement of scholars and readers from both the English-speaking world and the Mediterranean and Latin American regions. This is the reason why the journal's official languages are Italian, Spanish and English.

SERIES is an open access and peer reviewed journal, with ISSN and indexed in major international databases. SERIES publishes 2 issues per year.

This is a joint project by the Universitat Politècnica de València (Escola Politècnica Superior de Gandia) and the Università di Bologna.

This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. It releases its articles under the terms of Creative Commons Attribution 3.0 Unported License. This license allows anyone to download, reuse, re-print, modify, distribute and/or copy the contributions. The works must be properly attributed to its author(s). It is not necessary to ask further permissions both to author(s) or journal board, although you are kindly requested to inform the journal for every reuse of the papers.

Authors who publish on this journal maintain the copyrights. Authors are welcome to post pre-submission versions, the original submitted version of the manuscript (preprint) and the final draft post-refereeing (postprint) on a personal website, a collaborative wiki, departmental website, social media websites, institutional repository or non-commercial subject-based repositories. Self-archiving can happen only upon the acceptance of the submission.

The journal has neither article processing charges nor submission processing fees.

Cover illustration Javier Pastor

EDITORS

Veronica Innocenti, Héctor J. Pérez and Guglielmo Pescatore.

ASSOCIATE EDITOR

Elliott Logan.

MANAGING EDITOR

Luca Barra.

SECRETARIES

Paola Brembilla and Samuele Picarelli Perrotta.

ADVISORY BOARD

Katalin Balint (University of Amsterdam), Monika Bednarek (The University of Sydney), Marta Boni (Université de Montréal), Mélanie Bourdaa (Université Bordeaux-Montaigne), María Catalina Cruz-González (Universidad de la Sabana), Mirko Degli Esposti (Università di Bologna), Alexander Dhoest (Universiteit Antwerpen), Trisha Dunleavy (Victoria University of Wellington), Susanne Eichner (Aarhus University), Elizabeth Evans (University of Nottingham), Gabriela Gómez Rodríguez (Universidad de Guadalajara), Sarah Hatchuel (Université Paul-Valéry Montpellier 3), Annette Hill (Lund University), Matt Hills (University of Huddersfield), María Rosario Lacalle Zalduendo (Universitat Autònoma de Barcelona), Ramon Lobato (RMIT University), Amanda D. Lotz (Queensland University of Technology), Paolo Noto (Università di Bologna), Javier Pastor (Universidad Politécnica de Valencia), Manisha Pathak-Shelat (MICA The School of Ideas), Antonio Sánchez Escalonilla (Universidad Rey Juan Carlos), Massimo Scaglioni (Università Cattolica del Sacro Cuore), Petr Szczepanik (Charles University Prague), William Uricchio (MIT), Patrick Vonderau (Martin Luther University Halle-Wittenberg), Mike Wayne (Erasmus University Rotterdam).

OPERATIONAL EDITORIAL BOARD

Cathrin Helen Bengesser (Aarhus University), Stéfyany Boisvert (Université du Québec à Montréal), Melania Morillo Bobi (Universidad de Sevilla), Gianluigi Rossini (Università degli Studi dell'Aquila), Ed Vollans (University of Leicester), Daniel Jerónimo Tobón Giraldo (Universidad Nacional de Colombia).

CONTRIBUTORS FOR THE PRESENT ISSUE

Consuelo Ábalos (Universidad Central de Chile), Lorena Antezana Barrios (Universidad de Chile), Livia Arantes (Universidade Federal de Minas Gerais, Brazil), Claudia Benassini (Universidad La Salle, México), Gabriela Borges (Federal University of Juiz de Fora, Brazil), Cristián Cabello (Universidad de Chile), Carlos Gutiérrez-González (Universidad de Chile), Charo Lacalle (Universidad Autónoma de Barcelona), Claudia Lagos Lira (Universidad de Chile), Javier Mateos-Pérez (Universidad Complutense de Madrid), Juan Piñón (New York University), Alessandra Puccini-Montoya (Universidad de Chile), Simone Rocha (Universidade Federal de Minas Gerais, Brazil), Eduardo Santa Cruz Achurra (Universidad de Chile), Daiana Sigiliano (Federal University of Juiz de Fora, Brazil), Marcos Silva (Universidade Federal de Minas Gerais, Brazil), Carolina Soria (Universidad de Buenos Aires), Enrique Uribe-Jongbloed (Universidad de Chile).

DESIGN AND LAYOUT

Martín Gràfic

PUBLISHED WITH THE ASSISTANCE OF

ABIS – AlmaDL, Università di Bologna

NARRATIVE / AESTHETICS / CRITICISM

- 05 **INTRODUCCIÓN: LA FICCIÓN TELEVISIVA LATINOAMERICANA EN TIEMPOS DE CAMBIO (2015-2021)**
CHARO LACALLE, JAVIER MATEOS-PÉREZ, JUAN PIÑÓN
- 09 **NOSTALGIA POR UN CHILE QUE NO FUE. EL CASO DE LA SERIE RAMONA**
LORENA ANTEZANA BARRIOS, CONSUELO ÁBALOS,
CLAUDIA LAGOS LIRA, EDUARDO SANTA CRUZ ACHURRA
- 23 **ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL POSTFEMINISTA EN LA SERIE MADRE SOLO HAY DOS: IMBRICACIÓN LOCAL-TRANSNACIONAL-COMUNICACIÓN TRANSCULTURAL**
CLAUDIA BENASSINI F.
- 39 **STORYTELLING DEVIATIONS AND ATTENTION DISPUTES IN BRAZILIAN NETFLIX ORIGINALS**
SIMONE ROCHA, LIVIA ARANTES, MARCOS SILVA

PRODUCTION / MARKET / STRATEGIES

- 49 **NUEVAS DINÁMICAS DE PRODUCCIÓN DE LA NARRATIVA SERIADA ARGENTINA: EL POLICIAL NEGRO Y LA DIMENSIÓN TEMPORAL EN *EL JARDÍN DE BRONCE***
CAROLINA SORIA
- 61 **CUANDO LA FICCIÓN ANTICIPA LA REALIDAD. FICCIÓN TELEVISIVA EN CHILE (2012-2018)**
CRISTIÁN CABELLO
- 73 **EL ENTORNO Y LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN COLOMBIA A PARTIR DEL SURGIMIENTO DE LAS OTT**
ENRIQUE URIBE-JONGBLOED, CARLOS GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ,
ALESSANDRA PUCCINI-MONTOYA

CULTURE / RECEPTION / CONSUMPTION

- 87 **FANDOM AND MEDIA COMPETENCE: ANALYSIS OF AESTHETIC READING IN *YOUNG HEARTS FANFIC***
DAIANA SIGILIANO, GABRIELA BORGES

INTRODUCCIÓN: LA FICCIÓN TELEVISIVA LATINOAMERICANA EN TIEMPOS DE CAMBIO (2015-2021)

CHARO LACALLE
JAVIER MATEOS-PÉREZ
JUAN PIÑÓN

La ficción televisiva constituye en la actualidad en uno de los productos más demandados por la audiencia. La llegada de las plataformas de vídeo bajo demanda y la facilidad del acceso a internet, junto con el desarrollo de los canales de pago y los progresos de las televisiones en abierto, la han convertido en una de las principales vías de entretenimiento para el público y en el acontecimiento más representativo de los últimos años para la crítica, que ya considera estas obras culturales como productos culturales de primer orden.

Desde hace poco más de un lustro, tanto en el ámbito nacional como en el internacional la producción, la difusión, la distribución y el consumo de la ficción televisiva se encuentran en un proceso de cambio, que está propiciando transformaciones en los esquemas tecnológicos, sociológicos y también culturales. Al mismo tiempo, se ha producido la entrada al negocio del entretenimiento a corporaciones ajenas

a la producción audiovisual, ligadas a la venta de productos y a la computación, que comparten espacio industrial con las empresas de telecomunicaciones. Estos actores emergentes —y ahora predominantes— están conviviendo e incluso estableciendo diferentes tipos de alianzas con las televisiones tradicionales en este nuevo y complejo panorama mediático.

En el caso particular de Latinoamérica, la industria televisiva se desempeña en un escenario múltiple y heterogéneo y, al mismo tiempo, comparte características comunes, como determinados valores culturales, la preeminencia de la televisión abierta, la interconexión de los medios y la adopción de tecnologías que están modificando las lógicas tradicionales. Este contexto diverso y en expansión estimula innovaciones en los procesos de producción, circulación y consumo de los contenidos relativos al entretenimiento televisivo de ficción.

Mientras que en el pasado el objetivo de los emisores televisivos era capturar espectadores por millones, en el presente, los diferentes operadores persiguen usuarios, una audiencia renovada, que está más diseminada, es más específica, tiene un mayor control del consumo y dispone de un abanico nutrido de ofertas para poder escoger. En este contexto, el progresivo desplazamiento de la audiencia desde los canales tradicionales de televisión hacia internet y las plataformas VoD está produciendo cambios significativos que afectan a la industria, al consumo y también a los contenidos.

Si bien las plataformas de *streaming* difunden de manera predominante contenido audiovisual en inglés, también se observan en sus catálogos internacionales estrategias comerciales destinadas a complementar esta oferta anglosajona con producciones de otras latitudes en otros idiomas, apostando por las producciones locales con el fin de diversificarse y atender a los diferentes gustos e intereses territoriales. Estas iniciativas están propiciando la aparición de una serie de títulos, que sumados a los destacados en la emisión de los canales nacionales, merecen la atención y el análisis precisamente por su particularidad, su potencial transmisor identitario y su valor como obra cultural ligada a un territorio concreto.

El presente número monográfico de *Series. International Journal of TV Serial Narratives* reúne una selección de artículos realizados por investigadoras e investigadores académicos, desde diferentes enfoques, con el objetivo de ofrecer una breve panorámica sobre la investigación de la ficción televisiva latinoamericana en la actualidad, que ofrezca casos, comparaciones, relaciones o enfoques innovadores. Se trata de señalar y de explicar, al menos en parte, las claves de este proceso de cambio antes descrito en la ficción televisiva en Latinoamérica.

El monográfico *La ficción televisiva latinoamericana en tiempos de cambio (2015-2021)* pretende ser una mirada plural y crítica sobre la ficción televisiva latinoamericana, que se articula en dos segmentos. El primero alude a las narrativas y está integrado por tres artículos, que exploran otras tantas dimensiones de la producción chilena (la recuperación de la memoria social), mexicana (el postfeminismo) y brasileña (los cambios inducidos por Netflix) respectivamente. Los artículos del segundo grupo giran alrededor de la nueva ecológica digital de los medios, que de manera sistemática ha tenido un impacto en las dinámicas de producción, distribución, promoción y consumo de la ficción en la televisión.

Inaugura el primer grupo de aportaciones la mirada al pasado de *Nostalgia por un Chile que no fue. El caso de la serie Ramona*, una serie de Wood Producciones, escrita por

Guillermo Calderón Calderón y dirigida por Andrés Wood, Julio Jorquera y Marcos Sánchez, que cuentan en su haber numerosas películas y series muy exitosas realizadas en el país andino. La autora, Lorena Antezana, combina las propuestas de aproximación al texto audiovisual de García y Rajas (2011), y de Casetti & de Chio (1995) con el registro de un “diario de recepción” (Franco, 2012) para analizar un drama de época que “contribuye a una identidad y memoria chilenas y a comprender mejor el rol de la nostalgia en la ficción televisiva contemporánea”. La historia, protagonizada por el personaje femenino que inspira el título de la serie, trasciende la biografía y convierte a esta mujer en “un mero pretexto para encarnar un sujeto popular y político”, cuya construcción se convierte en la metáfora de lo que pudo ser y no fue en una década tan decisiva en la historia de Chile como los años setenta. Un sujeto idealizado que, como señala Antezana en la conclusión de su trabajo, representa al final una mera utopía.

Análisis del discurso multimodal postfeminista en la serie Madre solo hay dos: imbricación local-transnacional-comunicación transcultural, examina la aportación de esta producción de Netflix a la cultura mexicana postfeminista y a la comunicación transcultural. El método adoptado es el análisis del discurso multimodal, precedido por una introducción sobre el papel de la OTT en la transnacionalización de los modelos femeninos y su contextualización en lo que la autora, Claudia Benassini, denomina “la cultura mediática postfeminista”. El análisis realizado gira en torno a las características del postfeminismo identificadas por Rosalind Gill (2017) y pone de manifiesto la diferencia entre la relevancia concedida a unas y a otras en esta comedia de escrita por Carolina Rivera y Fernando Sariñana, cuya máxima pretensión es, según Benassini, entretener. Sin embargo, la autora también nos advierte de que su aparente innovación en cuanto a la temática y a la construcción de los personajes se disuelve en el carácter profundamente conservador de la historia narrada, desaprovechando así la oportunidad de abordar cuestiones tan relevantes en la actualidad como las preferencias sexuales como parte de las relaciones afectivas y la inseguridad tóxica como parte de la interacción cotidiana.

El tercer artículo de este grupo *Storytelling deviations and attention disputes in Brazilian Netflix originals*, plantea una reflexión sobre los cambios observados en las series brasileñas emitidas por Netflix a partir de 2016, que Simone Rocha, Livia Arantes y Marcos Silva consideran expansiones de la construcción narrativa y de las tramas clásicas. Las autoras proponen una “lectura poética” basada en la afirmación de

Bordwell (1985) de que “the classical model of narration is the main underlying structure of a work”, a partir del presupuesto de que este tipo de ejercicio contribuye a entender mejor las estructuras tanto episódicas como de la temporada completa de la ficción televisiva. El análisis realizado revela tres desviaciones de los modelos narrativos clásicos: una aceleración de la historia que se traduce en la rápida alternancia de las emociones; el rol decreciente del argumento y del romance en el conflicto; el carácter multitrama de las estructuras narrativas. Las autoras consideran estas tres expansiones claros indicios de los cambios que se están produciendo en el drama televisivo brasileño e incluso en el latinoamericano.

El primero de los cuatro artículos del segundo grupo, articulados en torno a la nueva ecología digital de los medios, es la entrega de Carolina Soria titulada *Nuevas dinámicas de producción de la narrativa seriada argentina: El policial negro y la dimensión temporal en el Jardín de Bronce*. Soria nos ofrece una revisión de los retos planteados por el nuevo panorama digital y la demanda de contenidos de las plataformas a la industria de televisión argentina, que han cristalizado en la creciente presencia de coproducciones entre corporaciones mediáticas globales y multinacionales con cadenas y estudios locales. Esta tendencia es, al menos en parte, el resultado de las exigencias de los elevados valores de producción actuales basados en conceptos de calidad televisiva, que privilegian esquemas de narrativas complejas, organización a través de temporadas y ciertos géneros, como el drama criminal, el thriller policiaco o el *noir*. La nueva manera de pensar la serialidad exige, cada vez más, la creación de ficción en estructuras narrativas por temporada. Lógica que rompe con la tradicional estructura de series con narrativa cerrada expresada con un final en su último episodio. En este contexto, Soria realiza una revisión del modo en esta nueva exigencia del mercado, moldeó la creación de una segunda temporada del thriller *Jardín de Bronce*, haciendo uso de una narrativa compleja, con saltos de temporalidad, y con el uso de múltiples puntos de vista narrativo le dio lógica y continuidad a una ficción que habría tal vez sido pensada, con un final cerrado en su primera temporada. El uso de una narrativa compleja no solo facilita la creación de temporadas subsecuentes, sino que ancla la noción de lo que es televisión de calidad en el centro de esta maniobra creativa de producción. Lo que permite, a su vez, crear la imagen de marca, que esta al centro de la promoción y venta de la suscripción del sistema de paga televisivo de cable, satélite o de plataforma digital en ecosistema de ficción televisiva contemporáneo.

La aportación de Enrique Uribe-Jongbloed, Carlos Gutiérrez-González y Alessandra Puccini-Montoya, *La producción de ficción audiovisual en Colombia a partir del surgimiento de las OTT*, igualmente nos ofrece un panorama de las transformaciones de la ficción colombiana por la entrada de las plataformas digitales y sus servicios de suscripción. Uribe-Jongbloed et al. hacen una revisión de la forma en que las cadenas de televisión privadas y públicas han respondido al reto que representa la entrada de estos nuevos actores. Los autores también muestran los cambios experimentados por el tratamiento narrativo expresado a través del género, al igual que el número de capítulos producidos, para ajustarse a la demanda de las plataformas digitales y su lógica de consumo. Este cambio de las formas de producción de ficción en Colombia, ha sido posible por un lado por el incentivo nuevas regulaciones que promueven la producción de contenido nacional de ficción, y por otro, por la entrada de las plataformas digitales quienes han ofrecido una ventana importante de distribución, he incentivado la producción de las casas independientes de producción colombianas, así como de las cadenas de propiedad pública y su oferta televisiva. Esta nueva dinámica se ejemplifica por el fortalecimiento de las alianzas de producción de las plataformas digitales globales con las casas de producción independientes. Pero también por el surgimiento de producciones de calidad de corporaciones de televisión pública, la cual es evidenciada por los autores a través del surgimiento de festivales o circuitos de reconocimiento a la calidad de la ficción televisiva, auspiciados por el Estado Colombiano.

La tendencia de transformación de las narrativas de ficción en la televisión a nivel regional, también se refleja en la contribución de Cristián Cabello, *Filtration discomfort and crisis neoliberalism in Chilean television fiction*. Las desigualdades sociales que la adopción de un modelo neoliberal en la política económica de Chile, se han acrecentado en el periodo de la postdictadura en los gobiernos democráticos que le sucedieron. La necesidad de mostrar esta realidad social, ha encontrado en la ascendencia de drama de la ficción un espacio en el que se combina una demanda social y el éxito de ciertos géneros de dramáticos de la ficción televisiva, como el sub-género político, en modalidad de thriller, drama policiaco o incluso de ciencia ficción. La ascendencia de este género narrativo ha sido posible dado el apoyo de las entidades públicas para su producción, quienes han podido incursionar en esta modalidad narrativas contraria a las políticas de las cadenas privadas, bajo la premisa de las corporaciones públicas de cumplir su misión como informadoras a la ciudadanía

chilena. Es así como Cabello nos muestra a partir del análisis de cuatro series de ficción, la forma en que las consecuencias económicas, sociales, ambientales, del neoliberalismo son capturadas a través de narrativas de la historia de pasado cercano, pero con un impacto importante en el clima político y social del presente. Tomando hechos históricos conocidos, pero recreados bajo una lógica narrativa dramática ficcional, estas historias parecen adquirir una verosimilitud casi documental, dado el uso combinado de testimonios, imágenes y documentos periodísticos que refuerzan el valor de la narrativa en lo general.

Las nuevas posibilidades en el contexto de los medios digitales, se hacen evidentes no solo en las nuevas dinámicas de consumo de la ficción televisiva, sino en la activa participación de las audiencias, que resignifican, expanden y reconstruyen los universos de la ficción de sus programas preferidos. En Daiana Sigiliano and Gabriela Borges, *Fandom and media competence: analysis of aesthetic reading in Young Hearts fanfic*, los autores reposicionan y revaloran el lugar que ocupan los fans en el imaginario de la percepción pública y en el académico, al moverlos de una situación concepción patologizada y peyorativa de improductividad y fanatismo, a una de actividad crítica, creativa, de productividad y de resignificación, convirtiéndolos en el nuevo centro de la recepción, resignificación y extensión de los universos de ficción. Por un lado, los fans se han convertido en el motor de los mercados de televisión de ficción en un ambiente altamente fragmentado; pero, por otro lado, como señalan los autores, su actividad invita a reflexionar en sus dinámicas de consumo, resignificación y producción como nuevas maneras de aprendizaje dadas las múltiples competencias lingüísticas, culturales, cognitivas, sociales, críticas que se requieren para la reformulación y curación de los contenidos. Repensar y resituar a los fans ahora, es repensarlos no como fenómenos culturales aislados, sino resituarlos como ejemplo del potencial creativo que ya casi cualquier miembro de la audiencia tiene, al llevar una interacción activa y creativa en el uso cotidiano de las redes sociales.

REFERENCIAS

- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García, Francisco y Rajas, Mario (Coord.) (2011). *Narrativas audiovisuales: Los discursos*. Madrid: Icono14.
- Gill, Rosalind (2017). "The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on", *European journal of cultural studies*, Vol. 20 (6), 606-626 <https://acortar.link/woylm> (15.VII.21)
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Franco, Humberto (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

NOSTALGIA POR UN CHILE QUE NO FUE. EL CASO DE LA SERIE RAMONA

LORENA ANTEZANA BARRIOS
CONSUELO ÁBALOS
CLAUDIA LAGOS LIRA
EDUARDO SANTA CRUZ ACHURRA

Name Lorena Antezana Barrios
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address lantezana@uchile.cl

Name Consuelo Ábalos
Academic centre Universidad Central de Chile
E-mail address consuelo.abalos@gmail.com

Name Claudia Lagos Lira
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address cllagos@uchile.cl

Name Eduardo Santa Cruz Achurra
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address esantacruz@uchile.cl

KEYWORDS

Series, fiction, history, authorship, Chile

PALABRAS CLAVE

Serie, ficción, historia, autoría, Chile.

ABSTRACT

Relying on a qualitative methodology combining narrative and visual analysis, this article discusses the Chilean television series *Ramona* (Wood Producciones, 2017-2018). Collecting data through a reception diary, a close viewing of the twelve episodes of the show, and highlighting key features of its conditions of production, we argue that *Ramona* contributes to better understand Wood's work and characterize its authorship (regarding issues, aesthetics, and narrative). Wood's authorship has been studied by analyzing his films but not his television's productions. The analysis also demonstrates that *Ramona* inserts History (and it is embedded on it) through its visual grammar and by using references operating as nostalgic clues. Within such paths of reading, *Ramona* contributes to build up Chilean memory and identity and to better comprehend nostalgia's role in contemporary television fiction. Finally, despite its very local remarks, *Ramona* also evokes larger processes common to Latin American's contemporary history, such as rural-to-urban migration, the lack of housing, the urban poverty, the emergence of masses (*sujeto popular*), and grassroots political movements.

RESUMEN

Este artículo discute los resultados de un análisis narrativo y televisual cualitativo de la serie de televisión chilena *Ramona* (Wood Producciones, 2017-2018). A partir de un diario de recepción, del visionado de los doce episodios y de la caracterización de sus condiciones de producción, argumentamos que *Ramona* permite comprender mejor la obra de Wood producciones y caracteriza su marca autoral (temática, estética, narrativa), hasta ahora estudiada en su filmografía, pero no en su producción para la pantalla chica. El análisis también demuestra que, a través de la gramática audiovisual desplegada por la producción, *Ramona* inserta (y se inserta en) la Historia y utiliza diversos elementos referenciales que operan como recursos nostálgicos. En esas coordenadas de lectura, *Ramona* contribuye a una identidad y memoria chilenas y a comprender mejor el rol de la nostalgia en la ficción televisiva contemporánea. Finalmente, y a pesar de sus referencias híper locales, *Ramona* también evoca procesos mayores en Latinoamérica, como la migración campo-ciudad, la falta de vivienda y la pobreza urbana, el sujeto popular y la acción política organizada, entre otros fenómenos constitutivos de la historia social reciente en el continente.

1. INTRODUCCIÓN

Ramona es una serie de televisión, producida por Andrés Wood¹ y ambientada en el Chile de finales de los años sesenta, que relata la historia de dos hermanas, Ramona, la mayor (interpretada por Giannina Fruttero) y Helga (interpretada por Belén Herrera) quienes, tras la muerte de su madre, deciden abandonar su pueblo natal de Santa Bárbara, en el sur de Chile, determinadas a alejarse de un padre abusador y alcohólico y de una existencia marcada por la pobreza rural. Así, comienzan una nueva vida en Santiago, la capital del país, que es hostil, ruda y marginal, pero que, al mismo tiempo, es solidaria y esperanzadora al ser parte de un proyecto político-cultural transformador que se verá truncado por el golpe de Estado de 1973.

La serie se adjudicó más de \$513 millones² del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) en el año 2013 a través del fondo concursable público chileno que fomenta, al decir del Consejo, “la realización audiovisual de calidad”. Este último concepto ha tenido un impacto creciente en la producción de ficciones seriadas de alta calidad tanto en Chile como en el resto del mundo (Carrión, 2019). La preproducción, incluyendo los *castings*, se realizó durante 2014 y las grabaciones finalizaron en octubre de 2015. Sin embargo, Televisión Nacional de Chile (TVN) emitió la serie dos años después (entre el 28 de octubre del 2017 y el 21 de enero de 2018) y en un horario de poca audiencia³. No obstante, *Ramona* recibió buenas críticas de la prensa y varios premios en Chile y el extranjero.

A partir del análisis narrativo y televisual de esta serie, discutimos dos aspectos centrales. El primero se refiere a la manera en que esta producción incorpora la historia, lo histórico y los efectos de sentido que esta operación genera. Esto, pues, *Ramona* no es una serie histórica propiamente tal pues no está basada en hechos ni personajes reales. No obstante, está ambientada en el pasado y sus tramas y personajes, aunque ficcionados, encarnan y representan acontecimientos verídicos de la historia social chilena reciente, como el incendio de unos campamentos y la toma de terrenos baldíos para construir asentamientos de emergencia en 1957.

1 Director de *Machuca* (2004), *Violeta se fue a los cielos* (2011) y *Araña* (2019), entre otras.

2 Equivalente a unos 908 mil dólares al cambio de diciembre de 2013.

3 Fue programada los días sábado a las 11 de la noche. Una de las críticas publicadas sobre la serie dice: “Es un despropósito, o quizá el mejor ejemplo del estado de las cosas en TVN, que una serie como *Ramona* haya sido programada en el peor de los horarios, los sábados en la noche, como si el canal público sintiera vergüenza o simplemente quisiera deshacerse rápido de un muerto incómodo” (Cáceres, 2017).

El segundo aspecto que resulta central para nuestro análisis se relaciona con la importancia de la marca autoral en el proceso de producción. Wood producciones, en tanto equipo, cuenta con una experiencia adquirida y un punto de vista creativo, estético, narrativo y político que se plasma en la construcción del relato audiovisual. En *Ramona* encontramos huellas narrativas, estéticas y temáticas similares a las que Wood ha desarrollado previamente en otras de sus obras audiovisuales, tanto para televisión (*Violeta se fue a los cielos*) como para cine (particularmente, *Machuca*).

2. DISCUSIÓN TEÓRICA

2.1 El pasado en la ficción audiovisual

Desde los inicios del cine y la televisión en Chile, la producción audiovisual ha ficcionado la historia nacional, sus actores y algunos de los eventos considerados más relevantes para la sociedad chilena. Estos contenidos históricos han adoptado, al menos, tres formas en las producciones audiovisuales chilenas: (1) basados en acontecimientos históricos documentados; (2) basados en biografías de personas relevantes para la historia, y (3) ambientados en el pasado (Salinas et al, 2018; Santa Cruz, 2018).

En efecto, la historia ha sido desde los inicios de la producción ficcional chilena una cantera de ideas, relatos y proyectos de distinto cariz. A modo de ejemplo, en 1965 el Canal 9 de la Universidad de Chile exhibió su primera serie: *Legión Blanca* que, en cada capítulo, presentaba una historia distinta relacionada con un caso médico que hubiera generado revuelo en la sociedad chilena en el pasado. Poco después, en 1970, Televisión Nacional (TVN), el canal público, realizó su primera producción seriada, *En la huella del tiempo*, sobre sucesos de la historia de Chile. Para entonces, la televisión chilena estaba en sus años formativos, con los primeros canales de televisión ya fundados y sostenidos con carácter de experimental por las universidades y por el Estado (Hurtado, 1989).

La dictadura cívico-militar (1973-1989) implicó censura y autocensura, la intervención militar en los canales de televisión y en otras instituciones de la industria audiovisual, además del recorte presupuestario para cultura. En ese contexto, la producción de series históricas fue ocasional (identificamos cuatro series⁴ en todo el periodo), la que paulatinamente comenzó

a reactivarse con el retorno de la democracia en 1990 (con tres series⁵ en esa década). Sin embargo, la conmemoración del Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno de Chile (2010) impulsó una mayor producción de este tipo de contenidos y generó un renovado interés de las audiencias por estas temáticas y este tipo de obras. La producción de series de ficción para la televisión en tiempos bicentenarios se articuló en torno a tres grandes temas o eventos: La Guerra del Pacífico⁶, los próceres y sus aportes a la construcción del Estado-Nación⁷ y la dictadura y sus consecuencias⁸. *Ramona* surge al calor de esa tendencia y es deudora, también, de estos grandes ejes y temáticas que surgen con fuerza durante el Bicentenario.

Así, *Ramona* utiliza una estrategia explícita de diálogo con el mundo histórico, visual y cultural al cual la serie pretende referirse, esto es, la vivencia de la marginalidad urbana en la década de los sesenta en Chile. La historia de Ramona y Helga y, luego, de éstas con Carmen (interpretada por Paola Lattus) con quien constituyen una familia, se desarrolla en el marco contextual más amplio de la época en la que transcurren procesos políticos, sociales, económicos y culturales mayores, como la Reforma Agraria⁹ y la migración campo-ciudad, entre otras.

La serie evoca varios y diversos hechos reales, como el incendio de unas poblaciones “callampas” a la orilla del Zanjón de la Aguada¹⁰, la toma de la población La Victoria en 1957¹¹

5 *Crónica de un Hombre Santo* (1990); *La patrulla del desierto* (1993) y *Alberto, quién sabe cuánto cuesta* (2005).

6 Conflicto armado (1879 y 1884) que enfrentó a Chile contra los aliados Perú y Bolivia. Algunas de las series basadas en este acontecimiento fueron: *Epopéya* (2007); *Paz, una historia de pasión* (2008) y *Adiós al 7º de Línea* (2010).

7 *Héroes* (2007–2009); *Grandes chilenos* (2008), *Algo habrán hecho por la historia de Chile* (2010) y *El niño rojo* (2014), entre otras.

8 *Los 80* (2008-2014); *Los archivos del Cardenal* (2011-2014), *Mary and Mike* (2018), *Héroes invisibles* (MEGA,) y *Dignidad* (2020); además de las miniseries *Amar y morir en Chile* (2012); *Ecos del desierto* (2013) y *No, la serie* (2014).

9 En 1962, el gobierno de derecha de Jorge Alessandri promulgó la ley 15.020 de Reforma Agraria que suponía redistribuir tierras estatales entre campesinos y organizar instituciones fiscales para reformar el campo (Memoria Chilena). “Sin embargo, esa primera acción fue limitada y no afectó sustancialmente el régimen de tenencia de la tierra en el campo chileno. Despectivamente fue etiquetada como “reforma de macetero”. En 1967, año en que se ambienta *Ramona*, el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva, con el apoyo de partidos de izquierda y sectores de la Iglesia Católica, promulgó la ley de Reforma Agraria N° 16.640 y la ley N° 16.625 que fomentó la sindicalización campesina. El gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (socialista, apoyado por una coalición de izquierda) profundizó y agilizó la reforma y terminó con el latifundio en Chile”.

10 El Zanjón de la Aguada, canal que, como muchos otros, llevaba residuos de toda la ciudad hasta el río Mapocho, el principal cauce de la capital. El incendio nocturno se produjo el 26 de octubre de 1957 y transformó en escombros las casas de más de 30.000 habitantes de una población callampa (Sánchez, s/f).

11 Esta toma de terreno se produjo un 30 de octubre de 1957, cuando 1200 fa-

4 *Martín Rivas* (1979); *Amelia* (1981); *La Quintrala* (1987) y *Teresa de los Andes* (1989).

y la represión policial en los desalojos de las tomas. La producción se refiere, también, a la elección presidencial de 1970 (“en dos años más llegará el futuro”). Adicionalmente, a través de los diálogos de sus personajes, del cuidado trabajo de dirección de arte, de la fotografía y la musicalización de los doce episodios, *Ramona* representa y se refiere a otros actores, evento e hitos de la época, como la captura y asesinato del Che Guevara, la labor de Víctor Jara¹² en el campo cultural y político chileno, la revista femenina *Paula* (1967) y políticas públicas de enorme impacto en la población, como las de planificación familiar¹³ que permitió distribuir píldoras anticonceptivas y ofrecer consejería a las mujeres a través de los servicios públicos de salud.

Como contrapunto a la representación de la marginalidad en la sociedad chilena de los años sesenta, la serie también visibiliza diversas estrategias de acción social, colectiva y política. En efecto, esta obra audiovisual cita visual, retórica y simbólicamente la organización de redes de solidaridad, la autogestión social y política como espacio de crecimiento y superación (como las campañas antialcoholismo y contra la violencia hacia la mujer, por ejemplo).

También hace alusión al trabajo político asociado al campo cultural a través de referencias explícitas a Luis Emilio Recabarren —obrero, político y fundador del Partido Comunista en Chile y actor fundamental de la prensa obrera de principios del siglo XX—, al Partido Comunista Chileno (PC) y al movimiento sindical y su influencia en la historia social chilena. Finalmente, representa el trabajo voluntario de otros sectores sociales como del cuerpo de salud y de los estudiantes universitarios, encarnados en personajes específicos, que despliegan acciones diversas en la toma de terrenos en consonancia con el espíritu de época que retrata la serie de movilización y activismo social.

milias provenientes del Cordón de la Miseria del Zanjón de la Aguada, se tomaron los terrenos de la chacra La Feria, localizada en lo que hoy es la Comuna de Pedro Aguirre Cerda (sector Sur de la ciudad de Santiago) (Cortés, 2007).

12 Cantautor y director de teatro chileno, referente de la Nueva Canción Chilena y de la música popular latinoamericana. Fue arrestado, torturado y asesinado por agentes del régimen de Augusto Pinochet.

13 En 1966, el gobierno de Eduardo Frei Montalva y la Asociación Chilena de Protección a la Familia (APROFA), conscientes de los altos indicadores de aborto inducido y de la mortalidad materno-infantil derivada de aquello, promovieron programas de planificación familiar, paternidad responsable y derechos sexuales y reproductivos.

2.2 La “marca” autoral

Comprendemos la ficción audiovisual como un texto cultural producto de la maquinaria mediática. En ese contexto, Charaudeau (2005) lo entiende como un objeto de intercambio comunicacional entre una instancia de enunciación y una de recepción y, en tanto tal, las condiciones de producción son cruciales para comprender mejor la generación del producto, su circulación y consumo. En ese sentido, para indagar en la ficción audiovisual, en general, y en las series de televisión, en particular, debemos considerar factores vinculados con la disponibilidad de recursos económicos y humanos, con los marcos regulatorios vigentes, la tecnología disponible y el clima de época (Jelin, 2001). En este conjunto de elementos debemos considerar también la entidad productora (directores, guionistas, productores, entre otros) que imprimirán en la obra una serie de huellas y marcas reconocibles, narrativas y estéticas, que operarán como un sello autoral desde la concepción de la idea hasta la ejecución del proyecto audiovisual y su montaje final.

La serie es una realización de Wood Producciones, escrita por Guillermo Calderón y dirigida por Andrés Wood, Julio Jorquera y Marcos Sánchez. El equipo está tras numerosas películas y series como: *Los 80* (2008-2014); *Ecos del desierto* (2013); *Mary and Mike* (2018), *Dignidad* (2020) y películas como *Machuca* (2004), *Violeta se fue a los cielos* (2011) y *Araña* (2019), basadas en personajes o eventos reales, históricos, o ambientadas en el pasado; por lo tanto, la serie *Ramona* puede inscribirse como una pieza de una obra mayor y compleja que presenta una perspectiva sobre la historia (Baer, 2006). Como lo sintetiza la productora de la serie, María Elena Wood, *Ramona* “es otro eslabón en una cadena que hemos estado desarrollando como productora audiovisual: Contar la historia reciente de Chile a través de las personas que no son los protagonistas oficiales” (Mayorga, 2016).

Una de las críticas a la serie destaca, precisamente, esta mirada aguda a la historia contemporánea:

Wood escarba en nuestro pasado reciente, pero lo hace sin imposturas, con un genuino interés por sus personajes y por reconstruir esa vida cotidiana que ocurre en un segundo plano, como un relato paralelo a los grandes cambios sociales y políticos del país. *Ramona* es la historia de una mujer anónima, pero también es un homenaje a esos cientos de valientes mujeres que, a mediados del siglo pasado, llegaron a vivir a Santiago, del campo a la ciudad, a trabajar en lo que fuere. Quizá esta sea la verdadera historia secreta de Chile (Cáceres, 2017).

La temática de las tomas de terreno y sus consecuentes erradicaciones conforman un *pathos* que ya podíamos identificar en obras anteriores de Wood. En efecto, su película más conocida, *Machuca* (2004), hace eco de una realidad similar. La historia retrata la amistad entre un niño rico y uno pobre que nace al alero de una experiencia educacional en el Colegio Saint Patrick¹⁴. El vínculo entre ambos es abruptamente interrumpido cuando el campamento donde vivía el niño pobre es violentamente erradicado tras el Golpe de Estado de 1973. De esta manera, Wood hace un paralelo entre el fin de la democracia y la interrupción de un modelo social que tenía entre sus prioridades el acceso a la vivienda digna para superar la pobreza.

A nivel estético es posible encontrar en la obra de Wood aspectos comunes que se plasman a modo de huellas en sus distintas producciones y que van construyendo un sentido audiovisual sobre la época. Es el caso de la representación de la marginalidad y la periferia en el diseño estético de los campamentos y la pobreza digna. El campamento de *Machuca* (2004) es parecido al de *Violeta se fue a los Cielos* (2011) y también al de *Ramona* (2015). Todos ellos son construidos en una planicie arcillosa, con poca vegetación circundante, viviendas precarias y desordenadas donde circulan perros vagabundos, gallinas y niños.

La luz y la fotografía son otros aspectos destacables de esta mirada de Wood que se advierten en sus producciones. Gran parte de las escenas son grabadas bajo una luz brillante que muestra todo. Este aspecto es singularmente explotado en *Ecos del desierto* (2013) y también lo encontramos en muchas de las propuestas de esta productora. La luz es la que permite seguir la historia al señalar el recorrido visual de la narración y, por lo tanto, está vinculada al significado que se construye. Es el hilo emotivo que permite el vínculo entre el *sujeto que mira* y la *representación que se muestra*.

Las imágenes que se imprimen en estas distintas producciones dan cuenta no solo de un punto de vista determinado, de una manera de enfrentarse al mundo, sino también constituyen un camino de lectura propuesto a un espectador, que dialoga a su vez con un repertorio de imágenes disponibles y permite construir una síntesis interpretativa de estas que, en su conjunto, se consolidan como artefactos de memoria.

De esta manera, las series operan como una prótesis (Bossay, 2014) al mostrarnos en imágenes aspectos del pas-

ado que no se han podido mostrar, en un ejercicio de recuperación del pasado desde el presente (Schlotterbeck, 2014) que mezcla documentos históricos (archivos audiovisuales) con los personajes ficticiales.

3. METODOLOGÍA

Nuestra metodología de análisis es cualitativa. Utilizamos una perspectiva narratológica (García y Rajas, 2011) para el análisis de los 12 episodios de la serie *Ramona*. Para esto realizamos un visionado preliminar de todos los capítulos, registrando en un “diario de recepción” (Franco, 2012: 80) los distintos aspectos relacionados con la evolución de las tramas, el desarrollo de los personajes y el progreso de la intriga.

Además, identificamos los recursos audiovisuales o códigos icónicos, gráficos, sonoros y sintácticos (Cassetti y De Chio, 1995) que se utilizan para construir el relato audiovisual de la serie. Es decir, las características de los planos utilizados, la iluminación, la música, el sonido, el uso y disposición de los espacios, el vestuario, entre otras. O, en otras palabras, la gramática audiovisual que imprime este sello autoral en diálogo con el mundo de referencia al que, como argumentamos, remite *Ramona*.

Junto con el visionado, revisamos textos informativos y otros materiales sobre el lugar de producción (Charaudeau, 2005) en el que, más allá de la ficha técnica de la serie, interesó identificar aspectos relacionados con las condiciones de producción, las limitaciones técnicas, financieras, las características de la historia a producir y sus complejidades, las locaciones y los escenarios escogidos y el *casting*, entre otros. El objetivo de esta revisión fue determinar la relevancia que tuvieron aspectos de carácter económico, mercadotécnico e, incluso, políticos exógenos a la producción (Rodríguez, 2016) en la toma de decisiones sobre el contenido y la forma del relato audiovisual.

La serie, en tanto “evento textual” (Coudry, 2000), se articula con otros textos y discursos o paratextos (Mihelj y Huxtable, 2018), inscribiéndose en una operación discursiva multimediática. Revisamos prensa especializada, entrevistas a directores, productores y actores/actrices, así como también productos promocionales de la producción, del canal y de los miembros del equipo.

Como se trata en este caso de un relato ambientado en el pasado, pero relacionado con hitos y acontecimientos históricos, también se revisaron textos y referencias académicas de esa naturaleza que permitieron caracterizar las “estrategias

14 La experiencia es real. Está basada en la amistad del director de la película con otro niño proveniente de un medio desfavorecido, la cual surgió en el marco de un programa educacional de integración que implementó el exclusivo Colegio Saint George de Santiago de Chile a partir de 1964

de comunicabilidad” referidas a los “modos en que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa los destinadores y los destinatarios” (Martín-Barbero, 1992: 26).

El análisis se articula en torno a tres grandes ejes: Narratividad/Serialidad, Televisualidad y Síntesis o interpretación hermenéutica.

La primera dimensión de análisis describe y discute las características de la serie en tanto narración seriada de ficción audiovisual. En particular, caracteriza las tramas, principal y secundarias (Rodríguez, 2016); los niveles y nudos críticos de las historias; las principales líneas de acción y cómo se organizan y distribuyen. En definitiva, cómo se teje la intriga (López y Nicolás, 2016). Esta sección discute, también, los recursos narrativos utilizados para contar la historia, la descripción de los personajes y sus funciones dentro de la trama (Greimas, 1989).

La segunda dimensión de análisis aborda las cuestiones acerca de su televisualidad. Esto es, identifica y analiza el tratamiento audiovisual de la serie, incluyendo los recursos estilísticos como iluminación, sonido, movimientos de cámara, planos, encuadres y montaje. Explora, también, la temporalidad de la serie (tiempo cotidiano, tiempo psicológico, tiempo histórico) y qué recursos utiliza para representar el tiempo (repetición, elipsis, prolepsis) (Genette, 1989). En esta sección discutimos, también, cómo se utiliza el espacio en la narración. Finalmente, exploramos las huellas y licencias temporales y espaciales con el mundo de referencia, que son distinguibles tanto en la ambientación, como en el vestuario y la dirección de arte.

La tercera y última sección propone una síntesis o interpretación hermenéutica que busca responder las preguntas acerca de la relación de la serie con su mundo de referencia, cuáles son las operaciones simbólicas (de sentido) que desarrolla la serie y de qué manera se articulan local y globalmente.

4. RESULTADOS

4.1 *Ramona*. O el sujeto popular idealizado

Esta producción está construida siguiendo una estructura serial clásica, de episodios autoconclusivos, “que cuentan una historia que comienza y termina en cada emisión” (García, 2016: 64). En ese sentido, lo que le otorga unidad a la narración audiovisual, es su protagonista principal, Ramona, y los personajes secundarios relacionados con ella, como su hermana Helga y su amiga Carmen.

Aun cuando no conozcamos la historia completa o los personajes principales y no podemos seguir la progresión de éstos a lo largo de todos los episodios, es posible visionar un solo capítulo y entender la historia que se cuenta en él. Así, cada episodio nos muestra una dimensión de la marginalidad y, para ello, aparecen personajes específicos que movilizan microhistorias que no necesariamente están vinculadas de manera estrecha con Ramona.

Ramona es una mujer segura, independiente, autónoma. Es un personaje relativamente culposo, siempre en deuda con el mundo, nunca del todo feliz o satisfecha. Pareciera tener una deuda universal solo por el hecho de estar viva. Ramona es una proyección del deber ser político encarnada en un personaje. Sin embargo, ella experimenta (y sufre) lo que le pasa, colabora, es testigo, pero no es el detonante ni quien moviliza la historia. Vemos a través de sus ojos lo que ocurre. Ramona nos cuenta la historia.

El punto de partida de su relato es la migración del campo a la ciudad en búsqueda de una vida mejor. Una vez en Santiago, Ramona y su hermana conocen a Carmen, una mujer que, ocasionalmente, ejerce la prostitución, pero que no se define por ese oficio. Es alguien que sobrevive en el difícil medio en el que le toca vivir. Carmen es quien gatilla la historia, es un personaje construido en un registro más melodramático en comparación con Ramona (su historia amorosa es frustrante, por ejemplo) y funciona como un elemento que introduce diversas problemáticas sociales ligadas a las clases populares de la ciudad: la marginalidad, la falta de vivienda digna, su tránsito por trabajos precarios, problemas de alcoholismo, el escaso y difícil control de la natalidad, los abortos clandestinos peligrosos y los niños abandonados. Helga, en tanto, funciona más en un registro que transita desde la adolescencia hacia la adultez. Su personaje se enmarca en el error, el impulso y el potencial político, el disfrute de la vida, la risa y la cercanía con los niños (principalmente de la “toma de terrenos” donde vive) en tanto entrega o goce, y no responsabilidad o deber, como es el caso de Ramona.

Del mismo modo que Carmen las lleva al campamento es ella, también, quien conecta a las hermanas con los distintos espacios urbanos en los que se desenvuelve la historia. En un primer momento, Carmen les muestra (e invita) a Ramona y Helga al lugar donde pueden vivir sin pagar y les enseña cómo ganarse la vida. Se instalan en una “toma de terrenos” a la orilla de un canal y se ganan la vida vendiendo vasos de vino a los habitantes de la “toma”. De esta manera, logran progresar de cierta forma hasta armar una mediagua para habitar las tres y convertirse en una “familia”. A partir de ahí, se desarrolla

un relato que ubica parcial o momentáneamente a Ramona en un lugar secundario para convertirse en una historia coral.

Los personajes que rodean a la protagonista encarnan y exponen fenómenos sociales y políticos que retrata la serie. La dimensión política está encarnada por personajes como Héctor (Daniel Muñoz) y Eugenia (Roxana Naranjo), una pareja de militantes y funcionarios del Partido Comunista, encargados de instalarse en la “toma” para organizar a sus pobladores y buscar nuevos terrenos. O por Memo (Héctor Alfaro), un personaje homosexual y con una marcada conciencia de clase, que se autoimpone como misión completar la educación secundaria de Helga. La veta social también cruza el paisaje de personajes que deambulan por las orillas del canal. Por ejemplo, la doctora Soledad Ortúzar (Francisca Lewin) quien contribuye a implementar campañas sanitarias y educa a las mujeres del campamento acerca de los nuevos métodos de contracepción.

El personaje de Ramona es, entonces, un pretexto para encarnar un sujeto popular y político idealizado que crece tras cada coyuntura. En tanto historia coral, la serie retrata distintas facetas de la marginalidad y de lo ocurrido durante ese periodo. Y ese sentido, Ramona es la cámara que permite encontrarnos con todos estos procesos.

4.2 La ambientación histórica (o la construcción del verosímil histórico)

La serie utiliza distintos planos discursivos que tienen implicancias tanto para el diálogo que entabla con sus mundos de referencia, así como también con la televisualidad. En la construcción de la serie es innegable la influencia de la cinematografía de realizadores latinoamericanos como Fernando



FIG. 1. IMAGEN DE UN TREN ENTRANDO A LA ESTACIÓN CENTRAL, EN SANTIAGO. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. IMAGEN DE ARCHIVO.

Birri (Argentina), Jorge Sanjinés (Bolivia) y Santiago Álvarez (Cuba), entre otros, que durante los años sesenta abordaron los grandes tópicos de ese periodo en el continente: la problemática social y el desarrollo. En ese sentido, la visualidad de la serie rinde un evidente homenaje a la cinematografía producida en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX vinculada al realismo social y la influencia del cine documental, en tanto que un cine de “hechos-testimonios o abordamiento directo de la realidad (...) un cine de dato y prueba irrefutable” (Paranaguá, 2003: 469). Las imágenes de archivo de un tren (Figura 1) como un elemento que simboliza a la vez el desarrollo y la migración del campo a la ciudad, se utiliza para construir la secuencia en la que Ramona y su hermana llegan a Santiago.

En el caso de la discursividad audiovisual relativa a su mundo de referencia *Ramona* incorpora extractos de documentales¹⁵ producidos en los años en que se ambienta la historia, que abordaron algunos de los hechos y fenómenos hasta acá mencionados y los entrelaza con el relato ficcional. Estos documentales fueron producidos originalmente en blanco y negro y, por lo tanto, cuando los personajes de esta ficción transitan del blanco y negro al color, se produce un efecto como si “vinieran” del pasado. Este recurso a través del cual las imágenes propias de la ficción se mimetizan con registros provenientes de la época en la cual se ambienta la historia se utiliza en varias¹⁶ otras producciones de ficción donde parte de la importancia del relato audiovisual recae en la representación de procesos históricos.

Las imágenes de la serie hacen referencia “a la doctrina cinematográfica del documental universitario de preferencia por lo interválico” (Corro et al., 2007: 9). Producciones audiovisuales que tenían como ejes temáticas sociales, las organizaciones políticas populares, las condiciones de vida de mineros y campesinos, la falta de vivienda y las poblaciones “callampas”, las consecuencias del alcoholismo y los abortos clandestinos. De esta forma, Andrés Wood toma las imágenes antes mencionadas y las utiliza como imágenes de “efecto-archivo” (Baron, 2014) que se insertan dentro de este

15 *Las Callampas* (1958), realizado por el Instituto Fílmico, de la Pontificia Universidad Católica de Chile en conjunto con Caritas Chile y Hogar de Cristo; *Casa o mierda* (1969), de Guillermo Cahn; *Diálogo de la calle con la Universidad* (1963), *Herminda de la Victoria* (1969) y *Venceremos* (1970), realizados por el Cine Experimental de la Universidad de Chile.

16 Podemos mencionar dos ejemplos emblemáticos del uso de este recurso: *Forrest Gump* (1994), una película que recorre varios hitos históricos de los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. Su protagonista, Forrest Gump (Tom Hanks) fue integrado digitalmente a imágenes de archivo. Otro caso conocido es el de la serie española *Cuéntame cómo pasó* (al aire desde 2002), que retrata la vida de una familia española durante el franquismo, la transición y la democracia.



FIG. 2. IMAGEN EN BLANCO Y NEGRO, USADA COMO CONTRA PLANO EN LA SECUENCIA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.



FIG. 3. IMAGEN DE LA CALLE AHUMADA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. IMAGEN DE ARCHIVO.

relato de ficción utilizando la misma tonalidad —imágenes en blanco y negro— y una composición similar. Así, otorga un efecto de continuidad entre ambas imágenes que resaltan la estética de realidad que evoca la serie (Figuras 2 y 3).

La puesta en escena de la serie *Ramona* utiliza una variedad de recursos referenciales que operan como un recurso de nostalgia y que hace fácil la identificación del espectador local con elementos conocidos o que pueden aparecer como parte de un imaginario colectivo. Un ejemplo, es la imagen de archivo de una calle del centro de Santiago (Paseo Ahumada) donde se advierte el letrero distintivo de una cadena de tiendas por departamentos (Falabella) (Figura 3).

Estas referencias integradas en la puesta en escena denotan una investigación acuciosa de los espacios y procesos sociales que se vivían en ese periodo. Hay varios marcadores de época que están visualmente vinculados con las temáticas abordadas en la serie. Por ejemplo, un plano cerrado de Eugenia (Roxana Naranjo) leyendo la primera edición de la revista *Paula* de 1967 cuyo artículo central estuvo dedicado al uso de la píldora anticonceptiva (Figura 4). En ese sentido la serie se apropia de cambios cruciales que experimentaba la sociedad chilena en esos años. Prácticas (la sexualidad) y tecnologías (como la contracepción) y experiencias (como el aborto) se incorporan a este contexto mayor.



FIG. 4. PRIMERA EDICIÓN DE LA REVISTA PAULA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.



FIG. 5. HÉCTOR, ELVIRA Y CARMEN CONVERSAN SOBRE POLÍTICA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

La serie evoca a una sociedad chilena —y, en particular, los sectores populares urbanos— con conciencia política y de clase. Esto queda de manifiesto en la secuencia en la que Héctor y Elvira invitan a Carmen a almorzar a su casa. En una de las escenas, hablan sobre los orígenes políticos de Elvira: su madre católica y su padre comunista. Mencionan a Luis Emilio Recabarren e indican su retrato que cuelga de la pared (Figuras 5 y 6).

Los elementos referenciales, cual huellas simbólicas, cumplen funciones cruciales en la puesta en escena de la producción audiovisual de Andrés Wood. Permiten contextualizar problemáticas, demarcar periodos históricos y apelar al imaginario colectivo. Si bien muchas veces las referencias son bastante locales, logran situar al espectador en el espíritu de una época particular.

4.3 La utopía, el proyecto social

En la visualidad que construye la serie reconocemos una evolución de los distintos momentos que viven sus personajes en concordancia con el tipo de imágenes, sobre todo, en cuanto a la iluminación. Hacia el final del relato, advertimos una emancipación de los personajes. Carmen hace las paces con su pasado y acepta la maternidad en dos dimensiones: Resuelve continuar con el embarazo producto de su relación con Héctor (quien mantiene su matrimonio) y busca a su hijo mayor, hasta entonces al cuidado de su madre; Helga se libera del enamoramiento infantil y de la culpa por una relación amorosa con el joven atractivo pero peligroso y, en ese proceso, le da un giro político a sus acciones y decisiones; Ramona, en tanto, toma las riendas de su vida y aligera el sentido de “deber ser” que había guiado hasta entonces sus acciones.



FIG. 6. CARMEN MIRA LA FOTOGRAFÍA DE RECARBAREN EN LA PARED. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

El problema de la vivienda (o la falta de ésta) y, como consecuencia, la “toma de terrenos” se conjuga como uno de los ejes principales de la trama en tanto futuro deseado. Los esfuerzos colectivos, a pesar de las pérdidas y las discrepancias, rinden fruto: La “toma” resulta, finalmente, exitosa y los pobladores consiguen permiso para quedarse en los terrenos que tomaron. La posibilidad de tener un pedazo de tierra propia y de un techo se hace, por fin, tangible. Ramona habla de lo luminoso que se ve el futuro y del mundo que va a cambiar: “Imagínese dónde estoy ahora, en Chile puede pasar cualquier cosa”, le dice en voz alta a su madre muerta (Figura 7).

La esperanza que se transmite en el texto impregna las imágenes. El cambio del espacio físico es evidente: De la orilla del Zanjón de la Aguada, gris y polvoriento, al terreno donde se asientan, un lugar colorido, con más vegetación, verde, donde se representa un cielo más azul, nítido y luminoso que, adivinamos, es más transparente y limpio. La “toma”, se comprende de la historia y sabemos de la Historia, se ubica en la



FIG. 7. RAMONA LE HABLA A SU MADRE. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.



FIG. 8. CARMEN MIRA A LA CÁMARA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

ciudad. Sin embargo, evoca la zona rural de donde proviene la protagonista.

Hacia el final de la serie el relato audiovisual adquiere un matiz civilizatorio: La escena de la demarcación de los terrenos con tiza (Figura 8) ilustra una domesticación del espacio y una mirada utópica de una construcción de una comunidad posible. En un plano cenital aparece Carmen, de pie, justo en la mitad de su terreno —y futura casa— y mira a la cámara en un gesto de interpelación (Casetti, 1989) que rompe la diégesis. Esta transgresión audiovisual invita al espectador a ser parte de ese proceso emancipador que puede ser el acto de poseer un pedazo de tierra y, eventualmente, tener control del destino propio.

Finalmente, la presencia de la bandera chilena (Figura 9) puede leerse como una victoria dentro de la lucha social de los personajes de la serie. Es uno más de los numerosos símbolos que utiliza el director dentro de su relato audiovisual. La bandera es un elemento nacional que denota un sentido de pertenencia y de identidad. Al plantar la bandera en su pedazo de tierra, Carmen se hace, al fin, parte de ese territorio y se presenta ante el espectador como un sujeto de derecho.

5. DISCUSIÓN

A primera vista la serie *Ramona*, podría leerse como un relato *coming-of-age*, un género literario y cinematográfico que se centra en el crecimiento psicológico y moral de la protagonista (Garret, 2009). En ese sentido, construye un viaje personal a través del cual Ramona alcanza un estadio de emancipación —de su padre, de su entorno rural— y de madurez —en el sentido de conocimiento de sí misma—. Sin embargo, hay



FIG. 9. LUEGO PONE UNA BANDERA DE CHILE EN LA MITAD DE SU TERRENO. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

dos elementos que nos llevan a identificar al personaje de Ramona como un pretexto bajo el cual el autor de la serie logra articular los diferentes problemas sociales y políticos que se desarrollan en la historia.

En primer lugar, al igual que muchas de las producciones de Andrés Wood, los fenómenos históricos y sociales adquieren un protagonismo importante en la estructura de sus historias. El periodo histórico en el que está ambientada la serie, se inserta en la gramática audiovisual. Se evoca así, por ejemplo, la estética visual de época con una construcción verosímil de lo histórico, mediante imágenes que evocan los documentales en blanco y negro de la época y una serie de elementos que hacen eco del mundo referencial y que generan un vínculo emocional con el pasado reciente.

La estructura coral del relato permite abordar diferentes facetas de los fenómenos sociales del período en que transcurre la serie (y que ésta retrata, al mismo tiempo): Los diversos personajes que rodean a la protagonista encarnan la dimensión política, el derecho a la educación, el derecho a la vivienda digna, a la salud reproductiva, por ejemplo. Es decir, los personajes secundarios se levantan como pilares fundamentales para construir el discurso de la serie.

El personaje de la protagonista se vuelve, así, en una suerte de pretexto para encarnar un sujeto político idealizado que representa una utopía: La de la creación de un país más justo e igualitario. Ramona personifica, entonces, un conjunto de fenómenos sociales e ideales que marcaron la década de los sesenta y que alimentaron las banderas de luchas, tanto en Chile como en América Latina. Ese ideario social quedó truncado en muchos sentidos con el advenimiento de golpes de Estados y dictaduras. El caso de Chile fue particularmente traumático y arrastra consecuencias hasta el día de hoy en la configuración de clase, raza y género.

La escena final es significativa y significativa pues anticipa ese fin abrupto que tendría el modelo de sociedad en gestación. La secuencia muestra a Ramona junto al resto de los habitantes de la toma organizando su vida en comunidad cuando, en el último plano, ella levanta la vista y ve (vemos) a su padre que la ha encontrado. El espectador se queda en vilo, preguntándose por las consecuencias de ese doloroso encuentro. Si, siguiendo nuestro argumento, Ramona encarna la sociedad chilena en emancipación a fines de los sesenta, podemos leer la figura de su padre y su aparición repentina al cierre de la serie como un elemento que rompe ese proceso y amenaza con volver las cosas al *status quo* del cual la protagonista originalmente huyó.

La serie tiene, así, un final abierto ya que no se alcanza a poner en evidencia la polarización política que vendría en un futuro cercano. Queda preguntarse qué pasó con esos personajes, cómo fueron afectados por la llegada de la dictadura y en qué quedó la voluntad de emancipación que se articula como un eje fundamental de este relato audiovisual.

6. CONCLUSIONES

Este artículo analiza detalladamente un material hasta ahora ignorado en la producción académica sobre la ficción televisiva en América Latina, como es la serie de doce capítulos *Ramona* (Wood producciones, TVN y CNTV). El Bicentenario de la Independencia en 2010 motivó un conjunto de producciones históricas basadas en eventos, personajes o períodos reales y relevantes para la constitución de la identidad nacional y la construcción de la memoria colectiva. Aunque *Ramona* se produce y emite unos años más tarde de esa coyuntura, ese espíritu de época es clave para comprender las condiciones de posibilidad de una serie de ficción que retrata fenómenos sociales y políticos centrales para nuestra región, como la migración campo-ciudad, el conflicto político, la marginalidad urbana y una mirada compleja al sujeto político, las mujeres populares o problemas agudos, como la falta de vivienda, aún vigente para millones de latinoamericanos.

La narratividad o serialidad de *Ramona*, sus características televisuales y su síntesis hermenéutica son los tres ejes en torno a los cuales se articula el presente análisis. Estos ejes permiten indagar en las operaciones de referencia entre una producción audiovisual como *Ramona* y el período y los fenómenos históricos que retrata y, en segundo lugar, ofrece claves interpretativas que enriquecen la comprensión sobre la marca autoral (en este caso, de Wood Producciones, en

general, y de Andrés Wood, en particular). Esto último es relevante pues ilumina dimensiones de la obra del realizador hasta ahora no investigadas pues la literatura especializada se ha enfocado en su producción cinematográfica más que en la televisiva (Alcázar, 2013; Berchenko, 2020; Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999; Estévez, 2005; Maldonado, 2019; Martín-Cabrera & Noemi-Voionmaa, 2007; Vilches, 2013).

La industria de producción de series de ficción en Chile tiene ciertas particularidades que la transforma en un estudio de caso interesante para comprender mejor las experiencias y dinámicas regionales más estudiadas hasta ahora, como los casos de México y Brasil y su rol como nodos tanto de producción local con alcance global, así como también como locaciones que permiten producciones internacionales (Lobato, 2019). En el caso chileno, además, la ficción televisiva está fundamentalmente financiada por fondos públicos concursables, con obligación de exhibirse en televisión abierta. Ello determina un tono y un recorrido del mercado nacional al regional o global y no al revés, a diferencia de otros mercados como los mencionados donde la influencia de las grandes plataformas de *streaming* han sido cruciales en globalizar las producciones. Este proceso parece aún incipiente y de ahí que resulta atractivo el caso chileno para identificar coincidencias y diferencias en comparación a la industria regional/global de ficción televisiva.

Metodológicamente este trabajo no sólo aborda las características propias del artefacto de la serie de televisión: su narrativa, la construcción de sus personajes o su gramática audiovisual (como los planos, iluminación, sonido o recursos estéticos y narrativos que construyen la historia). Comprendemos una producción de ficción como *Ramona* como un nodo en un conjunto intertextual de materiales que intervienen en el espacio simbólico local o internacional.

Un desafío que emerge del análisis de la serie *Ramona* es que resulta indispensable interrogarnos acerca de la influencia de las condiciones de la lectura contemporánea a producciones históricas como ésta. Como destacó una de las críticas a la serie, *Ramona* es “una pequeña joya secreta de nuestra pantalla... en un contexto donde todo parece haber desaparecido en aras del imperio del culebrón, *Ramona* resulta un lujo impensado porque al hablar del pasado termina haciendo pura televisión del presente” (Bisama, 2017). Por lo tanto, futuros estudios deberán explorar qué tanto incide la mirada contemporánea de una sociedad fracturada como la chilena (Araujo, 2019) en producciones de ficción televisiva que evocan el pasado reciente y que trabajos previos han abordado

respecto a un puñado de producciones locales (Mateos-Pérez y Ochoa, 2019).

Otro desafío para la investigación a futuro es explorar de qué manera las particularidades de esta serie, como los recursos referenciales híper locales discutidos en el artículo, abren o clausuran accesos a audiencias internacionales o, bien, de qué manera las huellas más universales (como los temas que aborda la serie) y los recursos narrativos y audiovisuales apelan precisamente a audiencias globales. Esto es particularmente relevante pues una serie como *Ramona* parece una producción a contrapelo de la tendencia en los mercados regionales más relevantes para las plataformas de *streaming*, como México o Brasil e, incluso, Colombia. Las claves y huellas audiovisuales y materiales de la serie transcurren, por ejemplo, en espacios y territorios muy localizados, en contraste con producciones contemporáneas que, más bien, apuestan por la deslocalización de la historia (el no lugar) en esfuerzos por expandir el alcance de las audiencias. Las temáticas representadas, sin embargo, sí ofrecen una lectura cultural local sobre procesos más generales de la región como son el problema de la vivienda, de la pobreza urbana o los procesos de migración campo-ciudad.

REFERENCIAS

- Garrido, Alcázar y Joan del Alcázar (2013). *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Araujo, Kathya (2019). *Hilos tensados. Para leer el octubre chileno*. Santiago de Chile: Editorial USACH.
- Baer, Alejandro (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Baron, Jaimie (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge.
- Berchenko, Pablo (2020). "Mémoire intime et mémoire historique dans le film chilien *Mon ami Machuca*", 2004, d'Andrés Wood, *Cahier d'études romanes* 41:217-232. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.11078>
- Bisama, Álvaro (10 de diciembre 2017). "Ramona: la historia secreta de Chile". *La Tercera*. <https://www.latercera.com/voces/ramona-la-historia-secreta-chile/> consultado por última vez el 11-05-2011).
- Bossay, Claudia (2014). "El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia". *Comunicación y Medios* 29: 106-118. <http://dx.doi.org/10.5354/rcm.v0i29.30176>.
- Cáceres, Yenny (17 de noviembre 2017). "Historia secreta de Chile". *Qué Pasa*. <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2017/11/historia-secreta-de-chile.shtml/> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Carrión Domínguez, Ángel (2019). "La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas". *Zer* 24(46): 111-128. <https://doi.org/10.1387/zer.20386>.
- Casetti, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cavallo, Ascanio y Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez (1999). *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Cortés, Alexis (28 de octubre de 2007). La toma de terrenos de la Población La Victoria. *Rebelión*. <https://rebelion.org/la-toma-de-terrenos-de-la-poblacion-la-victoria/> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Couldry, Nick (2000). *Inside Culture. Re-imagining the method of cultural studies*. Londres: Sage.
- Charaudeau, Patrick (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruselas: Éditions De Boeck Université.
- Estévez, Antonella (2005). *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago: Radio Universidad de Chile.
- Franco, Humberto (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2011/2_2011_Ciudadanos_de%20ficcio%20representaciones_y_discursos_ciudadanos_en_las_telenovelas.pdf (consultado por última vez el 05-04-2021).
- García, Francisco y Mario Rajas (Coord.) (2011). *Narrativas audiovisuales: Los discursos*. Madrid: Icono14.
- García, Luis (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Garret, Mario (2009). *Coming of age in films*. Newcastle upon Tyne :Cambridge Scholar Publishing
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. España: Editorial Lumen.
- Greimas, Julius (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hurtado, María de la Luz (1989). *Historia de la Televisión en Chile (1958-1973)*. Santiago de Chile: Ceneqa.
- Mihelj, Sabina y Simón Huxtable (2018). *From Media Systems to Media Cultures. Understanding Socialist Television*.

- New York: Cambridge University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/9781108525039>
- Lobato, Ramón (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press.
- López, María de Lourdes y María Teresa Nicolás (2016). "El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario". *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación* 6 (1): 22-39. <http://comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20154>. (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Maldonado, Pablo (2019). *Intertextualidad filmica y musical en tres largometrajes de Andrés Wood: Una aproximación hacia el análisis semiótico-musical del cine chileno de la transición*. Tesis Licenciatura., Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Colombia: Tercer mundo editores.
- Martín-Cabrera, Luis y Daniel Noemi Voionmaa (2007). "Class Conflict, State of Exception and Radical Justice in Machuca by Andrés Wood", *Journal of Latin American Cultural Studies* 16 (1): 63-80. <http://dx.doi.org/10.1080/13569320601156779>.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (eds.) (2019). *Chile en las series de televisión*. RIL editores.
- Mayorga, Emilio (2016, April). "MipTV: Chilean Producer María Elena Wood on MipDrama Screenings Entry "Ramona"". *Series features at Cannes MipDrama Screenings. Variety*. <https://variety.com/2016/tv/global/ramona-andres-wood-mipdrama-screenings-cannes-1201746474/#!> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Memoria Chilena (S/F). *La reforma agraria (1962-1973)*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3536.html> (último acceso 05-04-2021).
- Paranaguá, Paulo (Ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Parraguez, Marcial (2017). "Hablan las protagonistas de "Ramona": "Chile está lleno de familias luchando por no tener que vivir en la mierda". *Pousta*. <https://pousta.com/entrevista-ramona-giannina-fruttero/> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Rodríguez, Susana (2016). "Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de La Señora". *Cuadernos.info* 39: 181-194. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.823>
- Salinas, Claudio; , Eduardo Santa Cruz; Hans Stange y , José Santa Cruz G. (2018). "¿Géneros o estrategias? Discursos históricos y cinematográficos en el cine chileno de ficción." *Aisthesis* 63: 9-25. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.63.1>.
- Sánchez, Rafael (S/F). Las callampas. [Video]. 16mm, 19 seg. <https://archivos.uc.cl/handle/123456789/25196> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Santa Cruz, Eduardo (2018). "Discursos sobre la historia nacional en el cine chileno de ficción", *Re-presentaciones* 9: 13-32.
- Schlotterbeck, M. (2014). "Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario". *A Contracorriente*, 12(1): 136-157.
- Vilches, Patricia (2013). "Violeta se fue a los cielos de Andrés Wood: El naufragio de La Carpa de La Reina", *Revista Internacional d'Humanitats* 16 (29): 63-80.

Series de ficción citadas

Ramona (2017-2018)

ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL POSTFEMINISTA EN LA SERIE *MADRE SOLO HAY DOS*: IMBRICACIÓN LOCAL-TRANSNACIONAL- COMUNICACIÓN TRANSCULTURAL

CLAUDIA BENASSINI F.¹

Name Claudia Benassini

Academic centre Universidad La Salle, México

E-mail address claudia.benassini@lasalle.mx

PALABRAS CLAVE

Transnacionalización, comunicación transcultural, cultura mediática postfeminista, discurso multimodal, series de televisión

KEY WORDS

Transnationalization, transcultural communication, postfeminist media culture, multimodal discourse, television series

RESUMEN

Este trabajo forma parte de una investigación iniciada en junio de 2019 sobre la comunicación transcultural en las series de televisión, en el marco de la transnacionalización. Presenta los resultados de un análisis del discurso multimodal a la mexicana *Madre solo hay dos*, disponible en la plataforma de Netflix desde enero de 2021. El trabajo tiene cuatro partes. La primera contextualiza la relación Netflix-transnacionalización y justifica la selección de la serie; la segunda esboza la cultura mediática postfeminista como punto de partida para la construcción del modelo de análisis. La tercera parte presenta el modelo de análisis basado en las aportaciones de la semiótica social y el análisis del discurso multimodal para, en la siguiente parte, mostrar los resultados. Las conclusiones giran en torno a la posibilidad de continuar el análisis de series iberoamericanas protagonizadas por mujeres para contribuir a la incorporación de los resultados a la cultura mediática postfeminista y a la comunicación transcultural en el contexto de la transnacionalización.

1 Profesora Investigadora, Facultad Mexicana de Arquitectura, Diseño y Comunicación, Universidad La Salle Ciudad de México. Líder del grupo de investigación, desarrollo e innovación sobre "Alfabetización Digital, Transmedialidad y Gestión del Conocimiento", miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Actualmente trabaja en un Laboratorio de Alfabetización Mediática que incluye a la ficción serializada como una de sus líneas temáticas.

ABSTRACT

This work is part of a research started in June 2019, on transcultural communication in television series, within the framework of transnationalization. It presents the results of a multimodal discourse analysis to the Mexican series *Madre solo hay dos*, available on the Netflix platform since January 2021. The article consists of four parts. The first contextualizes the Netflix-transnationalization relationship and justifies the selection of the series; the second outlines the post-feminist media culture as a starting point for the construction of the model. The third part presents the analysis model based on the contributions of social semiotics and multimodal discourse analysis to show the results in the next part. The conclusions revolve around the possibility of continuing the analysis of Ibero-American series starring women to contribute to the incorporation of the results into feminist media culture and transcultural communication in the context of transnationalization.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo forma parte de una investigación iniciada en junio de 2019, sobre las representaciones globales en las series de televisión desde la óptica de la comunicación transcultural. En ese momento la mirada estaba puesta en la construcción de los conceptos que orientarían la investigación, particularmente comunicación transcultural, transnacionalización y representaciones sociales. Al respecto, las aportaciones de Hepp (2015), Athique (2016) y Darling-Wolf (2015), destacan la importancia de las culturas locales que propagan contenidos transnacionales, mediante complejos reacomodos mediáticos relacionados con la reorganización de los grupos globales hasta la creciente presencia de las plataformas para la circulación de contenidos a través de los ambientes digitales. Para efectos de este trabajo, entendemos la transnacionalización como “un proceso que se refiere a las relaciones sociales que se extienden en localidades y sitios específicos cruzando fronteras, en las que participan organizaciones que operan más allá de su país, sin desarraigarse de él”. En consecuencia, dependen de reglas nacionales, de mercados de trabajo regionales o de culturas locales y sirven como puente entre los niveles global y nacional (Pries, 2017, p. 26-27). Cabe añadir que la transnacionalización alude a sentimientos de pertenencia, afinidades culturales y entramados de comunicación. Es decir, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de los Estados-Nación.

La definición de los conceptos que orientan la investigación condujo a afinar la propuesta en términos de construcción del objeto de estudio¹ y series seleccionadas para el análisis. Una mirada exhaustiva a la oferta de diversos canales de televisión, aplicaciones móviles y plataformas, aunada al contexto que ha caracterizado a los movimientos feministas durante los últimos dos años, condujo a las series protagonizadas por mujeres. La revisión para la integración del estado del arte orientó nuestro interés hacia la presencia del postfeminismo en la cultura mediática, principalmente por la mirada de sus precursoras: Ángela McRobbie; Rosalind Gill y Catherine Rottenberg. Sus aportaciones han dado pie a la construcción de análisis críticos sobre los nuevos perfiles que ofrecen los contenidos mediáticos acerca de las mujeres y el lugar que confieren a la lucha feminista en el centro de los relatos: como telón de fondo y como la causa de las desavenencias de las mujeres. El interés por el enfoque condujo

1 La primera parte es un análisis del discurso multimodal de la serie *Street Food Latinoamérica*, en la plataforma Netflix desde julio de 2019.

a la revisión de las series pioneras enmarcadas en este contexto, *Sex and the City* y *Ally McBeal*, acompañadas de los cuestionamientos por el perfil de las protagonistas: mujeres blancas, jóvenes urbanas y con una buena posición social. En otras palabras, se trata de ubicar la propuesta en contextos diferentes en términos de edad, raza, sexualidad, nivel socio-económico, educación e incluso nacionalidad, que permitan la construcción de un cúmulo de conocimientos ligados a la cultura mediática postfeminista y sus vinculaciones con los discursos transnacionales y la comunicación transcultural.

La nueva mirada a la cultura mediática postfeminista condujo a un análisis sobre las representaciones globales de la televisión desde la óptica de la comunicación transcultural centrado en las series iberoamericanas de televisión protagonizadas por mujeres. Un segundo punto se relaciona con la óptica de la comunicación transcultural con énfasis en la transnacionalización; de ahí la pertinencia de considerar los contenidos disponibles en la plataforma de Netflix, dada su relevancia en América Latina y en México, donde se ha instalado una sede regional. La serie seleccionada fue *Madre solo hay dos*, dado su impacto mediático local², así como su presencia casi simultánea en Argentina, España y Estados Unidos, entre otros países de la región. En suma, el principal objetivo de este trabajo es realizar un análisis del discurso multimodal de la serie *Madre solo hay dos*, desde la óptica de la cultura mediática postfeminista. Las razones de la opción metodológica se expondrán en su momento. El artículo consta de cuatro partes: la primera, a manera de contexto, presenta a grandes rasgos la evolución de Netflix en México que ha permitido las posibilidades de la producción independiente con este tipo de contenidos. La segunda ofrece las aportaciones de las tres autoras centrales del postfeminismo y la caracterización de la cultura mediática postfeminista como hilo conductor del análisis. La tercera parte incluye la construcción del modelo de análisis desde las aportaciones de la semiótica social y el análisis multimodal para, en la siguiente parte, ofrecer el análisis de la serie. Las conclusiones reflexionan sobre la posibilidad de continuar con la investigación para contribuir a las aportaciones de la cultura mediática postfeminista, en el marco de la comunicación transcultural y la transnacionalización.

2 A partir de su estreno en enero de 2021 *Madre solo hay dos* estuvo presente en las agendas informativas de periódicos mexicanos como *Reforma*, *Milenio* y *El Universal*, así como en la revista *Forbes*. También estuvo presente en periódicos extranjeros como *El Comercio* (Perú) y *La Vanguardia* (España) y *Ámbito Financiero* (Argentina), entre otros.

Antes de comenzar, es necesario mencionar dos trabajos sobre el estudio de los personajes femeninos en las series de Netflix, que parten de la creciente importancia que la plataforma confiere a la visibilización de las mujeres. Uno, de Fabiola Alcalá (2020) sobre la forma de construir la serialidad, los personajes y los estereotipos en las series producidas por Netflix y la televisión tradicional. Otro más, de Derya Ozkan y Deborah Hardt (2020), quienes construyen la categoría de protagonista femenina fuerte, como representante del giro de la objetivación a la subjetivación característico de la cultura mediática postfeminista en cuatro series de Netflix: *Glow*, *Orange is the new black* y *Jessica Jones*. En este sentido, este trabajo pretende contribuir a esta línea de investigación, ahora desde el análisis del discurso multimodal, la transnacionalización y la transculturación.

2. NETFLIX EN MÉXICO: ATENCIÓN A LAS AUDIENCIAS DE LA REGIÓN

Como se comentó en la Introducción, desde los inicios de la transnacionalización la televisión ha jugado un papel protagónico, así como, más recientemente, la comunicación transcultural en el marco de la transnacionalización³. La infraestructura del medio, lenguajes y formatos, así como su enorme atractivo para las audiencias, ha propiciado que, desde hace seis décadas su presencia haya sido estratégica para el establecimiento de alianzas. Este rol se ha incrementado a la luz de la digitalización de las comunicaciones y de las extensiones para la circulación de sus contenidos, dando lugar a lo que Ramón Lobato (2019) denomina *televisión global*, es decir, “los servicios televisivos que operan simultáneamente en un amplio rango de mercados internacionales”. Netflix, añade el

3 De acuerdo con Andreas Hepp (2015, p. 2), la transculturalidad se define como “un estilo de vida a través del que algunos individuos encuentran caminos para trascender su cultura inicial para explorar, examinar y penetrar en otras culturas. Por tanto, la transformación en curso de los medios de comunicación se asocia con formas nuevas de vivir y experimentar la cultura; esta nueva forma de vida es capturada por el concepto de *transculturalidad*. Hepp añade que la comunicación transcultural es producto de la globalización de los medios, que puso en contacto a los individuos (inicialmente) con una diversidad de contenidos procedentes sobre todo de Occidente, como es el caso de las series de televisión. “Utilizamos el concepto de comunicación transcultural para referirnos a culturas nacionales particulares, así como a la forma en que estas particularidades se abordan en los procesos de comunicación que trascienden culturas, sin asumir que en este proceso tratamos con el desarrollo de una cultura global estandarizada y uniforme (Hepp, 2015, p. 7-8). Como puede observarse, la cultura mediática postfeminista puede analizarse e incluirse en esta perspectiva, así como las especificidades que de ella se derivan vía distintas series de televisión y/o procedencia de los contenidos.

autor, es tanto transnacional como global, si nos atenemos a la definición arriba planteada, a la que podemos añadir la caracterización de Amanda Lotz (2017): una biblioteca no lineal, a la que el consumidor accede sin saber todo lo que está disponible. De esta forma —y mediante un sofisticado sistema de algoritmos— las percepciones sobre Netflix pueden diferir de un país a otro o de un consumidor a otro por sus gustos, intereses y necesidades.

Netflix llegó a México el 1º de enero de 2011 como el primer servicio de distribución de contenidos *over the top*, con una oferta procedente de diversas televisoras sobre todo estadounidenses, así como de Televisa y Televisión Azteca. El sello de la empresa fue expandiéndose gradualmente, vía productoras y/o estudios de filmación locales instalados en puntos clave del globo. Paralelamente, la oferta de suscriptores se incrementaba por las características de la programación, el reducido costo —99 pesos al mes— y la omnipresencia para su visualización a través de televisores, equipos de cómputo, consolas de videojuegos y más adelante por las aplicaciones móviles. Cuatro años después llegaron las primeras producciones locales con *Club de cuervos* (2015), *Ingobernable* (2017), *Luis Miguel: la serie* (2018), *La casa de las flores* (2018), *Tijuana* (2019), *Historia de un crimen: Colosio* (2019), *Monarca* (2019), *Selena* (2020), *¿Quién mató a Sara?* (2021), *Madre solo hay dos* (2021) y *Guerra de vecinos* (2021), entre las más conocidas⁴.

Cabe añadir que en este momento México ocupa el segundo lugar de suscriptores de Netflix con 17.6 millones. Esto explica, junto con el éxito de los contenidos producidos localmente, la decisión de la empresa de instalar una sede regional en nuestro país para fortalecer la presencia de la empresa, estar más cerca de la comunidad creativa de la región, según Mauricio Hernández, Armenta, reportero de la revista *Forbes*. Se trata, añade el reportero, de atender la demanda de la comunidad regional desde México a través de series y películas y series, con una inversión de 300 millones de dólares.

3. CULTURA MEDIÁTICA POSTFEMINISTA: CONTEXTO DEL ANÁLISIS

Durante los primeros años del siglo XXI los medios de comunicación, sobre todo la televisión, comenzaron a ofrecer a sus audiencias una mirada distinta sobre las representaciones de las mujeres en contextos sociales y culturales. Dos de las

figuras más identificadas en ese momento fueron *Ally McBeal* (1997-2002) y *Carrie Bradshaw*, de *Sex and the City* (1998-2004). Jóvenes blancas, exitosas y de buena posición: un perfil que las distingue de los personajes de la ficción televisiva de la época. Los primeros análisis sobre el tema destacaron que las representaciones de ambas protagonistas eran una reacción contra el activismo femenino de las dos últimas décadas del siglo XX, que adoptaban formas contradictorias. “Aunque en este sentido el postfeminismo es de alguna forma hostil hacia el feminismo, sus discursos son mucho más que declaraciones de antifeminismo” (Gill, 2007, p. 678). Esta perspectiva tuvo a Ángela McRobbie y Rosalind Gill como autoras clave para la construcción del concepto; más adelante, las aportaciones de Catherine Rottenberg sobre el postfeminismo neoliberal han completado una perspectiva analítica que genéricamente se identifica como *cultura mediática postfeminista*.

Para Ángela McRobbie el postfeminismo es un proyecto activo. En el contexto de Gran Bretaña retoma a los sociólogos de la época, como Anthony Giddens y Ulrich Beck, a propósito del desvanecimiento de las antiguas estructuras de la clase social y la necesidad de que el individuo genere sus propias estructuras. Esta situación lo obligará a la construcción de prácticas de autocontrol y a la búsqueda de mecanismos para la operación del individualismo como proceso social. En este contexto McRobbie plantea la importancia de las guías de autoayuda y el automonitoreo, así como sobre los dilemas enfrentados por las mujeres en la época de la narrativa popular contemporánea (Giraldo, 2019; McRobbie, 2004).

Este marco conceptual, aunado a un diagnóstico sobre el tratamiento mediático del feminismo, centra a McRobbie en el análisis de la construcción del nuevo discurso feminista en cine, televisión y revistas para mujeres. El resultado: una serie de ensayos que examinan este nuevo discurso, combinando elementos de la sociología feminista con los estudios culturales y buscando trazar un mapa del campo del postfeminismo popular y la política cultural más allá de Gran Bretaña. Se trata, en suma, de acercarse al discurso de la feminidad postfeminista y a las posibilidades que ofrece a las mujeres jóvenes (McRobbie, 2004 y 2008).

Por su parte, Rosalind Gill también encuentra en los contenidos mediáticos una reacción hacia las luchas feministas de las últimas décadas del siglo XX. Se trata de una imagen postfeminista políticamente higienizada, neoliberal y altamente sexualizada, muy presente y celebrada en íconos como las *Spice Girls*, Britney Spears y Christina Aguilera. Otro elemento presente en el discurso mediático fue una versión

4 La mayoría de estos títulos con más de una temporada.

del empoderamiento femenino identificado con asertividad sexual, poder adquisitivo y control individual. Una versión que concuerda con el modelo neoliberal, donde la igualdad de género se confunde con “opciones individuales de vida” (Gill, 2007; Gallagher, 2014).

Gill se propone entender esta nueva cultura postfeminista como una *sensibilidad* que opera a partir de marcos interconectados, que permite el análisis de textos culturales. Con una fuerte influencia neoliberal producto del contexto en el que surge, identifica las características de esta sensibilidad, que actualiza diez años después⁵, desde las aportaciones del feminismo al postfeminismo, la digitalización de las comunicaciones y la mirada de la transdisciplina⁶, sobre todo las ciencias sociales. Esto le permite participar en el debate sobre la interseccionalidad⁷ de la cultura mediática postfeminista, a propósito de la incorporación al análisis de las variables de clase, raza, género, sexualidad, edad, religión, nacionalidad y otras estratificaciones sociales, más allá de las planteadas en los primeros estudios (Harvey, 2020, p. 20).

Catherine Rottenberg, la tercera mirada postfeminista, ubica su mirada en Estados Unidos durante 2015, cuando mujeres poderosas y de alto perfil comenzaron a declararse abiertamente feministas⁸. De ser un movimiento con el que pocas mujeres poderosas se identificaban abiertamente, el feminismo repentinamente se volvió muy popular: en la Introducción a su libro, Rottenberg retoma la mirada postfeminista de Gill como “un complejo entrelazamiento de ideas feministas y antifeministas”⁹. En suma, el feminismo neoliberal opera como una especie de retroceso a la con-

versión de mujeres educadas y con movilidad ascendente en capital humano (Rottenberg, 2018).

La autora reconoce que el neoliberalismo puede necesitar de esta variante del feminismo para resolver una de las tensiones importantes en relación con el género. No solo por su perfil hiperindividualizador —muy vinculado a los cambios de las dos últimas décadas del siglo XX— sino también por su construcción de la lógica feminista. Primero, un nuevo sujeto que acepta la responsabilidad de su bienestar y su cuidado personal, así como su interpretación de las mujeres como sujetos emprendedores y como empresas individuales. Segundo, por el equilibrio feliz entre el trabajo y la familia, reconociendo paradójicamente las desigualdades de género, la presencia del acoso sexual y la brecha salarial. Tercero, porque las soluciones que se proponen eluden el fundamento estructural y económico de estos fenómenos. En suma, señala Rottenberg, el neoliberalismo ha contribuido a la aceptación del feminismo, a la vez que ha facilitado su difusión y circulación en el paisaje de la corriente cultural angloamericana, en la medida en que se le ha despojado de la mayor parte de su fuerza de oposición (Rottenberg en Banet-Welser, Gill y Rotenberg, 2020).

De las aportaciones de estas tres autoras se desprende que el postfeminismo se caracteriza, según Margaret Gallagher (2014, p. 104), por una perspectiva muy conservadora del empoderamiento de la mujer que concuerda con el modelo neoliberal, en la que igualdad de género se convierte con opciones individuales de vida. Cabe añadir que en el ya citado trabajo de Ozkan y Hardt basado en las aportaciones del feminismo, las autoras reconocen la creciente visibilidad de la mujer en los contenidos de Netflix. Sin embargo, como parte de sus conclusiones reconocen que las series analizadas reproducen “la misoginia y la representación estereotipada de las mujeres propia de los contenidos de la televisión tradicional, aunque los personajes analizados participan en su desarrollo personal” (Ozzkan y Handt, 2020, p. 167).

4. METODOLOGÍA

Para cumplir con el objetivo central de este artículo se partió de las aportaciones de la semiótica social —también incorporadas a la etapa previa de nuestra investigación— que se ocupa de la construcción de significado y de sus creadores. Estudia los medios de difusión y los modos de comunicación utilizados y desarrollados por los individuos para representar su comprensión del mundo y dar forma a las relaciones de poder con los demás. Lenguaje y significado son factores

5 Feminidad como una propiedad del cuerpo; Vigilancia y auto-vigilancia; Automonitoreo; Individualismo, elección y empoderamiento; Auto-vigilancia y disciplina; El paradigma del cambio de imagen; La reafirmación de la diferencia sexual; Ironía y conocimiento; Feminismo y anti-feminismo

6 Muy importante para dar cuenta en investigaciones posteriores del papel de los blogs, las aplicaciones móviles y las redes socio-digitales en las siete primeras características de la sensibilidad postfeminista

7 De acuerdo con Alison Harvey, el enfoque interseccional da cuenta de “la complejidad de la experiencia vivida y se dirige al carácter interconectado e inseparable de la opresión basada en género, raza, sexualidad, edad, habilidad, religión, nacionalidad y otras estratificaciones sociales (Harvey, 2020, p. 21-22).

8 Anne-Marie Slaughter, ex directora de planeación de políticas del Departamento de Estado; Sheryl Sandberg, directora de operación de Facebook; la actriz de Hollywood Ema Watson y las celebridades musicales Beyonce y Miley Cyrus, entre otras.

9 Rotterberg (2018, p. 8) afirma que muchas activistas y académicas miraron con desconfianza los últimos desarrollos que excluían de su discurso términos como “igualdad de derechos”, “liberación” y “justicia social” y su reemplazo por “felicidad”, “equilibrio”, “responsabilidad” o “inclinación”. Es decir, la mirada del feminismo desde la lente neoliberal.

clave para comprender a la sociedad y viceversa: la sociedad es clave para comprender el lenguaje y el significado (Bezemer y Hewitt, 2009; Hodge, 2017; Jewitt, Bezemer y O'Halloran, 2016). La multimodalidad se relaciona con la semiótica social por su interés en la construcción de significados y su combinación en un *todo integrado multimodal*. La adopción del término obedece a la necesidad de mirar la concurrencia e interacción, las posibilidades y limitaciones de medios y modos de comunicación en la construcción de significado. Implica la actividad de los miembros de una comunidad y el empleo de materiales a su disposición para producir significados e interpretaciones discursivas en un contexto cultural. El resultado serán textos multimodales que incorporan elementos textuales, icónicos y auditivos (Jewitt, Bezemer y O'Halloran, 2016; Pardo, 2016; González y Herrera, 2015). En suma, para Gunther Kress la teoría semiótica de la multimodalidad:

... se apoya en varios supuestos fundamentales: los signos siempre son *generados* en interacción social; los signos son *motivados*, no relaciones *arbitrarias* de significado y forma; la relación motivada de una *forma* y un *significado* se basa y surge del interés de los creadores de signos; las formas/significados empleados en la *creación* de signos son generadas en interacción social y se vuelven parte de los recursos semióticos de una cultura. La relación de forma y significado es de *aptitud*, de un mejor ajuste, donde la forma del significante se sugiere como preparada para ser la expresión del significado que va a realizarse. *Aptitud* significa que la forma tiene las características requeridas para transportar el significado (Kress, 2010).

De lo anterior se desprende que la producción, en este caso de *Madre solo hay dos*, desempeña un rol imprescindible en el proceso de construcción de significados multimodales: utiliza una serie de recursos para la construcción de signos motivados y con significado social, que se incorporan al ámbito de recursos semióticos de la cultura. La hipótesis que orientó la realización de este análisis es que los perfiles de los dos personajes centrales de la serie (Ana y Mariana) reúnen las características de la sensibilidad feminista descritas por Rosalind Gill: cuerpo, vigilancia, autocontrol y automonitoreo, cultura y subjetividad, vida afectiva del postfeminismo, inseguridad tóxica; ironía, conocimiento de la cultura. Es decir, son *aptas*, según Kress: en su calidad de *forma*, reúnen las condiciones para transportar el *significado* que se incorpora a la cultura

mediática postfeminista en el contexto del discurso neoliberal, así como al contexto social y cultural más amplio de las audiencias transnacionales de Netflix. Para comprobar esta hipótesis se seleccionaron las características actualizadas de la sensibilidad feminista. Cada una se analizó desde tres perspectivas: la unión de forma significado para dar lugar a los signos semióticos; los recursos semióticos utilizados para obtener signos sociales motivados y el modo, entendido como un "conjunto de recursos semióticos social y culturalmente modelados para construir significados (y dar sentido a las funciones a las que se asignan estos recursos)" (Bezemer y Jewitt, 2009).

Bezemer y Jewitt (2009) añaden que, para ser considerados un modo, los recursos semióticos utilizados deben cumplir simultáneamente tres metafunciones: *ideacional* (representar significados sobre acciones, estados de ánimo, eventos, es decir, expresar algo sobre el mundo); *interpersonal* (representar significados sobre las relaciones sociales de quienes están comprometidos en la comunicación) y *textual* (formar significados coherentes capaces de representar un mundo (social) completo, que sean consecuentes internamente y con su ambiente). En consecuencia, los recursos semióticos del lenguaje textual, icónico y audiovisual; la imagen, el audio, la edición y las estrategias de producción, la edición y los movimientos de cámara constituyen bloques de signos que son identificados por las audiencias en tanto forman parte de su vida cotidiana (Van Dijk, 2000, p. 342; Jewitt, Bezemer y O'Halloran, 2016, p. 164-165; Kress, 2010, p. 342).

En el proceso de análisis se presentan las siete características de Gill que dieron lugar a signos motivados, construidos a partir de un conjunto de recursos semióticos y a la identificación de los modos de acuerdo con las tres metafunciones. Los datos se organizaron en tablas para facilitar el análisis y lectura. Las conclusiones se remiten tanto al análisis como a sus aportaciones a la cultura mediática postfeminista, al proceso de transnacionalización de Netflix y a la contribución de este trabajo a la realización de análisis multimodales subsecuentes que contribuyan a la construcción de conocimientos sobre la imagen de las protagonistas latinoamericanas de series de televisión, susceptibles de incorporarse a la cultura mediática postfeminista.

5. ANÁLISIS Y RESULTADOS

Madre solo hay dos es la historia de Ana y Mariana, dos mujeres con diferencias socioeconómicas y educativas, que coinciden en un hospital popular para dar a luz a sus dos hijas:

Regina y Valentina¹⁰. Cuatro meses después descubren que las niñas fueron cambiadas en el cunero y deben intercambiarlas. Esta situación provoca desadaptación a las bebés y lleva a Mariana a vivir a casa de Ana, produciéndose situaciones que van de la comedia al melodrama, tejiendo una amistad entre dos mujeres aparentemente antagónicas. La narración se presenta en términos contrapuestos para ilustrar las diferencias socioeconómicas educativas, laborales y emocionales. Cabe añadir que la producción de la serie enfatiza estas diferencias mediante el uso de movimientos de cámara y edición. El análisis de la serie se sintetiza en siete tablas que incluyen las características del postfeminismo desarrolladas por Gill, con los respectivos ejemplos de construcción signíca: los recursos semióticos y las tres metafunciones multimodales que caracterizan al modo de la comunicación. La *tabla 1* se refiere al cuerpo.

La centralidad otorgada al cuerpo y su cuidado, especialmente al femenino, es una característica clave de la cultura postfeminista (Gill, 2017, p. 616). El recurso de la presentación de los dos personajes centrales a través de sus características físicas proporciona al espectador un primer indicio sobre cómo será su ubicación en el desarrollo de la trama. Diane Negra (2009) añade que el postfeminismo concede importancia a la formulación de un estilo de vida expresivo y a la capacidad de seleccionar los medios adecuados para lograrlo. Esto es evidente a través de los contrastes entre Ana y Mariana, así como en el exclusivo entorno en que se mueve la primera. Varias comedias y dramas románticos recientes con mujeres como protagonistas, trabajan para “manejar una contradicción cultural generalizada en la que las afirmaciones de las victorias femeninas deben cuadrarse con abundante evidencia de las pérdidas del feminismo” (Negra, 2009, p. 66). En esta primera característica se hacen evidentes no solo las diferencias de clase, sino también el prejuicio hacia la mujer que trabaja, así como las ventajas del género masculino en el desempeño de cargos de responsabilidad laboral. Finalmente, con respecto al contraste en las percepciones sobre la maternidad destaca el caso de Ana y “la difusión de estándares de calidad más allá del alcance como parte de la ideología postfeminista” (Negra, 2009, p. 120-121).

La *tabla 2* muestra el análisis multimodal de la vigilancia, segunda característica de Gill.

Además de vincularse con la característica previa, la vigilancia se relaciona con las miradas postfeministas de McRobbie y Gill a propósito de la búsqueda individual de

estructuras para organizar el proyecto de vida, así como la mirada postfeminista neoliberal ofrecida por Rottenberg. A los elementos considerados en la tabla, Alison Harvey añade que el grado intensivo de vigilancia es un proceso de normalización que pretende instruir a las mujeres en un rango de actividades desempeñadas a muy altos estándares pero sin ningún esfuerzo. “La forma en que esto se relaciona con el género hacia las mujeres es evidente en cómo en los textos de autoayuda el tema es principalmente femenino (Harvey, 2020, p. 94).

La *tabla 3* muestra los resultados del análisis multimodal sobre el autocontrol y el automonitoreo.

Vigilancia y autocontrol son dos características postfeministas que van de la mano ligadas al proyecto neoliberal individualista del sujeto, como medio para solucionar cierto tipo de problemas y lograr el equilibrio en situaciones que van desde el parto hasta la congelación de imágenes como recurso de producción para centrar la atención en un momento de la historia. Contrario a lo que se plantea en la realidad, el uso de la tecnología tiene un reducido papel escénico y una intervención siempre oportuna en las situaciones que encara. Este reducido papel escénico se manifiesta además en el desarrollo de la aplicación por parte de Mariana y Pablo, más como telón de fondo que como elemento central en el desarrollo de la historia.

La *tabla 4* presenta los resultados del análisis multimodal sobre la cultura y la subjetividad en la serie.

Cultura y subjetividad es producto de la confluencia entre el cuerpo físico, la vigilancia y el autocontrol-automonitoreo. Como se verá en las conclusiones, el cambio de imagen es una de las características que mayor presencia tiene en las audiencias por vía de la intertextualidad. El paso del protagonismo del objeto al protagonismo del sujeto es muy importante al interior de la cultura postfeminista y poco trabajado en la serie, que por ser una comedia explora más el físico de las protagonistas y las relaciones interpersonales como columna vertebral del relato.

La *tabla 5* se refiere al análisis multimodal de la vida afectiva del postfeminismo.

La vida afectiva es la característica con mayor peso en la trama de *Madre solo hay dos*. Amplía la importancia conferida al cuerpo y da sentido a la vigilancia y el autocontrol. De hecho, es la parte más compleja de la investigación, toda vez que supuso centrar la atención en la dialéctica postfeminismo-antifeminismo y la presencia de la lógica neoliberal del individualismo, el empoderamiento, las relaciones interpersonales, la manifestación de las triangulaciones y la presencia

10 El anexo I incluye la ficha técnica de *Madre solo hay dos*.

de los antagonismos. Pero también se trata de que los personajes centrales luzcan siempre resplandecientes, sin importar cómo se sientan realmente. Un aspecto que Gill conecta con el *capitalismo emocional* de Eva Illouz (2018, p. 364), en el que “las emociones se convirtieron en entidades a ser evaluadas, examinadas, discutidas negociadas y mercantilizadas”, como se muestra en los recursos semióticos que ilustran el desarrollo de las relaciones afectivas a lo largo de la serie.

La *tabla 6* ofrece los resultados del análisis multimodal sobre la inseguridad tóxica:

La inseguridad tóxica se maneja como contrapunto de la confianza y la cosmovisión planteada en su subjetividad. De acuerdo con Gill (2017, p. 619) se trata de enfatizar la “actitud mental positiva” y eliminar el pensamiento negativo. Los principales estados tóxicos, añade, son la duda y la baja autoestima. “Sin embargo, existe una profunda asimetría en esto: no se percibe una legalización paralela de la vulnerabilidad masculina, ni requiere de las afirmaciones de victimización”. No en balde Ana llora sola el “derrumbe de su mundo” frente a un Juan Carlos que reacciona furioso ante la infidelidad de su esposa y es ella quien se da cuenta de que él hizo lo mismo mucho antes.

Finalmente, la *tabla 7* muestra los resultados del análisis multimodal a la ironía y el conocimiento de la cultura, última característica del postfeminismo de acuerdo a Gill.

Para Diane Negra (2009, p. 32) en los estudios mediáticos se atribuye a la ironía el poder de neutralizar las representaciones ideológicas conservadoras. Pero la eficacia política del postfeminismo puede exigir que estos preceptos sean reconsiderados. Los ejemplos que ilustran esta característica, muy similares a otros consignados para el análisis, evidencian ante todo un clasismo que está presente a lo largo de toda la serie, sobre todo de Ana —excepcionalmente en Ceci— al resto de los personajes. Pero también está presente como reacción de la familia de Ana ante el peso conferido al trabajo y como reacción de ella ante las ironías de su familia. Finalmente, y en mucha menor medida, la ironía está presente en la forma en que Teresa se refiere a la bisexualidad de su hija: algo pasajero que luego se quita.

6. CONCLUSIONES

Detrás de la aplicación de las características que Gill atribuye a la sensibilidad feminista subyace la posibilidad de vincularlas a un estudio más amplio sobre el discurso de las mujeres protagonistas de las series de televisión y la incorporación de

los resultados al ámbito de la cultura mediática postfeminista en el contexto de la comunicación transcultural y la transnacionalización. Y, siguiendo a Ozkan y Hardt, Netflix podría ser la plataforma seleccionada para continuar la investigación. Por lo pronto el análisis a *Madre solo hay dos*, deja claro el lugar que cada característica de la sensibilidad postfeminista ocupa cada uno al interior del relato. Sin embargo, no todos tienen el mismo peso ni la misma presencia intertextual: mientras elementos como el cuerpo y la vida afectiva son prioritarios en la serie y se incorporan a buena parte de los discursos postfeministas —sobre todo prensa, televisión y redes socio-digitales— hay otros como cultura y subjetividad e inseguridad tóxica, cuya exploración mayor complejidad tanto a nivel multimodal como a nivel intertextual.

Estas diferencias pueden dar lugar a la selección previa de las series a analizar, así como a las sensibilidades postfeministas a explorar. De todo este trabajo previo de selección y análisis depende la calidad de los resultados susceptibles de incorporarse a este proceso e incluso ir más allá de los postulados iniciales de la cultura mediática postfeminista. En suma, el análisis del discurso multimodal es extenso, pero da cuenta de la complejidad de las relaciones entre personajes y de la complejidad de la ficción televisiva¹¹, así como de las posibilidades de los resultados obtenidos.

Sobre esto mismo, cabe destacar que durante los últimos años se ha registrado un incremento en la complejidad de la ficción televisiva; más personajes, más historias derivadas de cada personaje, más imbricaciones con la problemática inicial y mayores retos para construir modelos para el análisis del discurso. Las aportaciones de la semiótica social y la multimodalidad permiten dar cuenta de esta complejidad y describirla con toda su riqueza: primero, por el compromiso de incluir las condiciones de producción social del signo y su presencia a lo largo del serial. Segundo, por la inclusión en el análisis de los diversos modos comunicativos presentes en la selección de los signos que se incorporarán al ámbito de la producción cultural, en este caso sobre el discurso mediático postfeminista.

Este preámbulo nos lleva a los comentarios y observaciones finales del análisis a *Madre solo hay dos*, además de

11 La revisión del estado del arte sobre el tema arrojó varios trabajos elaborados desde la óptica del discurso mediático postfeminista (Gómez y Plaza, 2016; Marín, 2019; Pérez, 2018; Sánchez, 2009), la mayoría centrados en el análisis de los personajes centrales, todos susceptibles de incorporarse al cúmulo de conocimiento de la cultura mediática postfeminista. Reiteramos que la multimodalidad del discurso abre posibilidades para un análisis más exhaustivo al respecto, sobre todo porque a esta metodología se añaden las contribuciones de la comunicación transcultural.

los vertidos en las respectivas multimodalidades. Se trata de una comedia sin mayores pretensiones que el entretenimiento, aparentemente innovadora en línea temática y construcción de los personajes. Pero profundamente conservadora y estereotipada en la construcción y tratamiento de los personajes femeninos, que soslaya temas como las preferencias sexuales como parte de las relaciones afectivas, y la inseguridad tóxica como parte de la interacción cotidiana. En este sentido Sofía Ramos, colaboradora de la revista electrónica *35 milímetros*, en la serie se habla de todo, pero “no presenta un concepto nuevo dentro del género”. En otras palabras, hay coincidencias entre estos argumentos y los de Oskan y Hardt sobre las representaciones postfeministas en las series de Netflix seleccionadas para su análisis. Coincidencias que hablan de la pertinencia de dar continuidad a la investigación iniciada en 2019, buscando que las aportaciones se orienten hacia este sentido¹².

Estas conclusiones se vinculan con la transnacionalización y la comunicación transcultural. Retomando la definición proporcionada en la Introducción añadimos las afirmaciones de Andreas Hepp:

La idea (de transnacional) conserva el sentido de un estado-nación y su cultura nacional, pero enfatiza la existencia de fenómenos que no pueden ser contenidos por la simple interacción entre estados individuales, como implica el término “internacional”. El concepto clave de “comunicación transcultural” (...) va un paso más allá, argumentando que este enfoque no es simplemente otro nivel analítico en el estudio comparativo de la comunicación y los medios. “Transcultural” no solo se refiere a los procesos de comunicación entre culturas que involucran una orientación más fundamental vinculada con las consecuencias comunicativas de la globalización. Se trata de un concepto que involucra una reorientación más fundamental (Hepp 2015, pp. 29-30).

Para Hepp (2015, p. 30 y ss), esta reorientación implica la reconstrucción de tres campos discursivos con los que se relacionan los estudios transculturales: las consecuencias comunicativas de la globalización, la crítica del postcolonialismo y la reflexión metodológica producto del análisis comparativo. En este sentido, Simidele Dosekun (2020), introduce una

mediación al preguntarse dónde quedan para el postfeminismo las mujeres de color y otras minorizadas en Occidente, dando así la bienvenida en su campo a sujetos diversos y distanciados con capital material, discursivo e imaginativo. Se trata, añade, “de unirse a una hermandad global de mujeres elegantes, consumistas, empoderadas y con mentalidad individual que encuentran la libertad a través del consumo (Dosekun, 2020, p. 30).

Alison Harvey coincide con Dosekun sobre la insuficiencia del análisis de las culturas mediáticas postfeministas enfocado solo en mujeres blancas. El discurso postfeminista circula más allá de occidente, sostiene Harvey, “encontrando en las mujeres de Lagos, Nigeria¹³ un llamado a este discurso y señalando la importancia de adoptar un enfoque global transnacional de los estudios mediáticos postfeministas” (Harvey, 2020, p. 42). El argumento de Dosekun, según Harvey, significa que los estudios mediáticos postfeministas “no han captado adecuadamente la forma en que las mujeres viven en el Sur global están implicadas e incorporadas en las lógicas y figuraciones culturales postfeministas” (Harvey, 2020, p. 116-117).

Estos argumentos enmarcan y dan sentido a la forma en que Dosekun utiliza el término transnacional:

... para designar lo que excede y atravieso, pero por lo tanto niega las fronteras del estado —nación y la región; es un espacio de capas complejas construido por “conectividades heterogéneas e historizadas tales como las redes de medios, circuitos de mercancías y movimientos migratorios, a través de los cuales viajan significados, personas, prácticas, capital etc. (...) Pensando de esta manera, mi argumento no es que el posfeminismo sea simple o inexorablemente en todas partes, una formación cultural disponible o posible para todas las mujeres del mundo. Más bien, mi argumento es que el posfeminismo y sus sujetos están “esparcidos” o dispersos (Dosekun 2020, p. 31).

Como puede observarse, esta caracterización de Dosekun concuerda con la definición de transnacionalización que ofrecemos en la introducción de este trabajo. El resultado: ambas contribuyen a la articulación de la cultura mediática postfeminista en este proceso, contribuyendo así a la construcción de

12 Es decir, privilegiando la ficción con mujeres protagonistas y no continuar con el análisis de otros géneros que conforman la oferta programática de Netflix.

13 Lagos, Nigeria, es la ciudad donde Dosekun hizo su estudio sobre el postfeminismo.

una agenda temática —todavía pendiente— más allá de la presencia de las mujeres en las series de Netflix. Finalmente —y con respecto al tema que dio origen a este trabajo— la comunicación transcultural camina en el mismo sentido que la transnacionalización, buscando mayores aportaciones al cúmulo de conocimientos, en este caso sobre las series de televisión y la cultura mediática postfeminista, ahora con la inclusión de mujeres del Sur, e incluyendo además las aportaciones del análisis interseccional de los estudios mediáticos postfeministas. Y si bien el referente de la transnacionalización fue Netflix y su presencia en el mercado mexicano, la plataformización abre otras posibilidades incorporables a la investigación. Por último, en relación con avances previos sobre el tema, más centrados en la globalidad de las series televisivas, en este caso hemos procedido a la inversa: de lo local a lo global. De lo local hacia lo global abre las posibilidades de una mayor reflexión sobre la transnacionalización y su vinculación con procesos más amplios como la comunicación transcultural. El trabajo de Dosekun es una aportación al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Fabiola (2020). “La visualidad de los personajes femeninos en series de ficción mexicanas producidas por Netflix”, en *Televisión en tiempos de Netflix: una nueva oferta mediática*, Guillermo Orozco (ed.), 109-126. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Athique, Adrian (2016). *Transnational audiences*. Cambridge, U.K: Polity Press.
- Banet-Weiser, Sarah; Rosalind Gill y Catherine Rottenberg (2020). “Postfeminist, popular feminism and neoliberal feminism”. *Feminist Theory* 21 (1): 3-24. <https://doi.org/10.1177%2F1464700119842555>.
- Benassini, Claudia (2019). “Propuesta de análisis de las representaciones globales de las series televisivas desde la óptica de la comunicación transcultural”, *Razón y Palabra* 23 (104). <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1375/1338>.
- Benassini, Claudia (2021). “Street Food Latinoamérica: contribución de Netflix a la construcción de los imaginarios cosmopolitas transnacionales”, de próxima publicación en *Global Media Journal*, enero de 2022
- Bezemer, Jeff y Carey Jewitt (2009). “Social semiotics”, *Handbook of pragmatic* 13:1-14. <https://doi.org/10.1075/hop.13.soc5>.
- Cornelio Marí, Elia (2020). “Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural”, *Comunicación y sociedad* (17):1-27. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7481>.
- Darling Wolf, Fabienne (2015). *Imagining the global*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dosekun, Simidele (2020). *Fashioning postfeminism: spectacular femininity and transnational culture*. Chicago: University of Illinois Press.
- Gallagher, Margaret (2014). “Media and the representation of gender”, en *The Routledge Companion to Media and Gender*, Cynthia CARTER; Linda STEINER Y Lisa Mclaughlin (eds.), 92-115. London: Routledge.
- Gauntlett, David (2008). *Media, gender and identity*. London: Routledge.
- Gill, Rosalind (2007) *Gender and the media*. Cambridge: Polity Press.
- Gill, Rosalind (2016). “Postfeminist? New feminist visibilities in postfeminist times”, *Feminist Media Studies* 16(4): 610-630. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>.
- Gill, Rosalind (2017). “The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on”. *European journal of cultural studies* 20(6):606-626. <https://doi.org/10.1071/1773/6173657459449147177333003>.
- Giraldo, Isis (2019, noviembre 15). “Posfeminismo / Genealogía, geografía y contornos de un concepto”. *Debate Feminista* 59. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.01>.
- Gómez, Narcí y Juan F. Plaza (2016). “Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del feminismo”. *Oceanside* 9:1-14 <http://oceanside.netne.net/articulos/art9-7.pdf> (last accessed 06-07-21)
- González, Francisco y Esteban Herrera (2015). *Análisis crítico del discurso de los memes alusivos al debate sobre paramilitarismo en el Congreso de la República de Colombia*, Tesis de Maestría. Cali: Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.
- Halliday, Michael (1978). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart (2013). *The work of representation*. California: Sage.
- Harvey, Alison (2020). *Feminist media studies*. Cambridge: Polity Press.
- Hepp, Andreas (2015). *Transcultural communication*. New Jersey: Wiley Blackwell.
- Hernández, Mauricio (2021). “Netflix con sabor a México: apuesta por la industria audiovisual local”. *Forbes*

20. <https://www.forbes.com.mx/nuestra-revista-netflix-con-sabor-a-mexico-apuesta-por-la-industria-audio-visual-local/> (last accessed 09-11-21).
- Hodge, Bob (2017). *Social semiotics for a complex world*. Cambridge: Polity Press.
- Illouz, Eva (2012). *Intimidaciones congeladas*. México: Katz editors.
- Jewitt, Carey; Jeff Bezemer y Kay O'Halloran (2016). *Introducing multimodality*. London: Routledge.
- Kidd, Jenny (2016). *Representation*. London: Routledge.
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.
- Krijnen, Tonny y Sofie Van Bauwel (2015). *Gender and media: representing, producing, consuming*. London: Routledge.
- Lobato, Ramon (2019). *Netflix Nations: the geography of digital distribution*. New York: New York University Press.
- Lotz, Amanda (2017). *Portals: a teatrise on Internet distributed television*. Ann Arbor: Michigan Publishing.
- Marín, Esther (2019). "Más allá de Bechdel: The good wife, The good fight y Orange is the new black: la imagen de la mujer en las series de television feministas". *Universitas, Humanística* 87:25-49. <https://doi.org/10.111144/Javeriana.uh87.mbgw>.
- McRobbie, Angela (2004). "Postfeminism and popular culture". *Feminist media studies* 4(3): 11-23. <https://doi.org/10.1515/9780822390411-003>.
- McRobbie, Angela (2008). *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Goldsmith College, University of London.
- Negra, Diana (2009). *What a girl wants?*. London: Routledge.
- Ozkan, Derya y Deborah Hardt (2020). "The strong female lead: postfeminist representati3n of women and femininity in Netflix shows". En *Female agencies and subjectivities in film and television*, D. Sezen, F. Cicekoglu, A. Tunc, E. Diken (eds.), 165-188. London; Palgrave-Macmillan.
- Pardo, Graciela (2016). *Introducci3n al an3lisis del discurso multimodal*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- P3rez, Thelma (2018). "Diversidad, empoderamiento y libre elecci3n: una mirada a representaciones de las mujeres en el spot *Bonafont fluye en ti* (2016)". *Azparkia* 33: 295-314. <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.17>.
- Pries, Ludger (2017). *La transnacionalizaci3n del mundo social: espacios sociales m3s all3 de las sociedades nacionales*. M3xico: El Colegio de M3xico.
- Ramos, Sofía (2021). "Madre solo hay dos: una comedia donde el feminismo y diversidad pintan mucho". *35 milímetros*. <https://35milímetros.es/madre-solo-hay-dos-una-comedia-donde-el-feminismo-y-la-diversidad-pintan-mucho/> (last accessed 11-09-21)
- Riley, Sarah; Adrienne Evans; Sinikka Elliot y Jeanne Marecek (2017). "A critical review of Postfeminist sensibility", *Social and personality psychology compass*. <https://doi.org/10.1111/spc3.12367>.
- Rottenberg, Catherine (2018). *The rise of neoliberal feminism*. Oxford: Oxford University Press.
- S3nchez, Carolina (2009). "Confesiones de una posfeminista: nuevos roles de mujer en la cultura popular contempor3nea". *Revista de Historia de la Universidad de Sevilla* 24: 90-100. <http://hdl.handle.net/11441/26976>.
- Van Dijk, Teun (2000). "El estudio del discurso", en *El discurso como estructura y como proceso* Dijk Van (ed.), 21-66. Barcelona: Gedisa.

APÉNDICE

Tabla 1

Signo semiótico ¹⁴ cuerpo	Recursos semióticos	Modo
<p>Ana el personaje principal, dueña de un atractivo físico que se muestra al espectador mediante los movimientos de cámara y el contraste con otros personajes femeninos.</p> <p>Mariana dice tener 23 años; poco interés en su presentación. Menor énfasis de las cámaras en la exposición de su aspecto físico y énfasis en el vocabulario.</p> <p>Ana y Mariana: los hilos conductores de la historia. Unidas por la similitud entre los nombres, el nacimiento de sus hijas, la necesidad de Ana de tener a Mariana en su casa, los tropiezos rumbo a la construcción de una amistad sólida, el desencanto final que se suma a su problema de salud y a una segunda temporada</p>	<p>Movimientos de cámara: cuerpo entero, cintura y cara, en armonía con ambientes interiores y exteriores. Mariana: abundan los planos medios.</p> <p>Ana: forma de vestir, interacción con los personajes: familia, trabajo, conflictos. Ana sola con sus problemas.</p> <p>Ana y Mariana: diferencias evidentes entre ambas, en apariencia física y edad, forma de vestir, modales. Primer indicio para la presentación de otros rasgos de la sensibilidad postfeminista, como el viaje a Valle de Bravo.</p>	<p>Metafunción ideacional: presentación de los dos personajes centrales; las diferencias físicas como evidencia de diferencias más profundas.</p> <p>Metafunción interpersonal: Ana y Mariana se dirigen a las audiencias y al resto de los personajes mostrando todas sus facetas.</p> <p>Metafunción textual: los movimientos de cámara y los diálogos muestran las diferencias entre Ana y Mariana, resaltando sus cualidades y defectos en los ambientes en que se desenvuelven.</p>

TABLA 1. MULTIMODALIDAD DEL CUERPO EN MADRE SOLO HAY DOS

Tabla 2

Signo semiótico ¹⁵ vigilancia	Recursos semióticos	Modo
<p>Ana: Diferencias con la familia, empleadas domésticas, compañeros de trabajo, su relación con Mariana. El desarrollo de Regina, la bebé que intercambié.</p> <p>Mariana: Cuidado de las dos bebés por una razón afectiva. Con Teresa, su mamá, quien le oculta hechos relacionados con su padre; la vigilancia se agudiza cuando descubre que ha sido amante de Juan Carlos, esposo de Ana.</p> <p>Ana y Mariana: La crianza de las niñas es el pretexto para que mantengan una actitud vigilante una hacia la otra.</p>	<p>Movimientos de cámara que dependen de las situaciones en que están juntas o en relación con los otros personajes. Diálogos que ambas sostienen con quienes mantienen la actitud vigilante.</p> <p>Ana: gestión de las actividades domésticas; en su trabajo sobre todo la relación con jefes, clientes, asistentes y Pablo, su rival en la empresa.</p> <p>Mariana: únicamente coincide con su madre en el parto. Ambas tienen una relación tensa, llena de desacuerdos. La interacción transcurre en espacios cerrados, sobre todo la casa y el trabajo de Teresa.</p> <p>Ana y Mariana: Valle de Bravo organizado por Ana, pretexto para la convivencia; se convierte en una oportunidad para mostrar secretos ocultos y triangulación de relaciones.</p>	<p>Metafunción ideacional: presentación de los personajes centrales en sus actividades cotidianas. Ana esposa, madre, gestora del hogar, en el trabajo; vigilando la crianza de Valentina a costa de sus padres. Contraponiendo a Ana, Mariana pendiente de las niñas; su relación con Pablo, Teresa y Elena.</p> <p>Metafunción interpersonal: presentación de distintos momentos en que ambas ejercen su actividad vigilante entre las personas que las rodean. Dos tipos de relaciones interpersonales: al interior del relato y para las audiencias.</p> <p>Metafunción textual: complemento del papel atribuido al cuerpo en el discurso postfeminista. Presentación de Ana y Mariana en interacción con los personajes más cercanos de la historia.</p>

TABLA 2. MULTIMODALIDAD DE LA VIGILANCIA EN MADRE SOLO HAY DOS

14 Fuente de poder de las mujeres. Requiere de cuidados para ajustarse a los juicios cada vez más estrechos. En el paisaje hipervisible de la cultura popular el cuerpo se reconoce como producto del trabajo de las mujeres: su activo, su producto, su marca y su puerta de entrada al empoderamiento en una economía de mercado neoliberal (GILL, 2017, p. 616).

15 Creciente interés por la "vigilancia horizontal" o la "vigilancia entre pares" para el control de la apariencia y el comportamiento de los demás a través de una mirada homosocial caracterizada simultáneamente por el afecto y las crueldades normativas (mirada postfeminista específica) (GILL, 2017, p. 616-617).

Tabla 3

Signo semiótico autocontrol y automonitoreo ¹⁶	Recursos semióticos	Modo
<p>Ana y Mariana: relación con la tecnología como medio para lograr un fin (desempeño en la casa y el trabajo; vigilar a Pablo; como medio de comunicación, tomar fotos).</p> <p>Ana: domina el <i>waze</i>; coordina sus actividades mediante el teléfono móvil o la tableta. Exploración mamaria síntoma de un problema.</p> <p>Mariana: traslado de estos signos semióticos a la evolución de las niñas; trabaja en el desarrollo de una <i>app</i> para mamás primerizas</p>	<p>Ana y Mariana: uso del teléfono móvil como trabajo escénico. Las aplicaciones móviles permiten manejar situaciones de la vida cotidiana con las que se identifica el espectador: <i>waze</i>, mensajes por <i>whatsapp</i>, circulación de fotografías etc.</p>	<p>Metafunción ideacional: el autocontrol y la tecnología como medios para lograr un fin relacionado con el equilibrio familiar, el bienestar, el desarrollo personal y las relaciones sociales.</p> <p>Metafunción interpersonal: la tecnología une a las personas con determinados propósitos sin invadir el espacio escénico.</p> <p>Metafunción textual: Complemento de las tres características anteriores. Construcción de significados a través de la edición; la tecnología como vínculo con las demás características de la sensibilidad postfeminista</p>

TABLA 3. MULTIMODALIDAD DEL AUTOCONTROL Y EL MONITOREO EN MADRE SOLO HAY DOS

Tabla 4

Signo semiótico cultura y subjetividad ¹⁷	Recursos semióticos	Modo
<p>El cambio se centra en el requisito para la resolución de los problemas que atraviesan los personajes.</p> <p>Ana y Juan Carlos deciden ir a terapia para mejorar su relación. Esto deriva en la toma de las riendas de la casa por parte de Juan Carlos.</p> <p>Ana y Mariana: Bautizo de las niñas como inicio de una nueva etapa en la <i>familia</i> que ha formado la primera.</p> <p>Ana y Mariana: temor ante el destete de las bebés ante el cambio de escenario y el enfrentamiento a una nueva realidad.</p>	<p>Escenificación de los relatos (las narraciones de Mariana a Ana sobre su relación con Pablo).</p> <p>Economía del relato a favor de la producción: elipsis mediante la edición para ilustrar los cambios. Énfasis en el ritual del bautizo hacia “una nueva vida” de los personajes involucrados y a una nueva temporada de la serie.</p> <p>Ana: resuelve los problemas a su favor: la crianza de Valentina con la presencia de Mariana. Ascenso en el trabajo con resultados inesperados para ella, tanto familiar como profesionalmente.</p> <p>Mariana: va a vivir a casa de Ana para no ir a Tepoztlán y estar cerca de Valentina. Busca a su padre para conocerlo y relacionarse con él. Corta su relación con Teresa, Pablo y Elena para concentrarse en Ana y las niñas.</p>	<p>Metafunción ideacional: presentación del “cambio de imagen” como vía de solución a los problemas planteados en la trama.</p> <p>Metafunción interpersonal: conferir un nuevo sentido a las relaciones por mediación de los cambios.</p> <p>Metafunción textual: vinculación con la vigilancia; la resolución de problemas y el cambio en busca de la estabilidad. Nuevas formas de relacionarse.</p>

TABLA 4. MULTIMODALIDAD DE LA CULTURA Y SUBJETIVIDAD EN MADRE SOLO HAY DOS

16 Importancia creciente de la auto-vigilancia. Rasgo identificado por la cultura digital. Proliferación de aplicaciones que buscan el mejoramiento físico y mental; para editar selfies. Son parte de la preocupación por el autocontrol, lo que facilita el escrutinio intensivo y la cuantificación de indicadores de salud, estado de ánimo, peso, calorías, consumo, ciclos menstruales, actividad sexual etc. Preocupación por ellas mismas y sus parejas (lo hacemos extensivo a sus hijos). Desempeño de todas las obligaciones a muy altos estándares, pero sin ningún signo de esfuerzo. Vinculación de estos asuntos con los textos de autoayuda (GILL, 2017, p. 617).

17 El paradigma del cambio de imagen; se extiende a hogares, jardines, crianza de los hijos, citas, sexo. Habla de un “enfoque en lo psicológico” como requisito para transformarse y remodelar la vida interior. La confianza como imperativo de la cultura contemporánea. Búsqueda de soluciones en uno mismo en lugar de cambiar al mundo. Forma de abordar la injusticia social centrándose en cualidades personales como la confianza o la resiliencia (GILL, 2017, p. 617-618).

Tabla 5

Signo semiótico vida afectiva del postfeminismo ¹⁸	Recursos semióticos	Modo
Ana y Mariana: del contraste a la amistad estrecha al enamoramiento. Ocultar sentimientos o fingir, sobre todo Ana.	<p>Ana y Mariana: diálogos entre ambas en el hospital, la demostración de las diferencias: en la crianza de las hijas; en las opciones de entretenimiento. Ana hace más confidencias a Mariana. La evolución de las niñas es un recurso para mostrar el paso del tiempo.</p> <p>La relación con las hijas: cada una tiene una mirada diferente sobre la crianza; Mariana tiene una relación más cercana, mientras Ana se queja de que “no ha logrado sacarle una sonrisa a su hija.</p> <p>Ana y Juan Carlos: relación de pareja con diferencias y con omitir información: ella su permanencia en el trabajo, él su infidelidad. Él no quiere que trabaje, pero “lo único que quiere es que sea feliz”; terapia como forma de mejorar su relación; para ella la felicidad es el trabajo. Relación de estira y afloja que culmina con la infidelidad de ambos en situaciones distintas.</p> <p>Ana y su familia: extensión de la vigilancia, relación distante con los hijos que se hace más evidente por la complicidad que Ceci y Rodrigo construyen con Mariana.</p> <p>Ana en su trabajo: extensión de la vigilancia y el autocontrol. Relación competitiva que se evidencia en la necesidad de ser la mejor y la primera en el desempeño de las actividades.</p> <p>Ana y Pablo: prevalece la desconfianza en la manera en que él podría cuidar a Regina. Ana es incapaz de ver que Ceci se ha enamorado de Pablo.</p> <p>Mariana y Teresa: extensión de la vigilancia. Teresa no logra conciliar los intereses de su hija con los suyos. No hay empatía y la desconfianza se incrementa cuando Mariana se entera de la relación entre Teresa y Juan Carlos.</p> <p>Mariana y sus parejas: relación ambivalente, aunque plantean una posible sociedad para el desarrollo de la aplicación. Pablo y Elena se sienten más atraídos hacia Mariana, cuya bisexualidad cobra sentido hasta el final de la primera temporada de la serie.</p>	<p>Metafunción ideacional: presentar y representar las vidas afectivas de las protagonistas y su relación con el resto de los personajes.</p> <p>Metafunción interpersonal: presentación de las relaciones afectivas del postfeminismo: interacción de valores: entre personajes y hablando a la audiencia: incorporación a la cultura mediática postfeminista.</p> <p>Metafunción textual: va relacionando cada una de las partes del relato (características de la feminidad) con énfasis en el manejo de valores a través de las relaciones interpersonales.</p>

TABLA 5.- MULTIMODALIDAD DE LA VIDA AFECTIVA DEL POSTFEMINISMO EN *MADRE SOLO HAY DOS*

18 Si la cultura postfeminista incita al sujeto a trabajar, también funciona al intentar moldear qué y cómo las mujeres pueden sentir y cómo deben presentar sus estados emocionales. Las reglas de sentimiento neoliberales o postfeministas dan forma a cómo se permite que las mujeres jóvenes sean y se sientan, su dolor y lucha deben traducirse en anécdotas seguras, divertidas y agradables, La sensibilidad postfeminista da forma a la cultura, a la conducta y a la vida psíquica, además de producir una estructura de sentimiento distintiva, en la que las mujeres deben negar, o al menos hacer agradable una amplia gama de experiencias y emociones, especialmente inseguridad, necesidad, ira y queja. (Gill, 2017, p. 618-619),

Tabla 6

Signo semiótico inseguridad tóxica ¹⁹	Recursos semióticos	Modo
<p>Ana y Mariana: las niñas en el centro de sus vidas, aunque de forma diferente; cada una siente como suya a la niña que entregó.</p> <p>Provocan situaciones tóxicas con sus parejas. La primera, por la prioridad de su trabajo; la segunda, ante el rechazo inicial de Pablo a la paternidad y por una relación poco clara con Elena.</p> <p>Ana insegura se protege bajo la coraza de la exigencia con la familia; <i>juegos y dinámicas</i> para evitar la convivencia con los demás. En el escenario del cambio, no quiere alejarse de Mariana y Valentina ante la incertidumbre de lo que podría venir.</p>	<p>Mariana sacándose la leche en momentos de convivencia con amigos y parejas. Mariana insegura de mostrarse en traje de baño; temor a mostrar sus sentimientos frente a sus parejas.</p> <p>Ana miente a Juan Carlos para evitar que Mariana y Regina se vayan de su casa.</p> <p>Ana busca transmitir seguridad y confianza a las bebés en la alberca de Valle de Bravo. También busca transmitir confianza a Mariana: “Confía en mí”, “tienes que confiar en mí”, reitera, de cara a las inseguridades de Mariana.</p>	<p>Metafunción ideacional: presentación y representación de la inseguridad presente en las dos protagonistas.</p> <p>Metafunción interpersonal: importancia de las relaciones tóxicas en la evolución y resolución de la trama.</p> <p>Metafunción textual: entramado de la inseguridad tóxica con la importancia del cuerpo, la vigilancia, el autocontrol y la vida afectiva de las protagonistas.</p>

TABLA 6.- MULTIMODALIDAD DE LA INSEGURIDAD TÓXICA EN MADRE SOLO HAY DOS

Tabla 7

Signo semiótico ironía y conocimiento de la cultura ²⁰	Recursos semióticos	Modo
<p>La ironía es un recurso muy importante para evidenciar los antagonismos entre personajes. Opera sobre todo entre Ana y su familia como recurso para evidenciar el clasismo, el resentimiento y la falta de acuerdo entre personajes.</p>	<p>Ceci: ¿a quién se le ocurre venir a parir aquí?</p> <p>Teresa: Mariana y Elena son pareja: eso nos pasa a todas, luego se quita.</p> <p>Ana a Mariana: a (Regina) no le va a costar mucho trabajo tener más clase que la fachosa de su madre.</p> <p>Mariana a Ana: Lo fachoso se quita, pero lo mamón...</p> <p>Ceci y Rodrigo: ¡Qué bueno que vas a regresar a trabajar!</p> <p>Ana a sus hijos: Crítica constructiva como área de oportunidad</p>	<p>Metafunción ideacional: empleo de un recurso estratégico para expresar un estado de ánimo.</p> <p>Metafunción interpersonal: representación de estados de ánimo de los personajes en lugar de mostrar su desacuerdo frente a ciertas situaciones.</p> <p>Metafunción textual: estrategia empleada por la producción como complemento en la construcción de mundos sociales.</p>

TABLA 7.- MULTIMODALIDAD DE LA IRONÍA Y EL CONOCIMIENTO DE LA CULTURA EN MADRE SOLO HAY DOS

19 El requisito de que las mujeres repudien la vulnerabilidad y la necesidad es evidente en la investigación contemporánea sobre el asesoramiento sexual. Si la confianza es la nueva sexy la inseguridad es la nueva fea, al menos cuando se presenta en las mujeres, profundamente asimétrico ya que no hay una regularización de la vulnerabilidad masculina (Gill, 2017, p. 619).

20 Operar en la cultura posfeminista como estrategias para expresar comentarios sexistas, homófobos o racistas al tiempo que se insiste en que eso no es lo que se quiere decir.

ANEXO

Ficha técnica de *Madre solo hay dos*

Año	2021
Fecha de lanzamiento	20 de enero de 2021
Duración	Nueve en la primera temporada
Duración por capítulo	38 minutos
País	México
Dirección	Carolina Rivera, Fernando Sariñana (creadores), Kenya Márquez, Sebastián Sariñana, Fernando Sariñana
Guion	Carolina Rivera y Fernando Sariñana
Música	Ximena Sariñana, Dan Zlotnik, Camilo Froideval
Fotografía	Mario Gallegos
Reparto	Ludvika Paleta (Ana), Paulina Goto (Mariana), Martín Altomaro (Juan Carlos), Liz Gallardo (Teresa), Javier Ponce (Pablo), Oka Giner (Elena), Dalexa Meneses (Ceci), Emilio Beltrán (Rodrigo), Zaide Silvia Gutiérrez, Roy Verdiguél, Samantha Orozco
Productora	Perro Azul
Distribuidora	Netflix

FUENTE: NETFLIX

STORYTELLING DEVIATIONS AND ATTENTION DISPUTES IN BRAZILIAN NETFLIX ORIGINALS

SIMONE ROCHA
LIVIA ARANTES
MARCOS SILVA

Name Simone Rocha

Academic centre Universidade Federal de Minas Gerais
(Brazil)

E-mail address simonerochaufmg@gmail.com

Name Livia Arantes

Academic centre Universidade Federal de Minas Gerais
(Brazil)

E-mail address liviamaia@gmail.com

Name Marcos Silva

Academic centre Universidade Federal de Minas Gerais
(Brazil)

E-mail address marcosmeigre@hotmail.com

KEYWORDS

Storytelling deviation; poetic analysis; gaining of attention;
Netflix Brazil.

ABSTRACT

In this article, we seek to highlight and discuss some changes observed in Brazilian Netflix series since 2016 that play an important role in the complexity of the productions. Those changes are expansions in the classical narrative and plot model, with consequent changes in the strategies of information distribution, the effect on how viewer attention is gained and the thematic development of the productions. Regarding the methodology, we adopted a poetic reading based on David Bordwell's considerations on the classical storytelling model. We concluded that the expansions contributed to a greater demand for viewer attention, in addition to encouraging a diversity of points of view and greater complexity of the theme.

1. INTRODUCTION

This article aims to show the partial results obtained by exploring about a quarter of all Netflix releases made in Brazil between 2016 and 2020. This production universe belongs to the corpus of the research project “Latin America Label for the export of televisual fiction: market, communication, and experience in the streaming era” (*Selo América Latina*) developed in partnership between universities in Brazil, Chile, Colombia, and Mexico. Based on recent studies on new media (Jenner 2018; Picado 2019; Rocha *et al* 2021a, 2021b; Silva 2014, 2015) and the impact of streaming services (Meimaridis *et al* 2020, 2021; Lotz 2020, Cornélio-Marí 2020; Orozco 2020), this research project aims to analyze changes in marketing strategies and innovations in creation, writing, and plot and style design of Latin American television serial fictions in the post-Netflix scenario.

Based on a culture of television production marked by large communication conglomerates (Rede Globo in Brazil, Televisa in Mexico, and Caracol TV in Colombia) and by works built following melodrama conventions and rules, our challenge is to think the extent to which Netflix’s demand for local series could be an independent variable focusing on these new market dynamics and construction modes. The characteristics of television culture are more evident in the telenovela genre, the main cultural product of these countries, whose tradition spans more than seven decades (Martín-Barbero, Muñoz 1992; Maziotti 1996, 2006; Lopes 2009; Lopes *et al* 2002; 2002 Alencar; Ortiz *et al* 1989; Barros 2003; Campadelli 1985; Fadul 1993).

Table 1 shows the Brazilian corpus of the *Selo América Latina* research project. This article analyzes the deviations and innovations of the series *3%* (2016-2020), *Girls From Ipanema* (2019-2020), and *Kissing Game* (2020) via a poetic reading based on David Bordwell’s (1985) assertion that the classical model of narration is the main underlying structure of a work.

The analysis allowed us to identify three possible deviations on storytelling norms that render the narrative of this series more complex: anticipation, extent and disruption of the inciting incident, the displacement of the main line of action and multiple protagonism.

We conclude that the analysis in a more properly poetic reading of the materials contributes to a better understanding of aspects of complex seriality, in addition to the already explored blend between episodic arc and season arc. It demonstrates the demand for an intense attention task on the part of viewers as well as the plurality of perspectives on the same theme.

#	Year	Title
1	2016	3%
2	2018	The Mechanism (Original Title: O Mecanismo)
3		Samantha!
4		Girls From Ipanema (Coisa Mais Linda)
5		The Chosen One (O Escolhido)
6	2019	Sintonia
7		Brotherhood (Irmandade)
8		Nobody’s Looking (Ninguém Tá Olhando)
9		Omniscient (Onisciente)
10		Spectros
11	2020	Reality Z
12		Kissing Game (Boca a Boca)
13		Good Morning, Verônica (Bom Dia, Verônica)

TABLE 1. BRAZILIAN PRODUCTIONS ORDERED BY NETFLIX (2016-2020)

2. FIRST DEVIATION: DISTURBANCE AS PRESENTATION

Analyzing models of dramatic storytelling dominant in classic Hollywood narrative cinema, Bordwell (1985) presents the elements that compose such a structure in the following terms: i) presentation of intrigue, where the necessary exposition of the story takes place, its location in a certain time and space, its main characters, motivations and conflicts; ii) confrontation, the moment in which an event causes a disturbance and shakes the character’s course - which is called by Robert Mckee (1997) as inciting incident; iii) conclusion, when there is a glimpse of a possible resolution to the disturbances and obstacles faced.

Such a structure is also discussed by Lawrence Kincaid (2002: 141-2), for whom, according to classical norms, a narrative begins in the “scene setting”, a moment when the variables of the story are duly introduced – including the conflicts to be resolved later. After the opening exposition, there is a “build-up,” when the plot develops by accumulation which reinforces the growing tensions. Both scene setting and build-up are considered “convergent” steps, when a certain balance

still prevails. An important part of build-up is the inciting incident because it represents the moment of imbalance, disorientation, helplessness and disarray, in which the characters are confronted with the main obstacles in their path and are led to react and leave the comfort zone, to leave the ordinary world and enter the special world (Campbell and Sobral 2004; McKee 1997).

This structure is still the foundation of contemporary serial narratives and how they balance, in different ways, the flow and the organization of information in the story. And also the way viewers receive them, moment by moment, depending on the narrative genre chosen to tell it.

However, we argue that in the cases observed so far, in contrast to the classic model, there was anticipation of the inciting incident, whose main effect is to speed up the pace and demand alternation of the narrative resources used in the process of understanding the narrative. The conflict disruption is anticipated to the first scenes, thus indicating to the viewer there's something impacting and unbalancing protagonists' and, later, other characters' universes in the very beginning of the series.

We turn to Meir Sternberg (1992: 531-2) to think of how these disruptions gain density and intensity as the narrative information appears on screen. He identifies and explains this relation from a game of three cognitive emotions, a triad of rival hypotheses: surprise, curiosity, and suspense. Surprise can occur subtly or suddenly, be a scene, a sequence or relate to the whole story in which new data realigns viewers' understanding of it. Curiosity sends us to the past to show us information previously omitted, forcing us to hypothesize on the informational fragments the plot had shown us. Suspense is the "opacity of the future," a fear affecting the viewer by involving them with characters' plots. As they naturally try to predict the steps ahead, suspense relies on their conjectures of the least damaging step for the heroines and heroes.

2.1 3%

3% (2016-2020) tells the history of the struggle for survival in an extremely divided, post-apocalyptic society. The Process is a competition that includes participants in their twenties in which only the top 3% earn the right to live in Maralto: a safe, abundant region full of opportunities; losers must return to the miserable, barren area from which they came.

The inciting incident occurs in the opening sequence when young people march towards the building where the Process will take place. The sequence begins with the young

orphan Michele having breakfast by herself at home when her friend Bruna calls her to the testing grounds whose gates have just opened. Heading the same way, many other poor young people say goodbye to their families. The viewer can see that the neighborhood walls have graffiti written: "The Cause - all deserve it." They access the building and change clothes before the selection, gathering in the main lobby for the welcoming ceremony.

This incident assumes such a magnitude that it permeates the cooperation between narration and reception activities. At first, the inciting incident arouses the viewer's curiosity since, to grasp the narrative, they need to understand the Process, how participants get there, what happened in previous selections, gather clues, and hypothesize about what "The Cause" is. Similarly, this incident arouses suspense by inserting the protagonists into an unknown and unbalanced universe since the narrative gradually reveals what the Process is, and the types of tests candidates undertake. The viewer must maintain a certain attentional effort to grasp what governs decisions, how and who is approved for subsequent stages, and how these elements form a distressing, dramatic, and undefined universe.

The 3% incident carries in itself both curiosity and suspense, requiring the viewer to hypothesize quickly and attentively, so as not to lose the guiding narrative thread.

2.2 *Girls From Ipanema*

Girls From Ipanema (2019-2020) tells the life of four women and their personal, social, and political conflicts against a conservative and patriarchal society. The story is set in Rio de Janeiro in the late 1950s and shows the cultural context of Bossa Nova.

The initial sequence features an airplane flyover followed by scenes of people on the beach. The viewer is located in the narrative space-time by characters reading "Rio de Janeiro, 1959". Soon, we see Malu disembarking at an airport helped by a luggage carrier. Sitting in the lobby, feet shaking, she waits for someone, looks at the clock twice until deciding to proceed on her own to the address she has with her. At that spot, a new setback: she has not found her husband and the place is abandoned, clashing with what she hoped to find when she arrived.

The inciting incident promotes curiosity as the viewer hypothesizes about the reasons for Malu's abandonment. Pedro's unknown location and his absence from the agreed meeting place provokes suspense on how Malu's life will un-

fold. What will be her next steps? Will she look for her husband? Will she return home? Will Pedro appear at any time? It is from this abandonment that Malu begins to make decisions for herself, befriending the other protagonists. Thus, the incident affects the lives of all the characters who engage in the conflicts she faces after her radical move to Rio de Janeiro.

2.3 *Kissing Game*

Friends Fran and Bel dance at night to the sound of a strong electronic beat. The opening scene shows slow motion scenes, quick cuts, and vibrant lights. Other young people are also having fun and the *mise-en-scène* highlights the ecstasy they experience, as in a suspension of reality. Next, a cut to the following morning shows Fran catching Bel cornered and frightened in the bathroom with strange purple spots scattered around her mouth.

In *Kissing Game*, the first piece of information unbalances a universe that has not even been presented to the viewer. Thus, although the viewer is able to know that something strange is happening, they are not given enough knowledge to let them know what or why it is happening.

The anticipation of the incident does not bring details of what happened at the party, stirring curiosity in the form of an investigative narrative (Sternberg 1992). The disruptive opening sequence also generates suspense because, in order to effectively understand the story, the observer is required to follow the developments and consequences of Bel's disease from the first. In this sense, suspense becomes the prevailing tone, and viewers are urged to think about the next moment.

The incident also provoked an expectation that, as the story unfolded, was reversed, causing surprise. The images of the rave followed by the appearance of the stain on Bel's mouth raised the suspicion that the contagion of the disease was related to a type of libertine behavior, typical of irresponsible young people. Only in the last episode the climax of the story reveals that the disease can affect anyone, as its cause is related to experiments with genetically modified animals.

3. SECOND DEVIATION: THE CHANGE OF THE LINE OF ARGUMENT

In his analysis of a set of "classical" films, Bordwell identified a series of narrative and stylistic marks that categorized

them. From these common traits, Bordwell (1985) proposed that

Usually the classical *syuzhet* presents a double causal structure, two plot lines: one involving heterosexual romance (boy/girl, husband/wife), the other line involving another sphere - work, war, a mission or quest, other personal relationships. Each line will possess a goal, obstacles, and a climax (1985:157).

The theme in this classical model emerges from the centrality of the first line of action focused on the performance of a protagonist (or a couple) whose love resolves all plot conflicts.

As in the anticipation of the inciting incident, we observe that the first line of action in contemporary production has yielded space to the second plot line, as in the Netflix original pieces considered. This would be a second deviation of the classical model.

3.1 3%

The main line of action in 3% is characters' desire to live in abundant Maralto whose access depends on passing all stages of the Process. The series shares the narrative information across the stories of Michele, Fernando, Rafael, Joana, and Marco, all supposedly 20-year-olds who underwent Process 104. Conducted by Ezequiel, the tests organize the narrative structure throughout the first season episodes and reveal tensions between protagonists, their necessary combinations, arrangements, alliances, disputes, and candidates' physical and psychological limits.

We can better understand the clash of attributes and the instability and tension it generates by exploring sequences of the fourth episode, "Gate," in which Joana and Marco's constructs lead to tension as both begin to occupy antagonistic poles during one of the tests, thus providing important evidence on the central argument of the series.

Joana is a very smart and intelligent African-American young woman, though lonely, suspicious, withdrawn, uncommunicative, and mildly apathetic. She has no family, does not know her origins, and always had to fight to maintain her dignity and preserve the little she conquered. Moreover, she was neither cared for nor received the registration implant necessary for the Process. She often acts without caring about others, finding it difficult to build affective bonds with other candidates and work as a team.

Her attributes contrast to Marco Álvares' throughout the series. The only protagonist to use his surname as a characteristic trait, he is a white, polite, secure, sociable, balanced, concentrated, and objective young man who often puts himself as a leader to (supposedly) help the group during the Process. The team working on the tests chooses Marco as their favorite, associating his behavior with his family: all Álvares were among the 3%. This history is often remembered and offered as something which makes him worthy of approval to the "other side," regardless of his performance.

During a violent dispute over leadership and food, Joana climbs the pipe through which they receive supplies. She comes up against Ezequiel, the leader of the Process, who explains the test to her, saying he cannot interrupt it. He says that a competitor must do something, suggesting that Joana positions herself once and for all as an opposing agent to Marco.

3.2 *Girls From Ipanema*

Girls From Ipanema focuses on the difficulties Malu, Adélia, Lígia and Thereza face in confronting patriarchy and prejudice, and their struggle for independence. This conflict realizes itself by obstacles to their desires, whether they be legal impediments, prejudices or violence. This main line of action empties romantic pairs, lateral to protagonists' trajectories and objectives. Plot progression makes it clear that protagonists' motivations are professional achievements and the search for autonomy.

Malu's involvement with singer Chico seems to be casual, sporadic, and always lateral to her narrative trajectory and objectives. Thus, the focus of her story is first on overcoming the trauma of her husband's abandonment and then, opening a music club. Likewise, Adélia, a black woman, faces racism, poverty, the daily life of the favela, and even her friends' condescending gaze when she decides to leave and become a business owner. Her relationship with Capitão is always in the background. To live a happy marriage, Lígia subjects herself to her husband's oppressions, which include physical aggression. Still, throughout the first season, the series shows her efforts to fulfill her dream of becoming a singer. Since Thereza lives in an open marriage, her main dilemmas and obstacles are professional. A journalist, she faces the male domination at a women's magazine editorial office, and incessantly struggles to hire more female reporters and writes about women's topics beyond cooking and home care.

Thus, romantic pairs are emptied. Chico is far from being a good guy. An alcoholic, despite supporting the opening of

the club and the changes in Malu, he neither contributes to her achieving her goals nor helps in her societal conflicts. On the contrary, on the opening of the club, he almost jeopardizes everything by appearing completely drunk and unable to perform. Nelson is also absent from the clashes Thereza faces in her work. He is an unimportant character whose role is only more relevant when his romance with Adélia (and the ensuing love triangle) complicates matters further. Capitão serves no other function but service Adélia's dramas and dilemmas. Lígia's murder prevents her romance with George, an American musician, to even materialize.

3.3 *Kissing Game*

Kissing Game presents as the main line of arguing the quest of three teenagers to discover what caused the death of one of their friends, which would also endanger them later. To develop the central line of action, the narrative is guided by the evolution and interweaving of their individual arcs, providing viewers with an intimate contact with the development of their journeys. Through their paths, we get to know the universe of the story, tensions and conflicts that support the plot, and we come to the solution of the mystery that surrounds them.

Impressed by an image of Bel sick in the hospital, Chico, Fran and Alex come together to discover the origins of the disease, whose only clue is that it is transmitted by kissing. Worried about the "kiss fest" the night before, the friends realize the potential extent of the problem and decide to draw a kiss map to establish the important connections. Alex leads the organization of a map, raises nodal points and inserts photos of each new member of the kiss connections. Fran presents complete and assertive answers about the relationships between each teenager, the steady couples and the ones in crisis and who kissed who, allowing the map to grow. The way in which the girl speaks reveals her mastery over the group of characters in the narrative and the network of connections that end up making so many teenagers cross each other. The vast knowledge about 'who kisses who' brings yet another considerable layer on this protagonist: by talking about the relationships of others with a wealth of details, Fran diverts the focus away from herself, keeping herself reserved regarding her own affective connections (her interest in Bel) and her sexuality.

Meanwhile, Chico is the one who proves to know the least about his classmates, making brief comments on the statements made by Fran or suggesting new characters to join the

map, without even knowing their names. Alex's questions in the quest to map the virus are stuck between Fran's certainties and Chico's vague remarks.

Meanwhile, Chico is the one who proves to know the least about his classmates, making brief comments on the statements made by Fran or suggesting new characters to join the map, without even knowing their names. Alex, in turn, limits himself to building the map on his computer and denies his participation in the "kiss fest."

Throughout the assembly of the map, the sexuality of the protagonists is put approached from different perspectives: Fran shows affection for the images of Bel on the screen; Alex signals that he has never kissed; and Chico talks about his involvement with another boy the previous night. Thus, even though each character has its own conflicts, the main plot revolves around unraveling the mystery about the disease.

4. THIRD DEVIATION: MULTIPLE PROTAGONISM

The third deviation relates to the classical model by its unusual priorities, a kind of diluted protagonism in which characters not only have dense and complex individual arcs but also solve their dramatic turns in different ways. James Phelan (1989) points to three constitutive dimensions of character construction: the mimetic personifies and imitates the action; the synthetic constitutes characters by their traits and aspects; the thematic results from the functionalization of the two as the plot progresses, i.e., each character has a set of traits which may or may not change along the way, generating conflicts and tensions pushing the story forward and affecting its mimetic and thematic levels.

However, in this multiple exercise of protagonists, not all aspects forming personalities promote the narrative. If, on the one hand, it progresses by gradually intertwining each protagonists' plots and aspects; on the other, their traces and dimensions show the denser layers of their personalities which may not contribute to resolving the central narrative conflict (Capello 2016, Rocha *et al* 2021a).

Adopting this multiple protagonism leads us to one of the designs for plot construction structures proposed by Robert Mckee (1997) in his "triangle of formal possibilities". Speaking of Multiplots, Mckee points to the development of another type of distribution of the protagonist function and adds that:

if the writer splinters the film into a number of relatively small, subplot-sized stories, each with a separate protagonist, the result minimalizes the roller-coaster dynamic of the Archplot and creates the Multiplot variation of Miniplot that's grown in popularity since the 1980s (Mckee 1997: 49).

That is, Multiplot would be somewhere between Archplot and Miniplot since characters face internal conflicts, their trajectories clearly and visibly change, and the intertwined aspects of these trajectories ensure the causal and temporal progression of the story. We argue that Multiplot design potentially makes room for various protagonists to balance and develop different points of view on the conflicts comprising the theme of a work.

4.1 3%

In 3%, central and secondary protagonists alternate their prominence throughout episodes and Miniplots. One of the instabilities the narrative structured is the tension between what seems to depend on a purely individual effort to achieve a goal and the opportunities effectively conferred to individuals. This tension evokes answers constituting the thematic dimension: the narrative progressively points towards what the information viewers receive. And in general, this information relates directly to the characters.

From the clash of individual dimensions emerge issues such as the fallacy of meritocracy and a criticism of capitalism, such as social inequalities, the difficulty to overcome them, and environmental destruction, suffocating individuals who internalize these ideologies which organize their actions. The tense clash between several protagonists with balanced screen time and drama culminate in a dynamic requiring the viewer to pay greater attention to establish each protagonists' behavioral relationships in their response to adverse events.

4.2 *Girls From Ipanema*

In this series, conflicts are experienced by characters whose traits differentiate their trajectories, profiles, subjectivities, and motivations. However, the construction of these women's plots contributes to a narratively denser display of the struggle against patriarchy.

As the story progresses, its protagonists are increasingly affected by each other's problems, which, though arranged

as parallel Miniplots, help to place intersectional feminism as the central theme of the series (Barrios 1995), i.e., ethnicity and class evidence issues of the political recognition of equality and respect for differences to overcome categories of power and subalternity. No wonder the narrative structure of the series often highlights how the female characters' socioeconomic status influence their positions, enabling a multifaceted view of women's status.

4.3 Kissing Game

In *Kissing Game*, the rapprochement between Fran, Chico, and Alex not only ensures the progression of the main line of action of the plot but also the thematic emergence of the series. What is evident is the constant tension between the opposite worlds of adults and adolescents.

The investigative foray of the characters to decipher the disease puts at stake students' sexuality. Moreover, the relationship between the characters pushes the dramatic arc of the series forward. On the other hand, adolescents confront their sexuality, family, and the conservative society of the city in which they live, highlighting the coming-of-age theme¹. Centered around this generation gap, the discovery of sexuality and drug use are the premise for the developing drama.

The 'coming of age' theme is widespread in the world audiovisual scene, and we can mention productions from other countries, in a movement of approximation with *Boca a Boca*. From the emblematic *Wonder Years* (ABC, 1988-1993) to *Euphoria* (HBO, 2019-), productions involving this theme often represent a youth in high school and their emotional, identity and sexual issues. In Brazil's case, *Confissões de Adolescente* (TV Cultura, 1994-1996) and *Malhação* (TV Globo, 1995-) are the main examples of fiction with this theme, the latter is still airing, addressing current and pertinent themes to the youth universe.

1 *Coming of age* comes from the adaptation of the German term *Bildungsroman*, which is the genre of novels that approach the maturation of the protagonist since childhood <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100045770>> However, it can be related to British literature since the 1850s, with books such as Charles Dickens's *David Copperfield* (1849-50). Currently, the term has been adapted to 'Coming of age' and is used to describe the category of films that fundamentally address the transition from childhood to adulthood and all the dilemmas of this path.

5. CONCLUSION

The analysis we developed in this part of the research revealed relevant elements of the complex seriality detected through the deviations of the classical model.

The shifting of the inciting incident led us to hypothesize that we are looking at a kind of intensified continuity of the norms of the classical model, in an approach similar to Bordwell's (2002) when he observed an intensified continuity generating a new style, which became dominant in American mass films. For the author, one of the reasons for this intensification was the need to hold viewers in front of the TV screen. Because as the television grew in popularity and commercial importance, it attracted future screenings of the films produced for movie theaters.

However, it should be stressed that what Bordwell (2002) argued does not mean a break from the traditional continuity model, but an intensification of established techniques. "Intensified continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis. It is the dominant style of American mass-audience films today" (Bordwell 2002: 16). That is why it becomes possible to think about speeding up storytelling rules based on the notion proposed by the author. Given the dramaturgic change that it introduces by inserting peaks that grow in momentum until the ending, this acceleration demands viewers to invest more attention in the process of understanding the story, and alternate emotions more rapidly.

Moreover, anticipating the inciting incident establishes a new type of story presentation, accelerating the narrative pace. In *Kissing Game*, for example, this acceleration happens in the final seven minutes of the pilot episode in which the narrative shows us 16 new pieces of information.

The second expansion changes the line of argument and romance is no longer the central conflict. The central plot takes a different nature, whether in the form of a selective process, the professional trajectory of four women or the discovery of a mystery.

The third deviation concerns the plot structure based on the Multiplot design, with the protagonism diluted in individual arcs, complex in their own right. Such deviations seem to require increased attention from viewers to better follow the series.

Both the change in the line of argument and the multiplicity of heroes also require attention, because the viewer may not be able to identify and understand the evolution of individual narrative arcs. That is, to follow these series, it is

necessary to pay attention to the progression of the story and, at the same time, to follow the path of each protagonist and what is intertwined with it.

Such expansions encourage us to problematize the formulation of poetic narrative models of audiovisual drama that, at the limit, would help us think about a change curve applied to Brazilian (and Latin American) television drama.

REFERENCES

- Alencar, Mauro (2002). *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Rio.
- Barros, Roberta Manuela (2003). *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Anablume.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2002). "Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55(3): 16–28. <https://doi.org/10.1525/fq.2002.55.3.16>.
- Campadelli, Samira (1985). *A telenovela*. São Paulo: Ática.
- Campbell, Joseph and Adail Ubirajara Sobral (2004). *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento.
- Capello, Giancarlo (2016). *Una ficción desbordada: narrativa y teleseries*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Cornelio-Marí, Elia Margarita (2020). "Mexican Melodrama in the Age of Netflix: Algorithms for Cultural Proximity." *Comunicación y Sociedad* (17): 1-27. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7481>.
- Fadul, Anamaria (1993). *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas*. São Paulo: ECA-USP.
- Jenner, Mareike (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Cambridge: Palgrave Macmillan.
- Kincaid, D. Lawrence (2002). "Drama, Emotion, and Cultural Convergence." *Communication Theory* 12(2): 136–52. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2002.tb00263.x>.
- Lopes, Maria Immacolata Vassalo de (2009). "Telenovela como recurso comunicativo." *MATRIZES* 3(1): 21-47. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- Lopes, Maria Immacolata Vassalo de, Silvia Helena Simões Borelli and Vera da Rocha Resende (2002). *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus.
- Lotz, Amanda D. (2020). "In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service." *International Journal of Cultural Studies* 24(2): 195-215. <https://doi.org/10.1177/1367877920953166>.
- Martín-Barbero, Jesús and Sonia Muñoz (1992). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Maziotti, Nora (1996). *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Maziotti, Nora (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- McKee, Robert (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks.
- Meimaridis, Melina, Daniela Mazur and Daniel Rios (2021). "De São Paulo a Seúl: las estrategias de Netflix en los mercados periféricos." *Comunicación y Sociedad* (18): 1-26. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8038>.
- Meimaridis, Melina, Daniela Mazur and Daniel Rios (2020). "The Streaming Wars in the Global Periphery: A Glimpse from Brazil." *Series-International Journal of TV Serial Narratives* 6(1): 65-76. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/10457>.
- Orozco, Guillermo (2020). *Televisión en tiempos de Netflix: una nueva oferta mediática*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ortiz, Renato; Silvia Helena Simões Borelli and José Mauro Ortiz Ramos (1989). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Phelan, James (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Picado, Benjamim (2019). "Encenação e Aspecto: inflexões estilísticas na mise en scène da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin." *Aniki* 6(1): 82-106. <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n1.453>.
- Rocha, Simone M., Livia M. C. Arantes, and Marcos Vinícius Meigre Silva (2021a). "Expansões do storytelling e disputas da atenção em Boca a Boca." Presented at Narrative, Media and Cognition VI – Reconfigurations: New Narrative Challenges of the Moving Image, Lisbon, Portugal, October 2021.
- Rocha, Simone M., Marcos Vinícius Meigre Silva, Wanderley Anchieta, Mariana Almeida Ferreira, and Livia Maia Caldeira Arantes (2021b). "Expansões do Modelo Clássico de Storytelling e a Conquista Atencional em Produções da Netflix no Brasil: 3%, Coisa Mais Linda e Boca a Boca." Presented at the XXX Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, São Paulo, Brasil, July 2021. Available at <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/expansoes-do-modelo-classico-de-storytelling-e-a>

conquista-atencional-em-producoes-da-netflix-no-brazil-3---coisa-mais-?lang=pt-br>. Accessed: nov 14, 2021.

Silva, Marcel V. B. (2014). "Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade." *Galaxia* 14(27): 241-252. <https://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

Silva, Marcel V. B. (2015). "Origem do drama seriado contemporâneo." *MATRIZES* 9(1): 127-143. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143>.

Sternberg, Meir (1992). "Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity." *Poetics Today* 13(3): 463. <https://doi.org/10.2307/1772872>.

TV Shows

3% (2016-2020)

Girls from Ipanema (2019-2020)

Kissing Game (2020)

NUEVAS DINÁMICAS DE PRODUCCIÓN DE LA NARRATIVA SERIADA ARGENTINA: EL POLICIAL NEGRO Y LA DIMENSIÓN TEMPORAL EN *EL JARDÍN DE BRONCE*

CAROLINA SORIA

Name Carolina Soria

Academic centre Universidad de Buenos Aires

E-mail address soriacarolina@gmail.com

KEYWORDS

serial narrative, noir detective story, national production, international market, temporality.

PALABRAS CLAVES

narrativa seriada, policial negro, producción nacional, mercado internacional, temporalidad.

ABSTRACT

This article proposes to address the new production dynamics of Argentinean serialized narrative in the framework of the alliances between national media production companies and international networks and, within them, to point out a marked trend of serialized fiction towards film noir. To this end, it will examine the landing of HBO Latin America in Argentina and its partnership with Pol-ka Producciones in the generation of original content, taking as a case study the fiction series *El jardín de bronce* (2017), directed by filmmakers Hernán Goldfrid and Pablo Fendrik. It will analyze the narrative structure of its two seasons and the audiovisual grammar procedures used, in which elements associated with the noir genre prevail. It will also investigate the temporal dimension and the

construction of the point of view, as these are the discursive operations that best adapt to the commercial needs of the television product and the most effective for the expansion of the fictional universe, the incorporation of new subplots and the development of the characters.

RESUMEN

Este artículo propone abordar las nuevas dinámicas de producción de la narrativa seriada argentina en el marco de las alianzas entre productoras de medios nacionales y cadenas internacionales y dentro de ellas, señalar una marcada tendencia de la ficción hacia el policial negro. Para tal fin se examinará el desembarco de la empresa HBO Latinoamérica en la Argentina y su asociación con Pol-ka Producciones en la generación de contenidos originales, tomando como caso de estudio la serie de ficción *El jardín de bronce* (2017-2021), dirigida por los cineastas Hernán Goldfrid y Pablo Fendrik. En ella se analizará la estructura narrativa de sus dos temporadas y los procedimientos de la gramática audiovisual empleados, en los que prevalecen aquellos elementos asociados al género *noir*. Asimismo, se indagará en la dimensión temporal y la construcción del punto de vista, en tanto son las operaciones discursivas que mejor se adaptan a las necesidades comerciales del producto televisivo y las más eficaces para la expansión del universo ficcional, la incorporación de nuevas subtramas y el desarrollo de los personajes.

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa seriada audiovisual participa de un cambio de paradigma cultural que modifica de manera sustancial tanto las formas de producción como los modos de consumo. Dentro de la amplia y creciente oferta de títulos producidos en la Argentina, llama la atención la asiduidad con que los realizadores cinematográficos que han incursionado en el formato se inclinan hacia los códigos del género policial como articulador de las historias. Tanto en las series emitidas por la Televisión Pública y su apuesta en construir ficciones de calidad -como fue el caso de *Cromo* (2015, Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik)- como en aquellas realizadas en el marco de asociaciones entre productoras argentinas y cadenas de televisión internacionales -*El jardín de bronce* (2017-2021), Hernán Goldfrid; Pablo Fendrik), *La fragilidad de los cuerpos* (2017, Miguel Cohan) y *Un gallo para Esculapio* (2017-2018)- el crimen, la investigación policial y el develamiento de la verdad han sido el centro de sus arcos narrativos.

Los niveles de audiencia en los estrenos televisivos y el número de visualizaciones en las plataformas de *streaming* de las series son criterios insoslayables para determinar el éxito, la continuidad de las series y el desarrollo de los esquemas narrativos. En esta oportunidad y como estudio de caso nos centraremos en *El jardín de bronce* dirigida por los cineastas Hernán Goldfrid¹ y Pablo Fendrik², en tanto el éxito en los resultados de audiencia en América Latina garantizaron su continuidad y la producción de las siguientes temporadas.

El objetivo de este artículo es describir, en primera instancia, las nuevas formas de producción de la narrativa seriada nacional en el marco de las alianzas entre productoras de medios nacionales y cadenas internacionales que dominan el horizonte audiovisual contemporáneo. En segundo lugar, se propone analizar la estructura narrativa de la ficción argentina a partir de elementos comúnmente asociados al policial negro, poniendo especial atención a la representación de la ciudad y a los procedimientos de la gramática audiovisual empleados que contribuyen en la creación de una atmósfera *noir* (Esquenazi 2018; Silver et.al. 2013); y por último, se examinan los esquemas de desarrollo temporal del relato -teniendo en cuenta la microestructura (escenas y capítulos) y la macroestructura (tramas y arcos) (Garin 2017)- en tanto son las operaciones discursivas más eficaces para la expansión del uni-

verso ficcional y los que mejor se adaptan a las necesidades comerciales del producto televisivo. Las mismas permiten, en primer lugar, acceder a circunstancias ubicadas en otras temporalidades con el objetivo de conocer la prehistoria de los personajes o explicar el presente del relato; y, en segundo lugar, facilitan la incorporación de diferentes puntos de vista y nuevas subtramas al ampliar el horizonte narrativo.

2. LA ALIANZA ENTRE PRODUCTORAS ARGENTINAS Y CADENAS INTERNACIONALES DE TELEVISIÓN

No es una revelación referirnos a las series realizadas por HBO como productos que se caracterizan por la ambición, el éxito y ser estandartes de una televisión de calidad. Coincidimos con Martín en que cada nueva serie dramática producida por HBO rápidamente es merecedora de interés, con un nivel de fidelidad a la marca pocas veces alcanzado por otras compañías. El prestigio que adquirió el canal a lo largo de los años generó un vínculo poco frecuente, “no sólo entre el espectador y la serie, sino también entre el espectador y la *cadena*” (Martín 2014: 34).

Si nos remontamos a los inicios de las actividades de HBO en América Latina, la carta de presentación fue *Epitafios* (2004, Alberto Lecchi, Jorge Nisco), un policial argentino producido también por Pol-ka Producciones y protagonizado por intérpretes reconocidos del campo cultural nacional como Cecilia Roth, Julio Chávez, Leonardo Sbaraglia, entre otros. La ficción recibió nominaciones a premios nacionales (Martín Fierro) e internacionales (Golden Nymph y Premios Emmy Internacional) y representó el ingreso de las producciones latinoamericanas en general y de Argentina en particular, al mercado audiovisual global.

Contando con un presupuesto millonario, la ficción con la que HBO inauguró su etapa de producción original en la región trascendió incluso este mercado y llegó a emitirse con excelentes críticas en Estados Unidos (fue la primera serie argentina en hacerlo) y en la señal europea de la cadena. Una impecable carta de presentación de la industria televisiva latinoamericana que ayudó al desarrollo posterior de su veta exportadora (Respighi 2008).

Además de ser considerada la punta de lanza de las producciones argentinas concebidas para el mercado internacio-

1 Director de *Música en espera* (2009) y *Tesis sobre un homicidio* (2013).

2 Director de *Ardor. La justicia de los débiles* (2014), *La sangre brota* (2008) y *El asaltante* (2007).

nal, *Epitafios* es la precursora de una tendencia de la ficción televisiva argentina que conjuga el relato policial estadounidense con una impronta latinoamericana. Esta ficción sobre un asesino serial tuvo de modelo a clásicos contemporáneos como *El silencio de los inocentes* (1991, Jonathan Demme), *Se7en, los siete pecados capitales* (1995, David Fincher) y la serie *CSI* (2000-2015, Anthony E. Zuiker) (Lacobone, 2004). Siguiendo esa directriz en la confección del universo ficcional, HBO Latinoamérica y Pol-ka Producciones vuelven a realizar conjuntamente poco más de una década después *El jardín de bronce*, ficción que significó la expansión de la productora local a nuevos mercados y el mayor éxito del canal estadounidense en el 2017 (*Noticias* 2019). Como plantea Santaella, HBO se caracterizó desde un comienzo por la importancia de un “*storytelling* de primera que demuestra la pasión (...) por la creatividad independiente, la calidad artística de la escritura y la excelencia de la producción” (2016: 175). Esta marca registrada del *storytelling* como rasgo distintivo del canal se mantuvo a través de las diferentes apuestas que emprendió. Entre ellas, la producción de sus propias series en Latinoamérica a través de las cuales contó historias para diferentes regiones, inspiradas y realizadas en cada país en su propio idioma. Asimismo, la apertura a mercados auxiliares que señala Santo (2008), fue clave para que HBO desarrollara su propia programación de series originales, como también la asociación con productores con una vasta experiencia televisiva, como es el caso de Pol-ka Producciones³.

El jardín de bronce, de ocho episodios de una hora de duración, se estrenó el 30 de junio de 2017 en el canal HBO y se transmitió en Latinoamérica y Europa. También estuvo disponible en la plataforma de *streaming* HBO GO, relanzada actualmente como HBO Max. La historia de la primera temporada está basada en la novela homónima de Gustavo Malajovich, quien también participó en la escritura del guión de la segunda entrega de la serie. La ficción se ubica en un momento de transición de la industria televisiva a escala internacional dominado por nuevas estrategias de producción y modificación en las prácticas de consumo de los relatos audiovisuales, en el que la expansión de las plataformas de *Video on Demand* desempeñan un lugar central. Asimismo, es el resultado de una tendencia que aboga por narrativas con gran nivel de producción con estándares cinematográficos, temporadas cortas y complejidad narrativa con múltiples tramas y personajes (Aprea y Kirchheimer 2019). Las produc-

toras de televisión como Pol-ka Producciones, se adaptan a estas nuevas modalidades de producción y exhibición en múltiples pantallas, se aventuran en géneros como el policial -a diferencia del costumbrismo melodramático que distingue a su oferta televisiva- y se asocian con cadenas internacionales como HBO y TNT y servicios de entretenimiento en línea como Netflix.

La presencia de HBO Latinoamérica en la Argentina no sólo se concreta en la forma de co-producciones sino también mediante *remakes* de realizaciones audiovisuales nacionales, como es el caso de *La muchacha que limpia* (2021, Felipe Martínez Amador y Albert Uria), adaptación mexicana de la aclamada serie policial *La chica que limpia* (2017, Luis Combina). La ficción fue filmada y producida originalmente en la ciudad de Córdoba y resultó ganadora en el 2018 de la estatuilla de oro en los premios Martín Fierro Federal, de la Asociación de Periodistas de la Televisión y Radiofonías Argentinas. El reconocimiento y la avidez por este estilo de ficciones corroboran lo planteado por Amado que “tanto para la crítica como para los premios de la industria los policiales y forenses son los favoritos” (2015: 61). Por su parte, la cadena estadounidense FOX también realizará su versión bajo el título *The Cleaning Lady* (Miranda Kwok, 2021), un hecho que, si añadimos la adaptación en México de la serie *El Marginal* (2016, Sebastián Ortega y Adrián Caetano) adquirida por Telemundo y estrenada con el nombre *El recluso* (2018, Alejandra Quijano), confirma una sólida proyección internacional de la narrativa seriada argentina. Un denominador común entre los diferentes títulos que integran este lazo de las ficciones locales con el mercado global es la tendencia hacia temáticas asociadas al crimen, la violencia, la impunidad y la corrupción institucional. Se trata de tópicos que parecen formar parte de la “ficción argentina de exportación” (*La Capital* 2021) y que, como veremos a continuación, articulan el universo ficcional de la serie de Fendrik y Goldfrid.

Estos modelos de negocios surgen en el seno de una industria audiovisual atravesada por una crisis de la ficción local. Las políticas implementadas durante la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019) revirtieron un proceso de expansión del sector audiovisual iniciado en el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), en el cual se fomentó el desarrollo y la generación de contenidos nacionales gracias a una serie de políticas públicas (como la Ley 26.522 –Servicios de Comunicación Audiovisual– sancionada en el 2009). Varios de los proyectos resultantes de concursos de fomento quedaron inconclusos a la vez que se modificaron por decreto artículos de la mencionada ley (entre ellos el

3 Empresa productora de medios argentina creada en 1994 por Fernando Blanco y Adrián Suar, responsable de grandes éxitos televisivos en el *prime time* en Canal 13.

decreto 267 que favoreció nuevamente la concentración de medios) y se desfinanció la industria televisiva y cinematográfica. La caída en la producción y exhibición de la ficción televisiva argentina durante este periodo es examinada por Ezequiel Rivero (2018), quien revisa varios factores causantes del declive. Entre ellos, la adquisición de novelas extranjeras (especialmente turcas y brasileñas) que dominaron el *prime time* de los canales de aire; el desplazamiento de las audiencias hacia la televisión paga y servicios de internet y el abandono del Estado como promotor de la industria de ficción (169). Dentro de este contexto y según el investigador, la coproducción con socios internacionales forma parte de una de las estrategias de los canales de televisión para minimizar y distribuir sus riesgos.

La crisis estructural -intensificada durante la pandemia de COVID-19- obligó a las productoras, los canales de cable y la televisión abierta a dar un giro y reestructurar su funcionamiento productivo y comercial para adaptarse, además, al nuevo escenario audiovisual: la era del *streaming*. Pol-ka Producciones, una de las casas productoras de larga trayectoria y reconocimiento dentro de la industria televisiva latinoamericana, es la socia local de los proyectos de ficción de empresas como Netflix, The Walt Disney Company, HBO Latin America y Turner Latin America (éstas últimas dos fusionadas en WarnerMedia Latin America en 2020). Además de proveer contenido para el canal El Trece, se especializa en ofrecer un servicio de producción integral de los proyectos: desde el casting, pasando por la búsqueda de locaciones y el diseño de decorados, hasta la producción y posproducción. Tras haber sido fuertemente golpeada por la pandemia, la crisis económica y el nuevo entorno digital, Pol-ka redujo su esquema de producción, pasando de dos tiras diarias anuales y un unitario semestral a una ficción diaria y un unitario en coproducción por temporada. Para adecuarse a las nuevas formas de producción y consumo audiovisual la empresa debió reestructurarse y reducir su planta de personal a la mitad y comenzar a producir ficciones para distintas pantallas y plataformas de *streaming*. En esta nueva etapa la productora pretende implementar un esquema de contratación por producción, similar al adoptado por la productora nacional Underground Producciones hasta que fue adquirida por la compañía de medios estadounidense NBCUniversal Telemundo Enterprises en el 2019 (en Respighi 2021).

Al interior de este contexto de crisis la alianza entre productoras de medios nacionales y los canales de televisión por suscripción internacionales comienza a formar parte del entramado audiovisual contemporáneo. Como fruto de esa

amalgama las empresas de comunicación nacionales buscan minimizar sus riesgos y ampliar su audiencia dentro del mercado global y las cadenas internacionales logran complementar y diversificar su oferta de contenidos con miras a su expansión. Sin embargo, el crecimiento del mercado audiovisual a partir de estas formas de co-producción pone en una situación de desventaja a la producción audiovisual nacional en tanto las ficciones locales son absorbidas por las plataformas. Las empresas extranjeras cada vez más concentradas determinan la producción de contenidos locales en la oferta audiovisual y les quitan la posibilidad de destinarse al mercado interno y competir dentro de él. Frente a este panorama y para proteger a la industria la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Audiovisual Nacional⁴ aboga por la actualización por parte del Estado de un marco regulatorio que se adecúe al nuevo entorno digital y a las nuevas formas productivas, para garantizar de esa manera el amparo y la promoción de la producción de contenidos argentinos.

3. UN LATIN NOIR ARGENTINO

De acuerdo a la tipología estructural de las series de televisión formulada por Greco (2019), *El jardín de bronce* fue concebida inicialmente como una serie con continuidad cerrada. Dentro de esta modalidad el entramado textual se articula en segmentos incompletos de un modo sucesivo y cada episodio tiene un lugar temporal específico al interior del relato, en una relación directa con el capítulo anterior y con el siguiente. Sin embargo, “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” (Greco 2019: 61). Este fue el caso de la ficción de Fendrik y Goldfrid, la cual tras el éxito de la primera temporada y ante la demanda de la audiencia y la conveniencia comercial, se volcó a la producción de una segunda entrega. Como veremos más adelante, la dimensión temporal y la incorporación de nuevos puntos de vistas y subtramas fue lo que posibilitó la expansión del universo narrativo y el desarrollo de los personajes.

En la primera temporada, la narración se construye a partir de la búsqueda desesperada del arquitecto Fabián Danubio (Joaquín Furriel) de su hija Moira de cuatro años, quien desaparece misteriosamente junto a su niñera mientras van camino a un cumpleaños. En la segunda, la historia se centra

4 <https://multisectorialaudiovisual.org/> (último acceso 19-09-21).

en la investigación sobre la desaparición de un adolescente involucrado en una red de pornografía infantil. Ante la desidia del sistema policial y su inoperancia en la resolución del caso, Fabián decide llevar a cabo la investigación por su cuenta. Colabora con él César Doberti (Luis Luque), un investigador privado y caza recompensas, cuyo desempeño en ambas investigaciones deviene crucial para desentrañar los enigmas.

El arco narrativo de esta ficción, devenida en saga, se ciñe a los elementos que caracterizan el estilo del policial negro y la incertidumbre es la base de la tensión dramática. Según uno de los directivos de HBO, Roberto Ríos, “*El jardín de bronce* inauguró el Latin Noir en HBO, como una vuelta de tuerca a un género que funciona muy bien” (en *Noticias* 2019). Partiremos de la concepción que efectúa Jean-Pierre Esquenazi (2018) sobre el film *noir*, quien lo describe como un género con una misma estructura global, una misma macro estructura narrativa que despliega un universo ficcional característico.

A nivel temático, orientan el desarrollo de la línea argumental el pasado oscuro de los personajes, la causalidad, el vínculo estrecho entre el pasado y el presente y la denuncia social. Los protagonistas responden a los principales arquetipos estilísticos del género, especialmente “el buscador de la verdad” que será encarnado por diferentes personajes con el objetivo de esclarecer los sucesivos interrogantes que despiertan cada una de las pistas (Silver et.al. 2013). Fabián, al igual que el detective privado del film *noir* es un personaje ambivalente que se mueve entre la legalidad y el delito (en el sentido que no atiende a los protocolos oficiales e ingresa en las casas de los sospechosos sin respaldo ni autorización). Siguiendo las constantes del género, se trata de un hombre común de clase media que de un momento a otro se ve involucrado en un ambiente desconocido dentro del cual aprende a moverse para conseguir lo que busca.

En cuanto a la iconografía visual, prevalecen la iluminación de claroscuros en las numerosas escenas nocturnas, la cámara en movimiento, el paisaje urbano, el *flashback* y las escenas oníricas. La acción se enmarca en una sociedad degradada y amparada por un sistema policial corrupto en el que conviven la trata de personas, las barras bravas, los piratas del asfalto y la pornografía infantil.

Así como la ciudad es un componente imprescindible y vital en el policial negro, en *El jardín de bronce* la metrópolis de Buenos Aires, además de tener una gran incidencia en el desarrollo de la narración y ser representada como un personaje más de la ficción, le imprime su halo porteño y la distingue del policial americano clásico (una referencia evidente y expli-

citada por sus directores). Una de las críticas periodísticas le adjudica a la ficción ser un exponente del policial negro vernáculo al “fusionar un género con coordenadas geográficas y temáticas reconocibles” (*Página 12* 2017). Oscura, misteriosa y siniestra, las calles y los subterráneos de la ciudad (con el sonido de las sirenas de la policía de fondo) testifican los peores males de la sociedad y ofrecen pistas que abren nuevas líneas en las investigaciones de cada temporada.

Con grandes despliegues de movimiento, la ciudad es representada desde todos los ángulos y distancias mediante el uso de grúas, dollys y steadycam y la cámara en mano es utilizada para aportar mayor tensión dramática en determinadas escenas. Los planos aéreos mediante el uso de drones muestran el movimiento incesante de la metrópolis en diferentes momentos del día y aquellos supinos recortan el espacio configurando mapas que transitan los personajes. Como señala Hernán Goldfrid, uno de sus directores:

Queríamos que la ciudad fuese un personaje más, de cómo le pasó el tiempo, no sólo en lo arquitectónico, sino en cómo se vive, quisimos reflejar esa esencia para que el paso del tiempo sea agobiante y desolador, eso era importante, las cosas cambian y en la construcción de la trama era importante (en *Escribiendocine* 2017).

Los espacios sórdidos por los que circula la narración tienen como contrapunto la mostración de un imponente despliegue arquitectónico, y una de las edificaciones más emblemáticas del diseño edilicio urbano de Buenos Aires, el Palacio Barolo, forma parte de los escenarios de la ficción. La inclusión de dicho edificio, conocido por sus referencias a la Divina Comedia, puede leerse de manera alegórica como la inmersión que realiza Fabián Danubio en los diferentes infiernos que socavan la sociedad.

La representación de la ciudad difiere de una temporada a otra. En la primera, el ambiente ciudadano tiene un lugar crucial en el trabajo de investigación y el recorrido por la misma ofrece indicios que dirigen la búsqueda finalmente por fuera de ella. El cautiverio de Moira se descubre en “La Doradita”, una estancia en Entre Ríos ubicada en el medio de la selva y su desaparición es justificada finalmente a partir de oscuros conflictos y secretos familiares por parte de su línea materna. Su develamiento pone en jaque la identidad de la madre y su hija y por consiguiente el vínculo con el padre. Ese espacio inhóspito y alejado de la civilización que la retiene durante diez años tiene un tratamiento particular en la puesta en es-

cena. El espacio interior es laberíntico y la iluminación difusa, junto a los planos cortos, convierten el lugar en un ambiente sombrío e indescifrable, que contrasta con el esplendor de un frondoso jardín verde poblado de esculturas humanas de bronce. La segunda temporada, en cambio, incrementa la denuncia social enmarcando la desaparición de Martín en los pliegues de una ciudad dominada por el delito y el crimen.

4. JUEGOS TEMPORALES, PERSONAES DRAMATIS Y MODUS OPERANDI

Para abordar la dimensión temporal de la ficción de Fendrik y Goldfrid adoptamos la metodología propuesta por Garin (2017) y su concepción maleable y dinámica de la estructura narrativa del relato seriado. Se trata de un dinamismo estructural que caracteriza a la serialidad en tanto su “forma más o menos prefijada que se pretende dar a una serie antes de estrenarse (*form*) está sujeta a condicionantes periódicos durante el proceso de producción, de las versiones de guion al casting y las reacciones del público (*gestalt*)” (32). Tal es así que, como mencionamos más arriba, la excelente acogida que tuvo *El jardín de bronce* requirió que directores y autores se sumerjan en la expansión de su universo narrativo, con nuevos personajes y conflictos y un desarrollo mayor de los ya existentes. Para examinar entonces el modo en que esta segunda serie de HBO Latinoamérica en la Argentina construye sus pliegues temporales -a través de los diferentes espacios y puntos de vista-, nos adentraremos en la serialidad de su entramado narrativo mediante la comparación de sus escenas y episodios, con el objetivo de identificar las repeticiones y las diferencias en su concatenación. Coincidimos con Garin en que “los bucles más redundantes deberían analizarse con igual atención que los grandes giros, pues es en la combinación de ambos donde surge la serialidad” (28).

La narración en la primera temporada se construye principalmente desde el punto de vista del protagonista y el desarrollo temporal es lineal: los ocho episodios condensan diez años dedicados a encontrar a su hija mediante elipsis que dan cuenta del paso del tiempo. Durante el primero de ellos, que contempla el periodo de un mes desde la desaparición de la niña, tiene lugar el suicidio de su madre Lila (Romina Paula) y esposa de Fabián, hecho que intensifica el dramatismo y la soledad en la que se ve inmerso el personaje principal.

A medida que se desarrollan los episodios y el protagonista persiste en la búsqueda implacable de su hija, las guardias nocturnas, entrevistas, aprietes, persecuciones y amenazas

imprimen el sello característico del *noir* contribuyendo a la creación de la atmósfera de la ficción. La confianza inicial y concedida de Danubio hacia las fuerzas policiales y su insistencia por comunicar cada uno de los hallazgos que concreta junto a Doberti se resquebraja paulatinamente. La oficial Blanco (Julieta Zylberberg) reconoce la inoperancia policial y las trabas impuestas en el intento de realizar correctamente su trabajo, denunciando la corrupción y el desempeño deficiente de funcionarios y comisarios desde el interior mismo de la institución. Asimismo, la minuciosidad con que Doberti lleva a cabo su trabajo de investigación y los avances que logra al conseguir pistas, nombres y testigos desde el momento en que se involucra en el caso que mantiene en vilo a Fabián, amenaza y rápidamente pone al descubierto la ineficacia del accionar policial. El investigador privado es descalificado por el fiscal y la policía científica como un “investigador de seguros e infidelidades” cuyos movimientos sin acreditación legal frustran los procedimientos oficiales (temporada 1, episodio 3).

Siguiendo los lineamientos del género dentro del cual se inscribe la ficción, Doberti elabora un listado de nombres que podrían estar involucrados en la investigación que dirige (el mismo que confeccionará para la pesquisa que orienta la segunda temporada), bajo el título de *Dramatis Personae*: una lista de personajes que se pone al comienzo de una novela policial, en la que, generalmente, se encuentra el culpable. De esa manera, el personaje se inscribe en las directrices del género, deslizándose perspicazmente en su interior y haciendo gala del inconfundible perfil del detective privado del *noir*: es un policía frustrado al no haber conseguido ingresar en la Academia, tiene permiso para portar un arma, utiliza un grabador en donde registra minuciosamente cada uno de sus pasos y esboza las hipótesis que guían las investigaciones que emprende –un elemento que será crucial en el esclarecimiento de la intriga de la segunda temporada- y tiene una intuición y sagacidad que lo llevan por el camino correcto en la resolución de los casos. Doberti sabe cómo moverse y no deja de desplazarse, y conoce los códigos de cada uno de los lugares que visita. Tan consciente resulta ser del universo al que pertenece, que él mismo explicita su método de trabajo: “hay que armar una lista con un criterio y una meticulosidad como si fueras el autor de una novela de misterio” (temporada 1, episodio 2). Su convicción es tan férrea que intenta insuflar esperanza a Fabián en la búsqueda desesperada de su hija:

Todos los crímenes dejan rastros (una violación, un robo). Mueven la realidad. Las cosas están puestas

de una manera armónica y equilibrada y cuando aparece el crimen se desarma, y hay una alteración. Y si vos sos obsesivo, observador, hincha huevos, detallista, podés encontrar esa alteración. Se puede (temporada 1, episodio 2).

Las primeras sospechas sobre el paradero de Moira y algunas evidencias que surgen de la investigación (como el modus operandi en el crimen de su niñera) recaen en una red de tramas de personas, sin embargo, las pruebas son insuficientes e impiden avanzar por esa vía, hasta que finalmente el caso se archiva. La desidia del sistema provoca que la oficial Blanco, irónicamente, le diga al oficial Lionel Mondragón (Daniel Fanego) que el departamento en el que trabajan en lugar de llamarse “Búsqueda de personas” debería llevar el nombre de “Casos no resueltos” y, decepcionada, pide su traslado. Es importante, sin embargo, comprender dicha desidia a la luz del estudio efectuado por Setton sobre la evolución de la presencia policial en el film *noir* del Nuevo Cine Argentino como en la ficción televisiva contemporánea. Si a fines de los noventa y comienzos del 2000 “la policía era un elemento en principio ajeno al universo criminal” (Setton 2020: 8), con el correr de los años y de los cambios de gobierno⁵ su presencia devino central en las ficciones hasta convertirse en parte activa y responsable de la violencia criminal. Tal es así que el mal ejercicio de las fuerzas de seguridad advertido por la oficial Blanco sugiere, para luego comprobarse rotundamente como veremos a continuación, la participación de la policía en la desaparición de Moira y en el crimen de su niñera.

Mediante una elipsis sugerida a través de fotografías colgadas en la pared del departamento de Danubio que testifican de manera desgarradora la ausencia de su hija, la narración avanza y se sitúa una vez que han pasado diez años de la desaparición de la menor, cuando una nueva pista reaviva la investigación. Una pericia balística establece el arma del asesinato de la niñera, una Bersa registrada a nombre de Marco Silva (Claudio Da Passano) - un oficial fallecido recientemente de un cáncer- y utilizada por su hijo en prácticas de tiro. La información, ofrecida a Doberti y a Fabián a cambio de dinero, no es agregada al expediente de Moira al representar una amenaza para el fiscal Esteban Revoira (Gerardo Romano), candidato a Procurador General de la Nación y cómplice y protector de Silva.

5 Como señala Setton, las promesas de campaña electoral de Mauricio Macri en el año 2015 “anunciaban un paraíso de millones de cámaras de seguridad y la multiplicación de las diferentes policías (federal, provinciales, municipales)” (2020: 8).

Si bien se planteó al comienzo que la temporalidad de la primera entrega de la ficción se construye de manera lineal y comprende los diez años de la desaparición de Moira, en las secuencias iniciales de cada episodio (previa a los créditos) se establece un juego temporal (tanto hacia el pasado como hacia el futuro) respecto al punto cero del relato mediante el inserto de *graphs*. En dichas secuencias se presentan (de manera velada) personajes o incógnitas sucedidas en momentos distantes al presente de la historia, sin tener necesariamente una incidencia narrativa en el capítulo que integra. El comienzo del tercer episodio se sitúa en abril del 2016 en el medio de un paisaje natural, y muestra, enfundando un cuchillo y de espaldas, a un hombre que maltrata a sus trabajadores. La identidad de ese personaje y su rostro serán restituidos recién al final de la temporada, se trata de Iván Rauch (Claudio Tolcachir), el hermano de Lila y secuestrador de la menor. Tras los títulos, la narración se ubica en mayo del 2006, en el hotel donde fue encontrado el cuerpo sin vida de la niñera, nuevamente en una ciudad nocturna inundada por el ruido de sirenas. En cambio, durante la secuencia inicial del quinto episodio que transcurre en abril del 2006 (cuando Moira aún estaba con sus padres) vemos de lejos a un hombre que conversa con la niña mientras ella se pierde en la plaza que frecuentan. Cuando Fabián y Lila se acercan a ella preocupados, la niña esconde entre sus manos una araña de bronce que sólo el espectador logra ver. Doberti encuentra en la casa de Silva al final del mismo episodio (ubicado temporalmente en abril del 2016) una réplica de ese objeto y se lo da a Fabián segundos antes de morir. Se trata del “rastros del crimen” del que hablaba Doberti al comienzo, un objeto que deviene crucial en la investigación y que conducirá finalmente a su resolución.

5. UNA NUEVA INVESTIGACIÓN: BARRAS BRAVAS, PIRATAS DEL ASFALTO Y PORNOGRAFÍA INFANTIL

La segunda temporada retoma el universo diegético planteado en la temporada anterior, profundiza en los personajes y sus vínculos e incorpora nuevos puntos de vista, reiterando elementos de la macroestructura (la resolución de un enigma como arco narrativo y el giro sorpresivo hacia el final de la trama) y proponiendo diferencias en la microestructura (nuevos espacios y personajes y diversas líneas temporales). Un nuevo caso a resolver es el motor narrativo principal y alrededor de él se establecen las continuidades y desviaciones estructurales. Innocenti y Pescatore (2011) describen esta

cualidad de la narrativa seriada al expresar que “los productos de la serialidad contemporánea resisten al riesgo de que la narración se atrofie, creando un mundo diegético en el que se buscan continuamente las variaciones a todos los niveles -de personajes, de escenarios, de técnicas narrativas” (34).

La segunda entrega de la ficción comienza tres meses después de que Fabián haya encontrado a Moira (Maite Lanata). La estructura temporal se modifica sustancialmente y el *flashback* (recurso clave en la construcción narrativa del *noir*) adquiere un papel fundamental. Los protagonistas de este primer capítulo conforman el núcleo familiar de Andrea (Paola Barrientos), sus hijos Martín y Rolo y su ex marido Daniel, un barra brava con quien ya no convive y con quien tiene una pésima relación. El hijo adolescente (Martín) y su padre, luego de unas pocas escenas que ponen en evidencia un vínculo conflictivo, se convierten en objeto de investigación y son representados desde su ausencia. Andrea toma un rol protagónico en el proceso de búsqueda ante la desaparición de su hijo mayor y, una vez más, se abre de los procedimientos institucionales ante la inoperancia y la desidia. Para hacerlo acude a Danubio, depositando en él toda su confianza por su experticia en la búsqueda de su hija. Los sucesivos *flashbacks* que prevalecen en la articulación narrativa de esta temporada muestran que Doberti, interesado nuevamente en la recompensa ofrecida, había tomado el caso antes de morir, dejando información valiosa en su grabadora. Una vez que las cintas son facilitadas por su viuda a Fabián y a Andrea, comienza el trayecto por una búsqueda que transitará los lugares más recónditos y oscuros de la ciudad de Buenos Aires.

Tras el prólogo del capítulo que inaugura esta entrega se sintetizan y se trazan las aristas de aquellos elementos que conformarán el vínculo entre padre e hija en los sucesivos episodios. Un vínculo que se hizo finalmente posible gracias a la perseverancia y pericia del protagonista. La escena inicial comunica el malestar y la incertidumbre acerca de la nueva relación, en la cual los personajes deben asumir de un momento a otro aquellos roles familiares previamente sustraídos. La nueva convivencia trae aparejada todos los fantasmas y las secuelas que el cautiverio ha grabado a fuego en la menor. Tras los créditos que clausuran esta presentación un subtítulo nos ubica temporalmente seis meses antes del punto cero del relato, en donde se origina la historia de esta segunda temporada. Un plano aéreo nos sitúa en las afueras de La Bombonera⁶ mientras se acerca progresivamente y se cuela

en su interior, hasta llegar a individualizar en las butacas de la platea a quienes serán los nombres principales de la *Personae dramatis* que orientará la investigación. Estamos en los días previos al asesinato de Daniel Cosme y la desaparición de Martín durante un misterioso incendio. El crimen pone en marcha el desarrollo de un derrotero de pistas que conducen unas a otras y prometen ampliar la información sobre la desaparición del adolescente. A través de ellas se involucran diferentes personajes que trazan un recorrido por una ciudad llena de secretos y recovecos, reflejando una sociedad en completo deterioro.

A medida que la pesquisa se desenvuelve y el paradero del adolescente queda supeditado a cada uno de los relatos de las personas entrevistadas, apodos, objetos y nombres de lugares, se ponen al descubierto de manera progresiva el encubrimiento y la corrupción. La institución policial pierde credibilidad y su inoperancia para abordar el caso, sumada a la ausencia de Doberti, movilizan a Fabián, una vez más, a asumir el rol de investigador a pesar de su resistencia inicial. De esa manera el protagonista desatiende su trabajo de manera continua al tener la “cabeza dividida”, tal como le reclama su socio (temporada dos, episodio 5), y se enfrenta a la tensión y dilema que se produce entre el trabajo de investigación y su profesión de arquitecto. Finalmente, Danubio se desvincula por completo de su relación laboral para adentrarse cada vez más en las profundidades de los distintos submundos sugeridos por los diversos indicios que encuentra. En las dos temporadas, el nuevo investigador está sustraído de su cotidianidad y como señala Malajovich, autor del libro en que se basa la serie: “Hay un punto en que lo que le sucede al protagonista lo saca del tiempo. Le da otra categoría porque ante la tragedia no tenés una cronología como los demás. Además está habitando en una Buenos Aires atemporal por su arquitectura, es como un tiempo que no sucede” (en *Página 12* 2017).

Una de las técnicas narrativas empleadas por *El jardín de bronce* en su segunda temporada es la focalización múltiple mediante la yuxtaposición de pensamientos, recuerdos y visiones de varios personajes (Allrath et al. 2005). La evocación del pasado se produce principalmente mediante la focalización de Moira y Doberti, cuyos puntos de vista se suman al del protagonista y configuran las dos tramas que se desarrollan de manera paralela. De manera inversa, sus voces se manifiestan en el caso de Moira, desde el presente que recuerda y sueña con los tormentos vividos en cautiverio (velados en la primera temporada) y en el caso del investigador privado, desde el pasado. Los acontecimientos vividos por la hija de

6 Estadio de fútbol perteneciente al Club Atlético Boca Junior, ubicado en el barrio de La Boca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Danubio en sus diez años de ausencia se materializan en escenas retrospectivas y en la forma de pesadillas recurrentes, desarrolladas generalmente en la primera secuencia de cada episodio. En ellas se muestra el vínculo traumático con Rauch y las escenas violentas de las que fue testigo, las cuales la someten a despertares abruptos y explican su temor a dormir, su mutismo y su retraimiento. Al comienzo de un episodio se pone en abismo la narración al insertarse un *flashback* (madre de Moira escribiendo su diario íntimo) dentro de otro (Moira leyéndolo). Estas escenas retrospectivas se encabalgan mediante la voz en off de la progenitora articulando las palabras escritas sobre el papel que vemos en un primer plano (temporada 2, episodio 5).

Con respecto a Doberti, tras haber sido asesinado intentando resolver el caso de Moira en la primera temporada, su punto de vista se materializa, por un lado, a través de un sistema de *flashbacks* motivados por la trama (la investigación sobre el caso Cosme que había iniciado antes de su muerte). Y por otro, a través de grabaciones que contienen información crucial, orientan la búsqueda y proporcionan finalmente las respuestas sobre la desaparición del adolescente. Estos diferentes soportes narrativos -las grabaciones y el diario íntimo de la madre de Moira- construyen una narración con múltiples perspectivas (Allrath et al. 2005 18).

Como señalan Innocenti y Pescatore, “la muerte entra a formar parte de un sistema de recursos y de utilización de potencialidades narrativas que la serializan, la dilatan” (39). Danubio sigue las pistas encontradas por su mentor en dichas cintas grabadas y las interpreta a la luz de sus propios hallazgos. Los diferentes indicios motorizan la narración y

trazan el trayecto por un oscuro laberinto citadino y lleno de misterio, permitiendo elaborar una tabla de conexiones de evidencias delictivas que permiten formular algunas hipótesis.

Según Esquenazi, el tiempo en el film *noir* es repetitivo o cíclico y los personajes no pueden salir de él, lo que explica el uso del *flashback* como elemento clave de este modelo narrativo. El tiempo ya no es cronometrado por el reloj, sino que “se parece más a una serie de flujos temporales que cada personaje arrastra con él” (Esquenazi 2018: 253). Intercalada con ese tiempo pasado, la narración se estructura a partir de los sucesivos interrogatorios de las personas que van apareciendo involucradas en el caso. Un nombre lleva a otro y la investigación descubre que el caso de Martín está vinculado con la industria pornográfica además de estar involucradas las fuerzas policiales, y las pistas indican que Fabián debe infiltrarse en la internet profunda. Al igual que ocurriera en la temporada anterior, un giro narrativo tiene lugar en la última escena de la ficción y desestabiliza la identidad de los personajes (al menos aquello que creíamos que eran a partir de lo narrado). Un *flashback* a modo de epílogo, construido desde el punto de vista de Martín en la noche de su desaparición, lo convierte de víctima en victimario. Con respecto a los giros dramáticos en ambas temporadas que ponen en jaque las expectativas del espectador, Joaquín Furriel expresa: “Uno de los secretos que guarda *El Jardín de Bronce* es que cada personaje es mucho más de lo que uno cree que es. Eso es lo que nos va a mantener atentos para poder hilvanar y armar nuestro rompecabezas [...]” (en Romero 2017) (Fig. 1).



FIG. 1. ORGANIZACIÓN TEMPORAL DE *EL JARDÍN DE BRONCE*

6. CONCLUSIONES

El jardín de bronce se erige como un claro exponente de las estrategias de la industria audiovisual contemporánea. Esta ficción representa, por un lado, una obra de calidad con estándares cinematográficos y altos costos de producción, realizada por directores de cine que confieren a la serie un prestigio añadido. En segundo lugar, las alianzas entre productoras nacionales y cadenas internacionales en la producción y distribución de contenidos audiovisuales constatan una sólida presencia en el mercado global de la ficción argentina, en consonancia con la creciente participación de la industria audiovisual latinoamericana. En tercer lugar, la serie supone la apropiación de un género estadounidense inmerso en una atmósfera local, con sus vicios y miserias propias. Y, por último, la serie de Fendrik y Goldfrid supone la convivencia de dos formas de consumo de la narrativa seriada, una tradicional que se ajusta a la grilla televisiva e impone una frecuencia semanal; y aquella que emerge con las nuevas tecnologías y las plataformas de *streaming*, que ofrece la posibilidad de que el espectador determine el momento de visualización.

La alternancia entre presente y pasado, sueño y realidad vertebran la trama de *El jardín de bronce*, una ficción que, a través del misterio y la incertidumbre, fusiona los escenarios y los males locales con los códigos narrativos del policial *noir*, poniendo de manifiesto el aspecto transversal del género por su adaptabilidad a los diferentes contextos. Por otra parte, la tendencia de la narrativa audiovisual hacia el género reclama una reflexión sobre el atractivo que éste ejerce. Una explicación tentativa es el gusto por la representación contemporánea de un universo ficcional siniestro y a la vez conocido, mediante una fórmula narrativa identificable con una base realista que denuncia el deterioro social y la deficiencia institucional. El modo de funcionamiento de los universos creados a partir de ciertos mecanismos altamente codificados, favorecen la identificación del espectador con el punto de vista del protagonista, quien se involucra en la historia y comparte con el personaje tanto la pretensión de dilucidar el enigma e identificar al culpable como la avidez de justicia. De esa manera lo expresan los realizadores: “nuestro ideal fue desde un principio convertir a los espectadores en detectives, hacerles sentir en carne propia las emociones de la historia y enloquecerlos con lo que está pasando” (en Bernal 2017). La convulsión social y la ineficacia institucional a lo largo de la historia constituirían un marco creativo con potencial para el desarrollo de este tipo de proyectos narrativos, los cuales actualizan el género y reafirman su vigencia. Si bien al comienzo

reconocimos una tendencia en la ficción internacional hacia el policial y hacia los relatos sobre crímenes, hay también una amplia oferta de series documentales argentinas que abordan el género, a partir de casos reales como el estreno reciente en Netflix de *Carmel: ¿Quién mató a María Marta García Belsunce?* (Alejandro Hartmann, 2020).

En relación con el orden temporal del relato, el *flashback* es el recurso por antonomasia del género policial -ya sea porque permite conocer el pasado de los personajes, reconstruir una escena del crimen o conocer los motivos del mismo- y en *El jardín de bronce* juega un papel central. Como sugerimos en un comienzo, la temporalidad es la dimensión estructural que mejor se adapta a las nuevas condiciones de producción de la narrativa seriada, cuya continuidad a lo largo de las temporadas depende del éxito de audiencia. Es justamente extendiendo el aspecto temporal que aquellos proyectos concebidos de una forma cerrada o autoconcluyente pueden explorar y expandir el universo ficcional (ya sea en el pasado en la forma de precuela o en el futuro como secuela) y alcanzar un mayor desarrollo de los personajes y de las diferentes tramas narrativas.

Por último, la exitosa alianza entre HBO y Pol-Ka Producciones, además de prometer una tercera temporada de *El jardín de bronce*, se aventura nuevamente en la adaptación de la novela policial de Germán Maggiori, *Entre hombres*, dirigida también por Pablo Fendrik y seleccionada para participar del Festival Internacional de Cine de Berlín en 2021.

REFERENCIAS

- Allrath, Gaby et al. (2005). “Introduction: Towards a Narratology of TV Series”. En *Narrative Strategies in Television Series*, editado por Gaby Allrath y Marion Gymnich, 1-43. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Amado, Adriana (2015). “La telenovela en la edad dorada: seriedad orgullosamente latinoamericana”. *La comunicación en mutación: remix de discursos* 53-74.
- Aprea, Gustavo y Mónica S. Kirchheimer (2019). “Del plan operativo de fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década”. *Toma Uno* 7:17-31.
- Bernal, Laura (2017). “El jardín de bronce: la nueva serie policial de HBO”. *Revista Diners*. https://revistadiners.com.co/cultura/47799_jardin-bronce-la-nueva-serie-policial-hbo/ (consultado por última vez el 15-07-2021).
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Garin, Manuel (2017). "Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 24: 27-41.
- Greco, Martín (2019) "Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva". *Toma Uno* 7: 47-68.
- Innocenti Veronica y Guglielmo Pescatore (2011). "Los modelos narrativos de la serialidad televisiva". *La Balsa de la Medusa* 6: 31- 50.
- Lacobone, Ezequiel (2004). "Se realizó la función de prensa de *Epitafios*". *Produ.* <https://www.produ.com/noticias/se-realizo-la-funcion-de-prensa-de-epitafios> (consultado por última vez el 19-07-2021).
- Martin, Brett (2014). *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.
- Respighi, Emanuel (2021) "Polka no cierra, pero se achica". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/328466-polka-no-cierra-pero-se-achica> (consultado por última vez el 07-11-2021).
- Respighi, Emanuel (2008). "Un rastro escrito con sangre". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-12311-2008-12-15.html> (consultado por última vez el 15-07-2021).
- Rivero, Ezequiel (2018). "La ficción televisiva en Argentina 2011 - 2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada". *Comunicación y Medios* 37: 168-183.
- Romero, Micaela (2017). "El jardín de bronce: entrevistas al elenco". altapeli.com <https://altapeli.com/series/jardin-bronce-entrevistas-al-elenco/> (consultado por última vez el 10-07-2021).
- Santaella, Fedosy (2016). "Series de HBO, piel del storytelling". *Comunicación* 175: 47-52.
- Santo, Avi (2008). "Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO". En *It's not TV. Watching HBO in the post-television era*, editado por Marc Leverette, Brian L. Ott, y Cara Louise Buckley, 19-45. New York and London: Routledge.
- Setton, Román (2020). "Noir, Biopic y dramas carcelarios. Violencia y géneros en el audiovisual argentino contemporáneo." *En la otra isla* 3: 4- 20.
- Silver, Alain & James Ursini, Paul Duncan (Ed.) (2013). *Cine negro*. Madrid: Taschen.
- S/A (2019). "El jardín de bronce, ícono del latin noir", en *Noticias*. <https://noticias.perfil.com/noticias/informacion-general/2019-06-28-el-jardin-de-bronce-icono-del-latin-noir.phtml> (consultado por última vez el 20-06-2021).
- S/A (2017). "Pablo Fendrik y Hernán Goldfrid hablan sobre su teleserie 'El Jardín de Bronce'". *Escribiendocine*. <http://noticine.com/noticias/estrenos/26113-pablo-fendrik-y-her-nan-goldfrid-hablan-sobre-su-teleserie-el-jardin-de-bron-ce.html> (consultado por última vez el 15-07-2021).
- S/A (2017) "Hasta hoy no dejo de estar sorprendido por lo que hicimos". *Página 12*. https://www.pagina12.com.ar/45535-hasta-hoy-no-dejo-de-estar-sorprendido-por-lo-que-hicimos?gclid=Cj0KCCQjwub-HBhCyARIsAPctr7xwl9M7DoNa9OyscGrjB-_EMERAL7kdPolpc07JtPlsHiyl3lkfT3waAl2-EALw_wcB (consultado por última vez el 10-07-2021).
- S/A (2021). "Ficción argentina de exportación: Fox está haciendo la remake de una serie cordobesa", en *La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/escenario/ficcion-argentina-exportacion-fox-esta-haciendo-la-remake-una-serie-cordobesa-n2659900.html> (consultado por última vez el 05-07-2021).

Series de ficción citadas

- Carmel: ¿Quién mató a María Marta García Belsunce?* (2020).
CSI (2000-2015)
El marginal (2016-2021)
El recluso (2018)
Epitafios (2004)
La chica que limpia (2017)
La fragilidad de los cuerpos (2017)
La muchacha que limpia (2021)
The cleaning lady (2021)
Un gallo para Esculapio (2017-2018)

Films citados

- El silencio de los inocentes* (1991)
Se7en, los siete pecados capitales (1995)

CUANDO LA FICCIÓN ANTICIPA LA REALIDAD. FICCIÓN TELEVISIVA EN CHILE (2012-2018)

CRISTIÁN CABELLO

Name Cristián Cabello

Academic centre Universidad de Chile

E-mail address cristiansereno@ug.uchile.cl

KEYWORDS

Neoliberalism; TV series; political fiction; Chile; social movements

PALABRAS CLAVE

Neoliberalismo; serie de televisión; ficción política; Chile; movimientos sociales.

ABSTRACT

On October 18, 2019, the Chilean social outbreak was unleashed, which clearly exposed the crisis of the neoliberal model established by the dictatorship. During 30 years of transition there are deep social conflicts, new political forces and economic inequalities made invisible by the elites. Serial television fiction, broadcast during the second decade of 2000, incorporates these demands on the open screen and proposed fictional narratives inspired by real events about recent political history, opening spaces for discussion on the conflictive areas of the neoliberal model and showing through from fiction to new social actors. In order to understand the conflicts against neoliberalism that are visible on television, four Chilean audiovisual fictions financed with state resources and based on real political events that occurred during the post-dictatorship

period are analyzed - from the narrative perspective and documentary rhetoric. These productions reveal the traces of a social unrest that had been accumulating for years during the democratization process and that erupted in a serious crisis in October.

RESUMEN

El 18 de octubre de 2019 se desató el estallido social chileno que expuso de modo evidente la crisis del modelo neoliberal instaurado por la dictadura. Durante 30 años de transición se anidan profundos conflictos sociales, nuevas fuerzas políticas y desigualdades económicas invisibilizadas por las élites. La ficción televisiva seriada, emitida durante la segunda década del 2000, incorpora estas demandas en la pantalla abierta y hace circular narrativas de ficción inspiradas en hechos reales de la política reciente, abriendo espacios de discusión sobre las zonas conflictivas del modelo neoliberal y mostrando a través de la ficción nuevos actores sociales. Para conocer los conflictos contra el neoliberalismo que se visibilizan en la televisión se analizan —desde la perspectiva narrativa y la retórica documental— cuatro ficciones audiovisuales chilenas financiadas con recursos estatales y basadas en hechos políticos reales ocurridos durante la postdictadura. En estas producciones se descubren las huellas de un malestar social que llevaba años acumulándose durante el proceso de democratización y que estalló en una grave crisis.

1. INTRODUCCIÓN

El neoliberalismo y sus desigualdades sociales y económicas forman parte de las historias de las ficciones televisivas creadas durante la última década. La postdictadura en Chile, periodo que inicia en 1990 con el fin de la dictadura de Pinochet y que entra en crisis con movilizaciones sociales durante el siglo XXI, comienza a ser un tema recurrente para una nueva industria creativa audiovisual que abandona el excesivo romanticismo de las telenovelas (Fuenzalida et al. 2009) y que da paso a lo político como referente factual de las series de ficción. De este modo los espectadores de televisión abierta accedieron a narrativas de ficción, inspiradas en hechos políticos recientes, protagonizadas por nuevos actores sociales que emergieron al ritmo de los movimientos sociales, relatos incorporados a las narrativas de ficción televisiva, que cuentan con financiamiento estatal y que incluso entran en conflicto con las líneas editoriales de los canales privados y/o público. Estas imágenes, a pesar de su carácter *mainstream*, tienen el potencial de movilizar y/o neutralizar procesos de subjetivación política contra el neoliberalismo.

El objetivo de esta investigación es conocer cómo las series de ficción televisivas construyen el pasado reciente de las demandas sociales y políticas críticas al neoliberalismo, y reconocer a través de qué estrategias narrativas y cuál retórica audiovisual la ficción cita una realidad del pasado. Para esto, se analizan algunas series de televisión inspiradas en hechos reales relacionadas con los movimientos políticos de la transición democrática y emitidas durante la década 2010-2019. Son ficciones que se inspiran en hechos reales, en sucesos de relevancia mediática y política en el contexto neoliberal a través de un estilo realista. El carácter histórico realista de las producciones televisivas de ficción y su interés por relevar la memoria colectiva de la postdictadura es un gesto novedoso para la industria televisiva nacional.

Precisamente, durante el siglo XXI en Chile estallan procesos de insubordinación contra la economía de mercado a través de grupos sociales que adquieren mayor visibilidad pública: estudiantes, comunidades territoriales, movimientos medioambientalistas y movimientos de política sexual. Todos, entre otros procesos de conflicto y antagonismo social, se hacen parte de las narrativas de las series de ficción que abordan la historia reciente. Por lo mismo es relevante conocer cuál es la potencia política y los efectos de verdad que promueven estas imágenes de ficción.

Para conseguir este objetivo se analizan cuatro ficciones audiovisuales chilenas que tematizan la historia reciente del

país a través de ficciones inspiradas en hechos reales y que son parte del sub-género político durante el periodo de transición democrática. Estas son: *El Reemplazante* (TVN, 2012) de Nicolás Acuña; *Juana Brava, políticamente incorrecta* (TVN, 2015) de Nimrod Amitai; *Zamudio: perdidos en la noche* (TVN, 2015); y *La cacería: las niñas de Alto Hospicio* (Mega, 2018), estas últimas del mismo director, Juan Ignacio Sabatani.

2. ANTECEDENTES

Durante el periodo de la post-dictadura chilena se acentúan las brechas de desigualdad social, económica y política. Es un tiempo de consenso político y de profundización del modelo neoliberal (Richard 1998; Zarzuri y Ganter 2018). En este periodo Chile emerge como uno de los países más desiguales del mundo, con una gran concentración de la riqueza en un pequeño grupo de personas. “La brecha entre ricos y pobres casi se duplica en los gobiernos democráticos, no por el mayor empobrecimiento de los pobres, sino por el desatado enriquecimiento de los más ricos” (Ruiz 2018: 94). Las formas de endeudamiento se agravan y las tarjetas y compras a cuotas constituyen la forma para acceder a la participación reducida al consumo durante la postdictadura (Moulian 1998). A partir de la década del noventa en Chile hay una reducción de los servicios sociales del Estado y el sector público que más crece es el policial y el judicial.

Durante este periodo de “democracia semisoberana” (Hunneus 2014) se hacen visibles las contradicciones entre los avances económicos y el debilitamiento del desarrollo político en el Chile postdictatorial, ya que en el país “los gobiernos democráticos tomaron decisiones que no favorecieron el desarrollo político y han limitado el poder de las instituciones elegidas por el pueblo” (31). Frente a la “oligopolización” y el enriquecimiento económico del empresariado que se produce de forma inédita durante los gobiernos de la Concertación y los dos gobiernos de derecha presididos por Sebastián Piñera, aparecen nuevas fuerzas de oposición a un modelo instalado de forma autoritaria: “salen al paso fuerzas sociales de diverso origen que —desde pugnas de carácter comunitario, medioambiental o, incluso, el conflicto educacional de más largo arrastre— empiezan a visibilizar las limitaciones de este patrón de crecimiento” (Ruiz 2015:106). Son los excesos, los atropellos y los abusos que produce la lógica neoliberal sobre las personas lo que moviliza formas de resistencia y de protesta inéditas contra la explotación capitalista y la alta concentración económica. De esta ma-

nera la “crisis económica se transforma directamente en una crisis social” (Habermas 1998: 47).

El quiebre de este relato de democracia de los consensos que restringe la participación democrática inicia el año 2006 con la Revolución Pingüina¹ y el 2011 cuando estalla la revuelta estudiantil, donde la demanda principal fue el fin al lucro y al modelo de mercado en la educación (Ruiz 2018). El año 2006 el movimiento nacional de estudiantes secundarios organizó una oposición activa a las políticas gubernamentales para obtener cambios en la educación heredada de la dictadura, más de medio millón de estudiantes participaron en tomas indefinidas (Reyes 2020). Este hito estableció un punto de inflexión en la historia. Una generación de jóvenes nacidos en democracia se alzó frente abusos, exigiendo —sin el miedo de generaciones anteriores— demandas como la rebaja de la tarifa del pase escolar y la recuperación de la educación pública (Zarzuri y Ganter 2018). A través de tomas de establecimientos educacionales el movimiento estudiantil durante el siglo XXI “se propuso hacer saltar aquella impronta de mercado que había capturado a la sociedad chilena” durante décadas (Richard 2017: 131).

3. MARCO TEÓRICO

3.1. El giro político de las ficciones televisivas

El Consejo Nacional de Televisión (CNTV) desde los primeros años de la democracia realiza subsidios a creaciones televisivas que de otro modo no tendrían financiamiento de canales privados o público, promoviendo el pluralismo de los contenidos emitidos en pantalla abierta. En 2018 el 24,5% de las series emitidas en espacios de alta audiencia fueron financiadas por el Estado (CNTV 2019). Estos contenidos son vitales para los procesos de discusión pública sobre política y equidad social en un país con una emergente industria audiovisual. En la televisión chilena el 75,7% de los contenidos audiovisuales emitidos el año 2018 clasifican como parte del formato de “entretención” y solo una parte de los contenidos en pantalla (24%) logran “implicancia social”, entre los cuales se encuentran algunas series de ficción televisivas que promovieron la discusión social como la serie *La cacería: las niñas de Alto Hospicio* (CNTV 2019). Según este estudio sólo un 5%

de la parrilla programática nacional corresponde a ficciones culturales que representan hechos relativos a la historia del país. Un porcentaje significativo de series nacionales hacen referencia a hechos históricos, es decir toman como *leit motiv* la narración ficcional de ‘hechos reales’ que se documentan a través de las estrategias retóricas del documental y la ficción. El *boom* de la producción de series de ficción en la última década en Chile está marcado por contar la historia oculta de la dictadura o historias sobre las consecuencias del modelo económico neoliberal instalado en dictadura (Mateos-Pérez y Ochoa 2021).

Las ficciones televisivas seriadas combinan la reiteración, lo novedoso, lo factual y la entretención en narraciones distribuidas en capítulos y temporadas. Su carácter episódico enlaza diversas tramas de personajes a través de una historia central. Las series de televisión construyen un nuevo paradigma visual, constituyen “un nuevo repertorio o una nueva tecnología (...) que genera una ansiedad generalizada” (Mitchell 2017). Las series de televisión muestran cada vez más perspectivas subjetivas de la realidad, integrando a personajes marginales y cultivando una estética cinematográfica (Mateos-Pérez y Ochoa 2021). La ficción seriada es un formato televisivo que ha mutado, que cada vez más se basa en hechos reales y utiliza estrategias de nostalgia a través de objetos que activan memorias afectivas del pasado (Silva y Lopes 2020).

En la actualidad son productos audiovisuales muy consumidos, que generan cambios importantes en la vida cotidiana de las personas y en los modos de consumo de ver la televisión digital (Piñón 2021). Actualmente, ver series de televisión es un pasatiempo favorito para quienes tienen acceso a plataformas de televisión digital. En Chile el nuevo *prime time* se consume en Netflix (AMM 2021), por lo que los programas informativos de no ficción toman menos interés y el público consume realidad a través de la ficción. Ver series de TV y películas es una de las prácticas de comunicación más preferidas por los jóvenes chilenos y representa un 39% de sus actividades (Adimark 2017 en Antezana y Andrada 2018). Según la Encuesta Nacional de Televisión el 89% de las personas declara que el contenido audiovisual que más consume en la televisión abierta son programas, series y películas (CNTV 2018). En este mismo sentido, estudios recientes informan que los espectadores y consumidores de series de televisión tienen una percepción positiva sobre estas producciones audiovisuales: un 78% declara que las series de televisión “han mejorado, llegando a ser superiores a las películas” y un 73% de los encuestados prefiere ver en formato maratón las series, en vez de visionar un capítulo por día (Cadem 2018).

1 “Pingüinos” se llamaron a sí mismos los estudiantes escolares que se manifestaron contra la educación de mercado. Jóvenes de entre 13 y 18 años de edad que pusieron en jaque el orden político al tomar sus liceos frente al abandono estatal.

No cabe duda, que las industrias transnacionales producen una ficción televisiva que se alimenta de hechos reales y se transforma en un espacio para discutir sobre las contradicciones de una sociedad de mercado y del estado de las democracias occidentales. *Narcos* (Netflix, 2015), *Veneno* (Atresmedia, 2020) o *Pose* (FX, 2018) toman elementos de realidad para construir sus ficciones. En series de gran éxito como *House of Cards* (Netflix, 2013), *The Crown* (Netflix, 2017), *The Good Wife* (Netflix, 2009), *Black Mirror* (Netflix, 2011) o *Years & Years* (BBC, 2019) se hacen evidentes las zonas opacas, perversas, competitivas, de éxito y caída de valores morales de la política. Series de televisión políticas que friccionan futuros distópicos o que recrean la historia oculta de la política generando gran atracción en la audiencia. Otras como *Juego de Tronos* (HBO, 2011) hacen una aproximación a la política internacional a través de una ficción histórica anclada en un mundo medieval y fantástico (Moisi 2017). El héroe de estas ficciones políticas contemporáneas es más cercano a un anti-héroe. “En la serialidad contemporánea resulta más bien rara la presencia de personajes heroicos que persiguen el bien común” (Tous-Rovirosa 2015: 108). El subgénero político se combina con otros géneros narrativos como el criminal, el histórico o la ciencia ficción.

Las series de televisión políticas, sobre casos mediáticos o históricos sorprenden porque abordan la historia reciente a través de las experiencias cotidianas, la intrahistoria que se refiere a los pequeños acontecimientos que rodean los acontecimientos hegemónicos (Jiménez & Grabolosa 2015). Por lo que también estas producciones abren el camino para conocer nuevas perspectivas sobre realidades desconocidas. Es una forma de acceder a mirar a los otros que no tienen derecho a aparecer en la pantalla como ocurre con series con personajes no heterosexuales (Eguskiza-Sesumaga 2018).

Las imágenes son “simulacros de personas” que interactúan en la vida cotidiana de una sociedad y donde circulan subjetividades y sensibilidades particulares sobre la sociedad (Mitchell 2016). Por otra parte, la ficción seriada no es la realidad, es una aproximación a ésta, una representación y un artefacto retórico audiovisual que tiene pretensión de realidad, más aún cuando se basa en hechos reales (Carrera 2021). Desde una perspectiva de la cultura visual las imágenes poseen puntos de vista, son organismos vivos que habitan en nuestra memoria, las imágenes piden justicia o exigen igualdad, es decir las imágenes median los procesos políticos y sociales a través de sus discursos. Como lo describe Zafra (2017) las series y películas en la era digital pueden neutralizar o azuzar una movilización, pueden alimentar el entusiasmo por

ciertas promesas de libertad y cambio del sistema, pueden adormecernos o mantenernos activos. “Cuando la ficción juega con las convenciones documentales, como ocurre en las historias “basadas en hechos reales”, se convierte en una realidad equívoca con un rictus documental estandarizado que niega toda capacidad de intervención en una realidad” (Carrera 2021).

3.2. Ficción seriada e historia reciente

Las imágenes de la industria audiovisual retornan los antagonismos sociales como decorados estéticos e imágenes ultra definidas que muestran una historia del pasado reciente muy nítida, nunca vista así, cargada de tramas de afectos y memorias políticas de diversos actores de la sociedad. Las ficciones de televisión narran sucesos históricos de politización de la sociedad a través de la intimidad de sus historias y se transforman en artefactos retóricos que se consumen como si fueran la realidad. Son imágenes que mantienen activas las conciencias y, en algunos casos, que conservan la memoria política en un pasado-pasado (Richard, 2017) sin relación con el presente. La particularidad de las series de ficción política es que aunque representen el pasado también su producción de sentido impacta en el presente.

Esto se observó en Chile donde ocurre un giro visual con las ficciones audiovisuales históricas, gracias a la distancia del golpe militar de 1973, por lo que emerge un nuevo género dentro de las ficciones televisivas que abordaron casos de la historia reciente del país asociados al periodo de la dictadura militar (Antezana y Cabalín 2018; Mateos-Pérez y Ochoa 2019). El cine y la televisión producen diversas valorizaciones de sentido, interpretaciones y conflictos políticos sobre el pasado, a través de conflictos de sentidos que “disputan los sistemas de interpretación de la memoria política social” (Richard 2017).

La producción de ficciones televisivas en Chile alcanza su gran impulso en la industria audiovisual a comienzos del siglo XX con la conmemoración de los 200 años de la Independencia. Las producciones televisivas de este periodo se enfocaron en series de tipo histórico como *Héroes* (Canal 13, 2007-2009) o *Grandes Chilenos* (TVN, 2008), que retratan episodios de la historia sobre los orígenes de la República (Mateos-Pérez 2021). Pero unos años después, cuando se conmemoran 40 años desde el golpe militar, emergen producciones audiovisuales que abordan la memoria traumática de la dictadura entre las que destacan las series *Los 80* (Canal 13, 2008-2014), *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014) y

Ecós del desierto (Chilevisión, 2013), entre otras producciones que obtienen premios y récords de audiencia.

Pero fue la serie *Los 80* (Wood Producciones) la que rompió los récords de audiencia para una serie local. La producción protagonizada por una familia que vive en el contexto de la dictadura de Pinochet alcanzó 7 temporadas y demostró el gran interés del público frente a una ficción televisiva ambientada en dictadura (cuestión insólita para la televisión de la época que evitaba crear ficciones televisivas de aquellas décadas). Las persecuciones políticas y los discursos conservadores se combinan con el protagonismo de una familia patriarcal liderada por Juan Herrera (Mateos-Pérez y Ochoa 2016). La serie abrió el debate social sobre una época política conflictiva. “El éxito rotundo de *Los 80* facilitó el alumbramiento de nuevas narraciones audiovisuales de ficción con tramas cosidas a la realidad y con personajes que continuaban deambulando por el contexto de la historia reciente del país” (Mateos-Pérez 2018).

4. METODOLOGÍA

El objetivo del estudio es analizar los modos de visibilidad de la crisis neoliberal en las ficciones televisivas realistas emitidas durante la segunda década del siglo XXI en Chile. El realismo político es una nueva estrategia narrativa que explora las producciones locales. Para alcanzar este objetivo se revisó el catálogo de producciones nacionales de la última década. Durante el periodo 2011 y 2020 se estrenaron 60 producciones de series de ficción en Chile, algunas originales y otras que son adaptaciones de guiones extranjeros. De todas estas producciones se identificaron las series de ficción con una narrativa social y política referidas al periodo de la postdictadura y transición chilena, que lo ubicamos entre 1990 y 2019, el año en que ocurre el estallido social.

El corpus está compuesto por ficciones televisivas chilenas, específicamente series de ficción, que cumplen los siguientes criterios: a) representar demandas políticas y sociales del periodo de la postdictadura chilena; b) estilo realista de la imagen, es decir utilizar una retórica documental en la ficción (Carrera 2021); c) financiamiento estatal para su producción; d) estreno entre los años 2011 y 2019. Además, las series seleccionadas han integrado plataformas audiovisuales de *streaming* como Netflix y Movistar Play.

El corpus seleccionado, a partir de los criterios anteriormente señalados, se compone por las siguientes producciones seriadas: *El Reemplazante* (TVN, 2012), 2 temporadas y 24

capítulos; *Juana Brava, políticamente incorrecta* (TVN, 2015), 12 capítulos y 1 temporada; *Zamudio: perdidos en la noche* (TVN, 2015), 4 capítulos y 1 temporada; y *La cacería: las niñas de Alto Hospicio* (Mega 2018), compuesta por 8 capítulos, 1 temporada. De este conjunto de producciones se visionaron todos los capítulos de cada una de sus temporadas disponibles en plataformas de *streaming* transnacionales (Netflix) y plataformas gratuitas locales (CNTV Play). Todas estas producciones están basadas en hechos reales o hacen referencias a sucesos que involucraron a la política y esfera pública mediática en Chile. Forman parte de un género —muy explotado a nivel nacional— que es el drama político-social, estilo que se distancia del *dramedia* que caracterizó a series como *Los 80* (Mateos-Pérez y Ochoa 2021). Dos de estas ficciones están basadas en publicaciones de no ficción periodística que reportearon estos casos.

El análisis audiovisual es cualitativo porque se centra en los significados y modos de aparición de los nuevos actores sociales que comienzan a participar en la sociedad chilena y que, simultáneamente, comienzan a protagonizar los dispositivos de ficción audiovisual. Para el análisis narrativo (Casetti y Di Chio 1991) se describen las tramas, argumentos, géneros y temáticas de cada serie, para reconocer los nuevos actores sociales y las nuevas demandas políticas. Para el análisis se recurre a estudios fílmicos de narración audiovisual y se pone énfasis en la representación de los movimientos socio-políticos. Se reconocen nuevos actores sociales y políticos que pasan de la realidad convulsionada de la protesta a la pantalla masiva de la ficción televisiva. Para el análisis de las demandas sociales se realiza un análisis cualitativo que consiste en “estudiar las relaciones entre temas tratados en un texto” (Andréu 2001).

Se realiza un análisis cualitativo de las tramas generales, la estructura narrativa audiovisual y la inscripción documental para conocer los patrones repetidos de la narrativa y visibilidad de las ficciones televisivas que abordan una crítica al modelo económico chileno. La ficción audiovisual se caracteriza por ser una “ficción [que] toma los rasgos del documental y da testimonio para la historia” (Gardies 2014:128). La ficción audiovisual contemporánea utiliza cada vez más una retórica documental, no sólo en sus contenidos, sino en las estrategias narrativas que utiliza como el uso de archivos de video o fotográficos, o también en la referencia a hechos verídicos externos a la ficción, entre otros recursos, que confirman que el texto audiovisual está basado en hechos reales (Carrera 2021). Tanto la historia narrada como el estilo de estas creaciones son representaciones que se acercan en

distintos niveles a estilos realistas, es decir se asemejan a los hechos históricos ocurridos y se nutren de memorias colectivas que recrean un pasado neoliberal que es también parte del presente.

5. RESULTADOS Y ANÁLISIS

Por un lado, las series analizadas emergen a partir de hechos reales que testimonian tragedias y conflictos políticos y, por otra parte, utilizan estrategias narrativas y retóricas del drama para entretener. Para conocer estas relaciones al interior del texto audiovisual, primero, se presenta el argumento de cada ficción para conocer el vínculo de estas narraciones con las revueltas contra el neoliberalismo. Posteriormente se analizarán los recursos documentales que interactúan en las ficciones.

5.1. Argumento, temáticas y géneros

El año 2017 la plataforma de televisión digital Netflix, incluyó en su catálogo dos series dramáticas chilenas: *Juana Brava* y *El Reemplazante*. Se trata de dos series que abordan problemáticas sociales y políticas, ambas emitidas por el canal público TVN.

El conflicto medioambiental de una comuna pequeña contra una empresa dedicada al servicio de desechos tóxicos articula el argumento central en la serie *Juana Brava. Políticamente incorrecta*. Emitida el año 2015 en la televisión abierta. Fue financiada con 379.092.972 millones de pesos con los fondos del CNTV el año 2013. La historia es protagonizada por Juana Bravo, una alcaldesa joven de un pueblo ficticio, quien se enfrenta, junto a su comunidad, a una empresa poderosa de desechos tóxicos: Lozano. En la historia la protagonista descubre que San Fermín está siendo contaminado con arsénico por la empresa y que también tienen responsabilidad en el asesinato de un dirigente político. “A veces me siento luchando contra un gigante”, exclama la alcaldesa (capítulo 9) al descubrir las dificultades para investigar a la empresa, que tiene influencia en poderes del Estado hasta en políticos como concejales. En la ficción dramática se presentan los conflictos políticos entre la élite política y la élite económica, donde los personajes negativos trabajan para el Estado central y la política de partidos (operadores políticos, subsecretarios, *lobbyistas*) y gerentes de empresas que buscan silenciar los daños medioambientales de sus manobras. La alcaldesa intenta que el caso sea investigado por la

Superintendencia; pero esto no se consigue por la influencia de la empresa. Esta ficción se inspira en hechos reales ocurridos en la comuna de Tiltil, una zona de sacrificio (Aburto 2020), que recibe los desechos de la capital.

La revolución estudiantil de 2011 es incorporada a la narrativa ficcional a través de la serie *El Reemplazante*, que politiza el género adolescente con un elenco protagonizado por estudiantes de un liceo subvencionado de la zona sur de Santiago. La ficción cuenta la historia de Carlos Valdivia, ingeniero que realiza una arriesgada jugada bursátil por la que pierde dinero y termina tres meses en la cárcel. Un castigo que lo obliga a regresar a su comuna natal: San Miguel. El personaje debe reiniciar su vida como profesor reemplazante en un colegio de extrema vulnerabilidad: el Príncipe Carlos, donde estudian estudiantes marginados que toman conciencia de la mala educación que reciben y se organizan para protestar. Carlos comienza a conocer, ayudar y generar lazos con este grupo de estudiantes a quienes motiva para estudiar. En *El Reemplazante* se condensan “extremos de Santiago” que permiten “apreciar el problema de fondo que pareciera sostener la trama de la serie: la desigualdad socioeconómica de Chile” (Valdivia 2018). La ficción aborda temáticas como: narcotráfico, homosexualidad, movilizaciones estudiantiles y el lucro en la educación.

El asesinato homofóbico contra Daniel Zamudio es el hecho trágico que estremeció a la sociedad chilena en 2013, un crimen ocurrido en la capital del país y que el periodista Rodrigo Fluxá reconstruyó en su libro *Perdidos en la noche*. Historia que posteriormente se lleva a la pantalla televisiva con una serie homónima. La primera serie nacional protagonizada por un personaje gay. La ficción televisiva aborda un episodio paradigmático para la historia del movimiento LGBT en Chile, un caso que conmovió a un país entero y facilitó cambios legislativos para la promulgación de la ley antidiscriminación (conocida como “Ley Zamudio”). *Zamudio* es un *thriller* policial y un drama social que reconstruye los últimos meses de la vida de la víctima y del grupo de jóvenes que lo mata. En la miniserie de 4 capítulos al personaje Daniel lo movilizaba el deseo de asenso social que se ve truncado por la violencia social y la desigualdad de un Estado heteropatriarcal (Gago 2019). Daniel es un joven veinteañero que vive en la comuna de San Bernardo, comienza trabajando en una peluquería, pero pronto comienza a conocer a gays adultos en discotecas con quienes desarrolla relaciones tóxicas, que lo llevan a caer en depresión, alcoholismo, infecciones sexuales, hasta poner en peligro su propia vida. Los protagonistas de la miniserie Zamudio son jóvenes menores de 30 años, son

los hijos de la modernización que no llegó, sin posibilidad de asenso social y pocas oportunidades marcadas de antemano por sus historias de origen.

La Cacería: las niñas de Alto Hospicio, estrenada el año 2018, es una serie basada en un reportaje periodístico de Rodrigo Fluxá sobre el caso del asesino y violador serial Julio Pérez Silva. La ficción televisiva es un drama policial basado en hechos reales: el asesinato de 14 jóvenes en Alto Hospicio entre 1998 y 2001. El relato es protagonizado por el capitán de carabineros, César Rojas, quien durante el proceso de investigación descubre malas prácticas policiales que dificultan la investigación. La hipótesis inicial de la policía es misógina: creen que las niñas desaparecen de sus casas para dedicarse a la prostitución y buscar mejores oportunidades. Sin embargo, con el apoyo de una psicóloga y familiares de las víctimas, el capitán descubre que hay un asesino en el sector. La serie de 8 capítulos muestra la lucha que da el capitán para encontrar al violador y asesino, a pesar de los obstáculos que recibe. Finalmente, Ayleen, una de las niñas de Alto Hospicio, logra sobrevivir al ataque del agresor que la abandonaba en el desierto y gracias a su testimonio identifican al criminal. *La cacería* estuvo en el sistema VoD de Movistar+ posterior a su estreno en el canal nacional Mega (Obitel 2020).

5.2. Retórica documental en la ficción

El Reemplazante ocupa como locación principal el Centro educativo Ochagavía de Pedro Aguirre Cerda, uno de los sectores más precarizados de la Región Metropolitana. El lugar de la grabación al no ser un *set*, deja ver como fondo de escena las precariedades de los liceos subvencionados. Muchos estudiantes del mismo centro educativo participaron como extras, lo que sin duda constituye un giro a la típica ficción adolescente. Un elemento que caracterizó a esta ficción televisiva fue integrar a no-actores como integrantes del elenco permanente y protagónico, no solo como personajes figurantes, sino como actores no profesionales que conviven en una narración de ficción. Los personajes no-actores, como Zafrada, aportan una fuerza revolucionaria a la imagen de ficción televisiva, son sus cuerpos los que entregan una potencia política realista a la ficción televisiva, ya que son rostros morenos, de cabello oscuro, con habla informal. Esta decisión del *casting* era poco habitual para la industria audiovisual.

Zafrada sufre una quemadura en su mano al desenchufar una radio en la sala de clase (capítulo 5, T1). Este accidente llevará que los estudiantes organicen una protesta por las malas condiciones de su establecimiento. Llegan estudian-

tes de otros liceos al Príncipe Carlos para manifestarse con carteles con las consignas: “Baños Dignos”, “¿Y los computadores cuando?” y “Educación de calidad ahora”. Las mismas consignas que utilizó el movimiento estudiantil en protestas el año 2011. La ficción televisiva hace una crítica permanente respecto a la grave situación de desigualdad que viven los estudiantes de escasos recursos. Durante el primer capítulo el inspector exclama frente a un profesor que no encuentra hojas para imprimir: “No hay plata para pagarle a los profesores y va a haber plata para comprar papel”. De este modo, la retórica audiovisual incorpora referencias a la crítica política contra el lucro en la educación. La ficción televisiva narra hechos documentados sobre las miserias que se viven en liceos administrados por privados (atraso en los pagos a docentes, aulas inseguras, etc.). Las primeras manifestaciones estudiantiles el 2006 explotan en la comuna de Lota, ubicada en la zona sur de Chile, donde estudiantes no toleraron tener clases en aulas sin calefacción y que se inundaban. Por lo tanto, la serie de ficción expande sus límites y se acerca a lo documental a través de la referencia a acciones, memorias, gestos y objetos que hacen mención a hechos que ocurrieron alrededor de las revueltas estudiantiles.

A través de distintos recursos retóricos la ficción se viste de realidad. *El Reemplazante* permite ficcionar escenas con personajes villanos inspirados en avaros empresarios que han hecho de la educación un negocio lucrativo. “Conozco más de propiedades que de colegios”, confiesa Jorquera (capítulo 4, T1), dueño del colegio Príncipe Carlos. Se muestra la mentalidad lucrativa de estos personajes. Una realidad que era invisible, pero que la ficción puede imaginar y mostrar.

Por su parte, *Juana Brava* se inspira en hechos reales de comunas pobres y lejanas de las capitales, zonas de sacrificio medioambiental, donde el Estado se desentiende de comunidades afectadas por el daño que producen desechos tóxicos, como ocurre en Chile con las localidades costeras de Quintero y Puchuncaví en la Región de Valparaíso o en la comuna de Freirina en el norte de Chile donde pobladores durante el año 2012 decidieron protestar por «malos olores» producidos por la planta de crianza y faenamiento de cerdos de Agrosuper, la más grande de Latinoamérica en esos momentos, cortando carreteras y provocando disturbios que se extendieron por semanas el año 2012². Del mismo modo, en la serie *Juana Brava*, la alcaldesa decide organizar una protesta con pobladores como medida extrema para llamar

2 Conozca los hitos que marcaron el conflicto de Freirina hasta el cierre de la planta <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=104332>

la atención de los medios de comunicación y del gobierno central ante la situación de contaminación. En la ficción se recrea una protesta que denuncia el envenenamiento de los habitantes. “No + BASURA” y “Por nuestros hijos no más contaminación” son parte de las consignas que se hacen visibles en las pancartas de la protesta de la ficción. *Juana Brava* tuvo dificultades para ser exhibida en la televisión abierta³, contó a través de la ficción una narración sobre cómo el neoliberalismo chileno transformó las formas de producción capitalista extractivista generando un cambio de modernización radical en las zonas rurales. Una realidad que no había sido narrada en ficción televisiva. “Los excesos en la educación, en el desarrollo de proyectos energéticos, o las condiciones de habitación de comunidades antes silenciadas —como en Freirina o Aysén—, terminan en la protesta violenta” (Ruiz 2015:106). Las ficciones incorporan en sus tramas hechos sucedidos en el movimiento social chileno.

En el caso de *La cacería*, el relato se inspira en un violento crimen que sensibilizó al país sobre la violencia sexual contra las mujeres y que denunciaron voces feministas (Eltit 2007). La ficción se ajusta a los hechos narrados por el periodismo y muestra evidencias sobre la misoginia institucional de parte de políticos y policías. Para asemejarse al realismo *La cacería* usa imágenes de archivo: declaraciones del Ministro del Interior, Jorge Burgos (Demócrata Cristiano), quien afirmó que las niñas desaparecidas se habían fugado de sus hogares, para atravesar la frontera y dedicarse a la prostitución; y, al final de la temporada, en los créditos, se muestran grabaciones del criminal reconociendo el sector del crimen en el desierto. El estreno de esta serie que aborda uno de los casos más dolorosos de crímenes contra las mujeres sucede 20 años después y coincide con la explosión de un movimiento feminista que paralizó las instituciones educacionales del país el año 2018. Otro recurso significativo en la ficción televisiva con estilo realista es el uso de archivos políticos. *La cacería* ocurre en medio de la campaña presidencial de 1999, entre Ricardo Lagos y Joaquín Lavín, un tiempo político que enmarca la ficción política, por lo cual en la serie se infiltra el *jingle* musical de la campaña de Lagos y aparecen piezas publicitarias colgadas por la ciudad de Iquique, con los rostros de los candidatos, objetos que hacen más presente de modo nostálgico el pasado narrado.

También son relevantes los libros desde los que surgen estas ficciones. Dos de las series analizadas se apegan al relato documental porque surgen de publicaciones periodís-

ticas, son relatos que pasan de la literatura de no ficción a la ficción televisiva. La ficción *Zamudio* monumentaliza en el audiovisual un crimen homofóbico que marcó la historia de la diversidad sexual en Chile. Esta fatal historia *queer* refuerza la cruda realidad que viven las disidencias sexuales en el sur y promueve la internalización del temor de vivir una vida no heterosexual. La experiencia *queer* también aporta en entregar un mayor grado de realismo a una ficción que se acerca a realidades desconocidas para el público local. La ficción utiliza como recurso narrativo la escena de golpiza que sufre Daniel en el parque, un hecho verídico y cruel de tortura (rotura de pierna, golpes en la cabeza, orina y heridas con forma de esvástica). En la ficción esta escena del crimen se arma a través de *flash backs* que aparecen a medida que progresa el relato.

6. DISCUSIÓN

La característica de la ficción audiovisual como forma de representación es destacar “que la vida emocional y privada tiene un alto protagonismo, incluso al lidiar con eventos históricos” (Bossay 2018). En este sentido, las series seleccionadas comparten el retratar procesos de la historia reciente de Chile, específicamente de la transición democrática, a través de episodios controversiales y con alta dosis de drama social. Conflictos político-sociales que caracterizan la segunda década del siglo XXI en Chile donde nuevos actores y movimientos sociales se toman la esfera pública a contracorriente de las herencias dictatoriales administradas por los gobiernos de la transición. Las series que juegan con el realismo se estrenan entre los años 2012 y 2018, en un tiempo paralelo al proceso de repolitización de la ciudadanía y de expresión de un creciente y profundo malestar hacia las élites. El carácter social e histórico de la industria audiovisual se fortalece con estas producciones. La televisión nacional abre un espacio novedoso de representación de las demandas emergentes que son parte de los procesos de participación y debate social, se infiltran los deseos de movimientos sociales en lucha, se incorporan a los grupos de subalternos en roles protagónicos (pobres, minorías, mujeres, niños) en una televisión chilena que en el formato telenovela extrañamente había integrado —de forma tan explícita— historias que denunciaran crímenes y violencias políticas o las tramas del poder político y económico.

Lo que atrae de estas ficciones, que juegan con el realismo, es la pretensión de verdad que las anudan, a través de hechos políticos que son ficticios, pero inspirados en hechos

3 Ya que el canal Mega rechazó emitir el programa, a pesar del compromiso previo.

reales. En este sentido en este tipo de ficción televisiva política nacional lo documental ingresa por el contenido, pero también a través de la forma audiovisual, es decir por el uso de imágenes de archivo, la música, la retórica periodística o por los objetos de la puesta en escena. Las series de ficción políticas e históricas sobre la postdictadura adquieren una nueva potencia simbólica, expresan el presente político, cristalizan conflictos del neoliberalismo, e incluyen a nuevos actores y demandas al debate de la esfera pública mediática. Con estas imágenes el país tiene una nueva oportunidad de mirar hacia el pasado y reflexionar sobre la historia reciente a través de ficciones que piensan los problemas sociales del neoliberalismo. Si las imágenes son “organismos dotados de deseos” (Rancière 2016), también son organismos dotados de deseos políticos respecto a la historia política reciente.

Las ficciones televisivas se acercan cada vez más a representar hechos políticos del presente y reactivar una memoria de la historia reciente. *El Reemplazante* se estrenó un año después de las movilizaciones del 2011 que paralizaron al país y que activaron una crítica a la Constitución impuesta en dictadura. Esta producción abrió un camino para la creación de ficciones que se hacen cargo de un presente convulsionado por manifestaciones permanentes. El 2020 Amazon Prime estrenó *La Jauría* una producción chilena que incorpora los movimientos feministas del año 2018, mostrando la permeabilidad del medio televisivo y la aparente libertad de contenidos que abren las plataformas a diferencia de los canales de televisión. Realidad documental y ficción televisiva se mezclan y enredan en la narración de ficción (Haraway 2019), por ejemplo, cuando aparecen los estudiantes del colegio Príncipe Carlos marchando en la avenida Alameda, la principal arteria de la capital, durante una movilización estudiantil. Los personajes de ficción se mimetizan y se mezclan con las manifestaciones estudiantiles de una época convulsa. Sin duda estas imágenes han colaborado en un proceso de descriminalización de la protesta estudiantil y una des-estigmatización del movimiento estudiantil chileno. Estos programas construyen un nuevo tipo de televisión nacional de ficción, que genera mayor proximidad cultural con la audiencia por las historias compartidas y los tópicos locales que narra. Esta nueva generación de ficciones políticas es una alternativa frente a las producciones norteamericanas, europeas y latinoamericanas que arremeten en Chile desde el año 2013 con la llegada de las plataformas de *streaming*. Precisamente las series analizadas emitidas entre 2012 y 2018 rompen con la idea de imperialismo cultural y ofrecen un contenido doméstico para audiencias que consumen cada vez más series de televisión (Straubhaar et al., 2019).

7. CONCLUSIÓN

Las ficciones televisivas chilenas construyen representaciones que profundizan en las experiencias dramáticas en tiempos de un capitalismo exacerbado y un neoliberalismo ortodoxo, en una sociedad donde el capital domina la vida. En estas ficciones televisivas emitidas durante la segunda década del siglo XXI se anidó un malestar social inspirado en hechos reales. Estas producciones audiovisuales son objetos “que mantienen vivo el pasado” e “implican formas de expectativa o anticipación de lo que habrá de ocurrir” (Ahmed 2019: 365). Son obras que si bien se refieren a la historia reciente chilena, también muestran antecedentes de un estallido social que se anunciaba y veía venir.

Las series se alejan de adaptaciones de guiones extranjeros y se acercan a narrar historias con una retórica realista. Las ficciones se visten de realidad y anticipan los conflictos sociales y políticos. Son ficciones con pretensión de contar verdades, se consumen como si fueran pruebas (Carrera 2021) y muestran hechos políticos, a través de los artilugios del género dramático. Por lo tanto, no se trata de ciencia ficción, sino de relatos inspirados en hechos reales que incorporan gestos realistas en la ficción política para generar un producto más efectivo.

El mundo ficcional incorpora gestos de realismo político que se recrean, estetizan y enredan entre historias de romance, pistas policiales, actos criminales y locaciones asombrosas. “Nunca antes visto” es la expresión que sintetiza el factor de asombro del nuevo drama político. Si bien no todas las series analizadas utilizan la frase “basado en hechos reales”, el estilo y los recursos documentales usados en estas ficciones dan apariencia de una realidad concreta, marginal e invisible que comienza a ser vista, más allá de los programas informativos. Estos hechos de la historia reciente se ven de una forma que nunca fueron vistos en la realidad no mediada por la tecnología (Carrera 2021). La ficción se nutre de la realidad y la realidad social se reactiva con la ficción seriada. A través de la puesta en escena de historias, performances de las protestas o material de archivo de los movimientos se vuelve expresivo el malestar social contra el sistema socio-económico del neoliberalismo.

Las ficciones son artefactos que testimonian una época de revueltas. Buscan volver al pasado y mostrarlo de modo transparente, casi como si fuera real. Este es el peligro de una ficción televisiva conservadora que se vuelve muy realista y busca reemplazar lo verídico o se aleja de la libertad creativa de la ficción.

Todavía queda por investigar más en profundidad el impacto que han generado series como *El Reemplazante* en las audiencias, ya que es una serie indispensable para comprender los orígenes de la revuelta popular de 2019. Ya no sólo se comparten libros para la discusión política, sino que las series son artefactos que ocupan un lugar importante para visitar la historia y recordar un pasado reciente. La televisión en tiempos de *streaming* comparte “una serie como si fuera un libro, en capítulos que la gente va a poder ver de una sola sentada y que le permite (...) una comprensión diferente respecto a los tiempos” (Piñón 2021). Son producciones que contribuyen a mejorar el capital cultural de quienes consumen sus historias, principalmente clases medias y altas del país según Straubhaar et al. (2019), y que acercan temas de la realidad política a través de la ficción.

Las industrias culturales de la era digital comienzan a interesarse por contenidos políticos. Las series políticas han tomado un protagonismo y una trayectoria singular en el catálogo local. Por lo mismo, cabe destacar la política gubernamental que promueve consistentemente este tipo de series. El CNTV es un organismo público y su misión es consolidar una televisión pluralista, que promueva la discusión pública y con respecto a la diversidad, criterios que utilizan al momento de decidir qué proyectos audiovisuales se financian. Al decir de Piñón (2021) hay que poner atención en los intermediarios culturales que toman las decisiones de qué contenidos programar y producir en televisión. El corpus analizado constituye una parte fundamental del catálogo local de ficciones televisivas, que establecen un sello respecto al tipo de producción creada en Chile asociada a contenidos político-sociales. Las cuatro obras analizadas son parte de una demanda por ficciones políticas. Artefactos culturales como *El Reemplazante* permanecen hasta la actualidad en el catálogo de Netflix y cohabitan con nuevas formas de ver televisión a través de las plataformas de *streaming*.

REFERENCIAS

- Aburto, Eva (2020). “Tiltil: el sacrificio de Chile”. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2020/11/11/tiltil-el-sacrificio-de-chile/> (last accessed 29-11-21).
- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Andréu Abela, Jaime (2001). “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”, *Fundación Centro Estudios Andaluces, Universidad de Granada* 10(2):1-34. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/tecnicas-de-analisis-de-contenido-una-revision-actualizada>.
- Antezana-Barrios, Lorena y Pablo Andrada-Sola (2018). *En clave adolescente: referentes, prácticas y hábitos del consumo audiovisual*. <https://doi.org/10.34720/1pdq-a283>.
- Antezana, Lorena y Cristián Cabalín. (2018). “Memorias en conflicto en la esfera pública chilena: ficción televisiva y dictadura”. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 58: 105-119. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3128>.
- Asociación Agencia de Medios (AMM) (2021). *Estudio La Nueva Televisión*. Santiago: AMM.
- Bossay, Claudia (2018). “Imágenes de lo posible, la imaginación histórico-social en el audiovisual”. En *Chile en las series de televisión*, Mateos-Pérez, Javier y Ochoa, Gloria (eds.). Santiago: Ril Editores.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra*. Buenos Aires: Paidós.
- Cadem (2018). *Estudio de series. Mayo*. Santiago: Cadem.
- Carrera, Pilar (2021). “Based on actual facts: Documentary Inscription in Fiction Films.” *Studies in Documentary Films*. 15 (1): 1-19. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1854072>
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CNTV (2019). *Anuario Estadístico. Oferta y consumo de televisión 2018*. Disponible en https://www.cntv.cl/wp-content/uploads/2020/10/anuario_estadistico_de_oferta_y_consumo_2019__.pdf
- Eguskiza Sesumaga, L. (2018). “Diversidad entre rejas: Estereotipos e identidad de género en la ficción televisiva Orange is the New Black”. *Comunicación y Medios* 37: 79-92. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48622>.
- Eltit, Diamela (2007). “Cargas y descargas”. *Emisférica* 4(2). Nueva York: Hemispheric Institute.
- Fuenzalida, Valerio; Pablo Corro y Constanza Mujica (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago: Facultad de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gago, Verónica. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.
- Habermas, Jürgen (1998). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huneeus, Carlos (2014). *La democracia semisoberana. Chile después de Pinochet*. Santiago: Taurus.

- Jiménez, Manel & Xavier Grabolosa (2015). "The Hour, el minuto, el segundo. Contemporización del post-paradigma". En *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*, Anna Tous (Ed.), 125-156. Barcelona: Editorial UOC.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2019). *Chile en las series de televisión*. Santiago: Ril Editores.
- Mateos-Pérez, Javier (2018). *Los 80. La vida televisada de una familia en dictadura*. En *Chile en las series de televisión*. Santiago: Ril Editores.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info* (39), 55-66. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.832>
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2021). "La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (95). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95>
- Mitchell, William (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Vitoria: Sans Soleil.
- Moïsi, Dominique (2017). *Geopolítica de la serie o el triunfo global del miedo*. Madrid: Errata naturae.
- Moulian, Tomás (1998). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom.
- OBITEL (2020). *El melodrama en tiempos de streaming*. Porto Alegre: Meridional.
- Piñón, Juan (2021). La televisión en tiempo de streaming. *Dixit* (35): 128-140. <https://doi.org/10.22235/d35.2735>
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom.
- Rancière, Jacques (2016). ¿Quieren realmente las imágenes?. En *Cuaderno de Teoría y Crítica #2 El giro visual de la teoría*, R. Rodríguez (Ed.). Viña del Mar, Chile.
- Reyes, Romina (2020). "A 14 años de la Revolución Pingüina: cuando los secundarios se "subieron por el chorro" ". *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2020/02/14/a-14-anos-de-la-revolucion-pinguina-cuando-los-secundarios-se-subieron-por-el-chorro/> (last accessed 29-11-2021).
- Richard, Nelly (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile:1990-2015)*. Córdoba: Eduvin.
- Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ruiz, Carlos (2015). *De nuevo la sociedad*. Santiago: Lom.
- Ruiz, Carlos (2018). *La política en el neoliberalismo*. Santiago: Lom.
- Ruiz, Carlos (2018). "El debate sobre la educación chilena en la sección de opinión de El Mercurio (2011-2014)". *Comunicación y Medios* (37):36-47. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.45180>.
- Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva, M & Lopes, L. (2020). "Nostalgic gestures on Brazilian serial fiction: the case of Samantha!". *Comunicación y Medios* 29(41):106-116, <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.56677>.
- Straubhaar, Joseph; Deborah Castro; Luiz Duarte y Jeremiah Spence (2019). "Class, pay TV access and Netflix in Latin America: Transformation within a digital divide". *Critical Studies in Television* 14(2): 233-254. <https://doi.org/10.1177/1749602019837793>.
- Tous-Roviroso, Anna (2015). *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: Editorial UOC.
- Valdivia, Andre (2018). "El Reemplazante. Radiografía al Chile desigual de inicios del siglo XXI". En *Chile en las series de televisión*, Mateos-Pérez, Javier y Ochoa, Gloria (eds.). Santiago: Ril Editores.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zarzuri C., Raúl y Rodrigo S. Ganter (2018). "Giro cultural y estudios de juventud en el Chile contemporáneo: crisis de hegemonía, mediaciones y desafíos de una propuesta". *Última década* 26(50):61-88. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362018000300061>.

EL ENTORNO Y LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN COLOMBIA A PARTIR DEL SURGIMIENTO DE LAS OTT

ENRIQUE URIBE-JONGBLOED
CARLOS GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ
ALESSANDRA PUCCINI-MONTOYA

Name Enrique Uribe-Jongbloed
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address enrique.uribe@uexternado.edu.co

Name Carlos Gutiérrez-González
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address candresgutierrez@gmail.com

Name Alessandra Puccini-Montoya
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address apuccinim@gmail.com

KEYWORDS

Streaming; Cultural Policy; Netflix; Public Television; Series.

PALABRAS CLAVE

Streaming; Políticas Culturales; Netflix; Televisión Pública; Series audiovisuales.

ABSTRACT

The Colombian audiovisual environment has experienced considerable changes at the same time as the establishment of OTT platforms in Colombia. Many of those changes can be traced back to the cultural policies that promoted audiovisual fiction production for regional broadcasters and those that seek to lure international film productions under the *Location Colombia law*. The results of these governmental efforts can be spotted at the India Catalina Awards for the Colombian Audiovisual Industry. In that event, series with few episodes produced by public channels, as well as those by Netflix, with less melodramatic elements, have garnered awards in the main categories thanks to their quality standards. All of these processes have included a change in aesthetics and narratives in fiction content, leading to a reduction in the contemporary production of standard telenovelas.

RESUMEN

El entorno audiovisual ha experimentado cambios considerables simultáneamente al surgimiento de las plataformas de distribución OTT en Colombia. Algunos de los cambios se pueden rastrear al surgimiento de políticas culturales para la promoción de la producción audiovisual de ficción en la televisión regional y en los incentivos generados para la producción cinematográfica extranjera, bajo la ley *Location Colombia*. Esto ha propiciado la aparición de nuevos participantes en el flujo mediático de los contenidos ficcionales y la respectiva contratación de mano de obra nacional. Estos esfuerzos estatales se han evidenciado en los Premios India Catalina de la Industria Audiovisual Colombiana, donde las mini-series y series cortas producidas por los operadores públicos y Netflix, creadas con escasos elementos melodramáticos, han sido galardonadas en las categorías más representativas por sus estándares de calidad. Todo lo mencionado ha ocasionado un cambio de estéticas y narrativas en los contenidos de ficción, ocasionando una disminución en la producción contemporánea de telenovelas.

1. INTRODUCCIÓN

El anuario Obitel, que da cuenta de los productos más reconocidos de la ficción audiovisual de varios países de Iberoamérica, ha dejado en claro en el título de sus últimas tres entregas (Orozco Gómez y Vassallo de Lopez 2018, 2019 y 2020) que el tema primordial ha sido las plataformas de video por demanda (*VoD-Video on Demand*), la distribución de televisión por internet, o el *streaming* —respectivamente—, cuyos encabezados describen una misma cosa. Es evidente que esta forma de distribución generó un cambio sustancial al proveer una nueva manera de consumir, distribuir y licenciar productos audiovisuales, que también ha derivado en un cambio en las formas de producción y, finalmente, en la forma del contenido desarrollado.

Colombia no ha sido ajena a este proceso de cambio. Los últimos años han evidenciado una transformación desde todos los ámbitos del audiovisual incluyendo la producción y apreciación de los productos audiovisuales. Quizás los elementos más representativos se pueden encontrar en la disminución de episodios de las telenovelas, en un resurgimiento de las series de pocos capítulos, el ingreso a la producción de contenido de drama audiovisual por parte de los medios públicos y el fortalecimiento de las empresas pequeñas de producción audiovisual. Fuera de eso, también se puede reconocer un cambio estético y narrativo en la producción audiovisual.

El ecosistema de la televisión en Colombia ha estado dominado por el duopolio de Caracol TV y RCN TV, particularmente desde 1998 cuando iniciaron su operación como canales privados con difusión de señal abierta en todo el territorio nacional. A su sombra han estado los medios de televisión pública, incluyendo el Sistema de Medios Públicos de RTVC con sus canales Señal Colombia y Canal institucional, y los ocho canales de televisión regional: Teleantioquia, Telecaribe, Telepacífico, Telecafé, Canal Tro, Canal Capital, Canal Trece y Teleislas, todos estos de señal abierta. El duopolio de la televisión privada es también el que ha comandado la atención de los estudios sobre ficción audiovisual, como lo muestran incluso los capítulos respectivos a Colombia de los anuarios de Obitel (2018, 2019, 2020).

Netflix fue el primer servicio OTT en llegar a Colombia en 2011 y la entrada del *streaming* como nuevo espacio de distribución motivó importantes cambios al sector audiovisual colombiano. Algunos de estos cambios ya venían gestándose con antelación, como lo son el crecimiento de las productoras independientes que desarrollaban productos para los

grandes canales nacionales, el desarrollo de co-producciones con canales de televisión en EE.UU., y los estímulos estatales para el desarrollo de producción de ficción para los canales públicos regionales. Pero es solo tras la aparición de la Ley 1556 de 2012 *Location Colombia* que el panorama del audiovisual colombiano hace su giro definitivo hacia las series para distribución por internet y uno de sus primeros beneficiarios fue Netflix con la serie *Narcos* (2015-2017).

Las próximas páginas surgen de un análisis crítico del desarrollo del audiovisual nacional a partir de un estudio de las políticas de promoción del audiovisual, entrevistas a trabajadores del sector audiovisual que han hecho parte de producciones internacionales, revisión de los premios India Catalina de la Industria Audiovisual Colombiana y un análisis textual de unas producciones seleccionadas que están en el catálogo de Netflix.

Las políticas de incentivos a la producción han sido parte de diversos estudios sobre la producción audiovisual en Colombia (ver Arias et al. 2018, Uribe-Jongbloed y Corredor-Aristizábal 2020). Por otra parte, las entrevistas fueron realizadas a un total de 21 trabajadores del audiovisual que han participado en producciones bajo la Ley *Location Colombia* y desarrolladas para otra investigación (Uribe-Jongbloed et al., 2021) pero que se conectan con el tema de este trabajo frente a la relación que tienen con el desarrollo de la producción seriada nacional¹. La revisión de los resultados de los premios India Catalina se sostiene en su importancia como medidores de la calidad de la producción audiovisual colombiana y se nutre de la experiencia en los debates por parte de uno de los autores como miembro de su comité técnico. Finalmente, las producciones audiovisuales analizadas han sido estudiadas con una perspectiva de análisis textual enfocada en la narrativa de los productos, así como en su visualidad (S. Rocha 2020), de modo que se pueda al menos plantear los cambios que han tenido estos productos audiovisuales contemporáneos distribuidos por Netflix.

2. LA LEY LOCATION COLOMBIA, DYNAMO Y LA PRODUCCIÓN DE NARCOS (2015-2017)

Es curioso, como mínimo, reconocer que uno de los impulsos más fuertes que ha tenido la producción de series a ser distribuidas por empresas de *streaming* haya surgido de una

ley de promoción de la producción cinematográfica. Aunque esto se puede presentar como evidencia de la desaparición de la línea entre cine y televisión hacia el concepto ampliado del audiovisual, también se presenta como una evidencia del impacto de una política pública que pasa de promover una perspectiva de industrias culturales a una de industrias creativas (Arias et al. 2018).

En 2012 se emite en Colombia la Ley 1556, denominada Filmación Colombia o *Location Colombia*, como un complemento a la Ley de Cine (Ley 814 de 2003). Mientras la Ley de Cine creó una serie de formas de financiación y apoyo a la producción de obras cinematográficas nacionales, la Ley *Location Colombia* se enfoca en proveer reembolsos para los costos de producción de empresas extranjeras que desarrollen sus películas en el territorio colombiano. En esencia, la Ley de Cine busca promover la producción de cine nacional y la *Location Colombia* convertir al país en un destino para las producciones fugitivas cinematográficas que buscan rebajas, menores costos de producción y otras ventajas para desarrollar sus productos audiovisuales.

Es interesante, entonces, que una de las primeras producciones en obtener los beneficios de la Ley *Location Colombia* sea la serie *Narcos* (2015-2017), puesto que esta no es una obra cinematográfica. El equipo creador de *Narcos* (2015-2017) presentó la producción de su piloto como una película para televisión (*TV Movie*), lo cual cabe dentro de las especificaciones de la Ley, a diferencia de un seriado televisivo. Aunque esto pueda parecer tan solo un truco legal para acceder a unos beneficios económicos representa de cierta manera el cambio que ha experimentado la producción audiovisual con el surgimiento de los servicios *VoD* por internet.

Narcos (2015-2017) se convirtió, junto con las primeras producciones cinematográficas beneficiarias de la Ley *Location Colombia*, en la nueva escuela para el desarrollo de los profesionales del audiovisual colombiano, y como varios trabajadores de este gremio han confirmado, fue un escenario de aprendizaje que además cimentó una nueva posibilidad laboral, las producciones internacionales (Uribe-Jongbloed y Corredor-Aristizábal 2020). Este asunto no es secundario, pues dio origen a un nuevo escalafón en la producción audiovisual en relación con remuneración, trato, condiciones laborales y reconocimiento (Uribe-Jongbloed et al. 2021). Si antes la producción de audiovisuales oscilaba entre las cadenas nacionales y productoras independientes como los “buenos” empleadores, por un lado, y la televisión desarrollada por medios públicos, así como las producciones cinematográficas locales como empleos inseguros y de baja remuneración, por el otro,

1 Las entrevistas se encuentran citadas en el texto según la codificación de la investigación con la letra E seguida del número de la entrevista.

ahora las producciones internacionales generaban unas condiciones superiores, atrayendo a la élite del trabajo audiovisual.

La empresa colombiana a cargo de la producción de *Narcos* (2015-2017) fue Dynamo. Esta casa productora había desarrollado una serie de películas, sobre todo en coproducción con otros países desde 2006, y con la entrada de la Ley *Location Colombia* comienza su segunda etapa, enfocándose en realizar servicios de producción para productoras extranjeras (C. Rocha 2018). Si bien Dynamo continuaba involucrada en la producción de algunas películas colombianas, a 2017 “la empresa se ha volcado a brindar servicios auxiliares a medianas coproducciones y algunos *blockbusters* que, aunque ambientados en Colombia y con historias colombianas, no pueden de ninguna manera ser consideradas como obras del cine colombiano” (C. Rocha 2018: 356). Dynamo se puede entonces considerar como un caso ejemplar de lo que plantea Piñón (2016) al señalar que las productoras independientes se pueden beneficiar de la expansión de los conglomerados transnacionales, en este caso Netflix, para evitar su rol subyugado a las cadenas de transmisión nacionales.

En las entrevistas realizadas a 21 trabajadores del audiovisual que han participado en producciones extranjeras atraídas por la Ley *Location Colombia*, cinco de los entrevistados afirmaron que *Narcos* (2015-2017) fue una experiencia que mostró las posibilidades del ejercicio profesional de la labor, incluso llegando a decir que “*Narcos* cambió la industria [audiovisual colombiana]. Hay un antes y un después de *Narcos*” (E13) y que muchas otras cosas no hubieran pasado si esa producción no hubiera tenido los beneficios de esta Ley (E11, E14). Aseguran que en la primera temporada se reconoció que muchas de las labores que una sola persona realizaba en la producción de televisión colombiana representaban varios cargos diferentes (E17) y que esta fue muy bien remunerada, mientras que la segunda temporada involucró a un productor de televisión local que disminuyó las ofertas salariales (E13, E20).

El tema de *Narcos* (2015-2017) también anuncia el que fuese uno de los principales debates frente a la Ley *Location Colombia* en cuanto presenta un aspecto de la historia nacional que se considera problemático. Así como las famosas narcotelenovelas que lograron su reconocimiento dentro y fuera del país, era evidente que uno de los temas centrales que se filmaría en el país sería el narcotráfico. El reconocido director de cine Lisandro Duque Naranjo (2017) argumentó a favor de retirar del texto de la Ley aquella frase que solicitaba que las producciones a ser financiadas apoyaran la buena imagen del país, aduciendo que “Colombia, como escenario fílmico, causaba interés entre productores de afuera principalmente

por su imaginario bárbaro, lo que posiblemente daría lugar a muchas películas sobre mercenarios, aventureros, rescatistas, desaparecidos e insurgentes” (29). Era de esperarse, entonces, que las producciones extranjeras en el territorio colombiano aprovecharan para narrar aquellos apartes trágicos de su historia reciente vinculados con el crimen internacional del narcotráfico. La serie se convirtió en el primer ejercicio de Netflix de entrar en el mercado latinoamericano (C. Rocha 2018: 358) pero que, a su vez, “fue capaz de narrar la guerra contra las drogas, de dar a ver los conflictos políticos y disputas acerca de las representaciones de América Latina, sobre todo de Colombia, y su lugar en la coyuntura transnacional creada por el narcotráfico” (S. Rocha 2018: 117). Además, *Narcos* (2015-2017) se ha mantenido como una de las producciones de Netflix más vistas en Colombia desde su aparición hasta hoy (ver Parrot Analytics 2019: 28, Señal News 2019, 2021).

En 2018, Dynamo se embarcaría en desarrollar la primera producción original de Netflix en Colombia, *Distrito Salvaje* (2018). Con esta producción se puede decir que inicia una nueva era de Dynamo, también como creador de contenido seriado y como nuevo competidor en el mercado de la televisión de ficción en Colombia.

3. LAS PRODUCCIONES REPRESADAS Y LOS RE-RUNS INGRESAN A NETFLIX

Una práctica que había surgido en los canales privados de transmisión abierta fue la comisión de series a casas productoras independientes más pequeñas. Aunque las empresas Teleset, TeleColombia y RTI producciones eran originalmente independientes, para 2010 todas eran parte de la expansión de compañías internacionales de producción Sony Corporation, NewsCorporations y NBC/Comcast, respectivamente, incluyendo también el acuerdo especial entre Vista Producciones y ABC/Disney (Piñón 2014). Otra productora de contenidos audiovisuales, CMO producciones, se ha mantenido independiente realizando producciones por comisión para los canales privados de televisión abierta. Ya que estos dos canales privados comisionaban un número mayor de producciones que aquellas que podían presentar en sus parrillas, mantenían algunas de estas archivadas a la espera del momento idóneo para emitir las. Esto llevó a que algunas producciones que ya estaban listas para transmitirse vieran como primera ventana de distribución en Colombia a Netflix, antes que el canal privado que las había comisionado. La serie *En la boca del lobo*

(2014) debutó primero en Unimás en EE.UU. desde 2014 antes de aparecer en el catálogo de Netflix en mayo de 2015, previo a su transmisión para Colombia por el Canal RCN en 2016. Otro caso similar, más reciente, es el de la serie *Bolívar* (2019), producida por el otro canal privado, Caracol TV. Esta serie apareció primero disponible en Netflix para América Latina, excluyendo Colombia, meses antes de ser transmitida por la televisión privada abierta nacional desde diciembre de 2019.

Fuera de estos casos de producciones transmitidas en Netflix antes que en Colombia también es importante reconocer que esta OTT se convirtió en un nuevo espacio de retransmisión de productos audiovisuales colombianos de reconocimiento. El caso de la exitosa telenovela, *Yo soy Betty, la fea* (1999-2000) y su constante reconocimiento entre los 10 productos más vistos en Netflix en América Latina, ha llevado a que aparezca referenciada en varios medios en distintos países (ver El Universo 2021; González, 2021). Junto a *Yo soy Betty, la fea* (1999-2000) una gran cantidad de producciones colombianas han encontrado una nueva ventana de distribución, entre ellas *Pasión de Gavilanes* (2003-2004) y *Nuevo Rico, Nuevo Pobre* (2007-2008). Recientemente se ha anunciado también que Amazon Prime, otra OTT que provee sus servicios en el país, se convertirá en el distribuidor de otras series exitosas de la televisión colombiana (Diners 2021), incluyendo *Garzón vive* (2018) ganadora del premio India Catalina a mejor Telenovela o Serie en 2019.

De igual manera, RTVCPlay, el sistema OTT del Sistema de Medios Públicos de Colombia, ha permitido un acceso a seis de las más afamadas series de televisión colombianas de los años 80, bajo su marca Señal Memoria. Aunque el catálogo es bastante limitado, ha comenzado a crecer con las obras clásicas de la televisión colombiana y comienza a expandirse con otras producciones de RTVC y aquellas más recientes desarrolladas directamente para RTVCPlay. Algunas de estas producciones han surgido como parte del giro de la televisión pública a la producción de seriados de ficción que comenzó con la producción de miniseries por parte de los canales regionales de televisión abierta.

4. LAS NUEVAS SERIES DE LA TELEVISIÓN PÚBLICA Y LOS PREMIOS INDIA CATALINA

Desde el año 2013, el Estado colombiano a través del Fondo para el Desarrollo de la Televisión (FONTV) administrado por la Autoridad Nacional de Televisión (2013-2019) y la Comisión de Regulación de Comunicaciones (2019-a la fecha) ha finan-

ciado proyectos de ficción con el objetivo de “fomentar la producción de nuevos contenidos y programas de televisión para que la audiencia pueda disfrutar, identificarse, divertirse, aprender y sentirse representados” (Autoridad Nacional de Televisión, 2016).

Para acceder a los recursos del fortalecimiento de la programación de los operadores públicos, las entidades estatales invitan a los canales de televisión a formular y presentar proyectos especiales. A su vez, los operadores extienden esta invitación a los productores independientes para que coticen la producción de un contenido de ficción vía invitación directa o, en su defecto, deciden llevar a cabo convocatorias abiertas.

En este periodo, los canales y los productores independientes han optado por producir series dramatizadas, series dramatizadas de época y miniseries biográficas. Así y de acuerdo con las resoluciones de financiación publicadas en las páginas web de la ANTV y la CRC, entre el año 2016 y 2020, se financiaron más de 60 miniseries de ficción por un monto superior a los cinco millones de dólares (5.000.000 USD), siendo el canal TRO el canal que tuvo más recursos para la financiación de sus producciones con 1.200.000 USD, aproximadamente.

En el 2018, se registró la mayor cantidad de producciones de ficción emitidas por la televisión pública regional con un total de 25: el canal TRO produjo 13, seguido por Teleantioquia y Telecafé con tres cada uno. En cuanto a los géneros y formatos, el canal TRO se ha caracterizado por producir contenidos de suspenso como *El encanto* (2017), *Espectros* (2018), *La hora muerta* (2018) o *Al acecho* (2019); Teleantioquia, por su parte, ha dado prioridad a la producción de contenidos de época como *Débora, la mujer que desnudó a Colombia* (2018), *Córdova: “un general llamado arrojo”* (2019), *HKO 1947-La popular* (2019) y *El misterio de la condesa* (2019); mientras que Canal Capital le ha apostado a las miniseries web, priorizando otras pantallas diferentes a la televisión tradicional, especialmente dirigidas a públicos juveniles, como *TBT sin límites* (2017), *Roma: descubre el amor al revés* (2018), *Bolívar youtuber* (2019).

Los otros operadores públicos han optado por producir contenidos diversos sin profundizar en un género o subgénero específico. Por ejemplo, Telecaribe ha emitido miniseries biográficas como *Déjala morir* (2017) o *Aníbal Sensación Velásquez* (2018), así como historias dramáticas como *3 golpes* (2019) y *Pescaíto, el templo del fútbol* (2019). Mientras que Telecafé ha producido dramatizados con temáticas de tecnología como *Juegos de la mente* (2018) o *Eureka, la tecnología ha llegado* (2019).

Con menos contenidos producidos está Telepacífico con una miniserie dedicada a la diversidad sexual, *Labels* (2018), ganadora de un premio India Catalina como Mejor producción de inclusión social en el 2019; Canal Trece con *Mateo y el tesoro sonoro* (2018), programa nominado en los mismos premios a Mejor programa infantil y/o juvenil; y Teleislas, la cual se ha destacado por su aporte en la conservación del *creole* como lengua nativa de ese territorio, ya que dos de sus contenidos están hablados en esta lengua: *Vendaval de ilusiones* (2016) y *Save my heritage* (2018).

Sin embargo, la cantidad no necesariamente es sinónimo de calidad, al menos bajo la mirada de los jurados de los premios India Catalina (ver Tabla 1), únicos premios de la industria audiovisual colombiana que resaltan “el esfuerzo, la calidad y el talento de las producciones de la televisión nacional” (Premios India Catalina, 2014). Desde el 2012, la organización de los Premios decidió nombrar un comité técnico conformado por nueve personas que representan los canales nacionales (públicos y privados), regionales y locales, críticos de televisión, la academia, un miembro del Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI) y un experto del sector productivo. Este grupo es el encargado de nominar hasta un máximo de cinco producciones por categoría.

Para el sistema de votación, este comité decidió en el 2017 darle un espacio a la audiencia para que eligiera cuatro categorías (Mejor producción online, Mejor talento favorito, Mejor producción favorita y Mejor influencer con contenido audiovisual digital) y a partir del 2019, el público tiene la oportunidad para votar en las categorías especiales con una ponderación del 30%, el 70% restante corresponde a los miembros votantes de la industria audiovisual, que son “aquellas personas que gozan de amplia y reconocida trayectoria en la industria”².

En estos premios, el canal Telecaribe es quien ha obtenido mejores logros. Entre el 2016 y 2019, este operador de televisión obtuvo 14 premios, 13 de los cuales fueron en el 2018 para la miniserie *Déjala morir* (2017), producción regional más premiada en toda la historia de los India Catalina, en categorías relevantes como: Mejor telenovela o serie, Mejor director, Mejor libreto, Mejor actriz protagónica, Mejor actriz y Mejor actor de reparto, Mejor actor antagonico, Mejor banda sonora, Mejor arte, Mejor fotografía, Mejor edición, Mejor fotógrafo y Mejor talento infantil.

Canal	Nombre del producto	Año de emisión	Número de episodios
Teleantioquia	<i>Aprendí a quererme</i>	2014	13
	<i>El Crimen no paga- Alias Ramírez</i>	2018	24
	<i>Débora, la mujer que desnudó a Colombia</i>	2018	10
	<i>Córdova: “un general llamado arrojo”</i>	2019	8
	<i>La cuadra</i>	2019	12
	<i>Con olor a Azucena</i>	2019	12
	<i>El propio</i>	2019	8
	<i>La primípara</i>	2019	6
	<i>La casa de los colores</i>	2019	7
	<i>Sentir</i>	2021	7
Telecaribe	<i>Tiempo de vuelta</i>	2021	20
	<i>Déjala morir</i>	2017	10
	<i>Aníbal Sensación Velásquez</i>	2018	20
	<i>Pescaito, el templo del fútbol</i>	2019	8
Telepacífico	<i>Labels (Primera temporada)</i>	2018	5
	<i>Leonor</i>	2019	6
	<i>La mirada de los condenados</i>	2019	6
	<i>La emboscada</i>	2021	12
	<i>Amparo arrebatado</i>	2021	15
Telecafé	<i>El charrito negro, El sueño de un ídolo</i>	2019	9
	<i>Peruco</i>	2019	6
Canal Capital	<i>Crónicas de un sueño (Primera temporada)</i>	2013	13
	<i>TBT sin límites</i>	2017	48
	<i>Roma, descubre el amor al revés</i>	2018	10
	<i>Todos primero</i>	2018	18
	<i>Relatos retorcidos</i>	2019	12
	<i>Paseadora de perros abuelos</i>	2021	6
Canal Trece	<i>Mateo y el tesoro sonoro</i>	2018	12
	<i>El libertador, la serie</i>	2019	8
	<i>Tonada al viento</i>	2020	7
	<i>A la luz de mi oscuridad</i>	2021	6
Canal TRO	<i>Inmigrantes, vidas cruzadas</i>	2019	8
Teleislas	<i>Don't give-up</i>	2019	4
Señal Colombia	<i>El juicio del conde</i>	2021	8
	<i>Territorio mágico (Primera temporada)</i>	2021	-
RTVCPlay	<i>La de Troya</i>	2019	20
	<i>48 horas para existir</i>	2019	10
	<i>El inquisidor</i>	2020	6

TABLA 1. PRODUCCIONES DE LA TELEVISIÓN PÚBLICA NOMINADAS EN LOS PREMIOS INDIA CATALINA

2 Información extraída de: <https://filmmakers.festhome.com/es/festival/premios-india-catalina-de-la-industria-audiovisual-colombiana>

El otro operador público que ha tenido una participación importante es Teleantioquia que en el 2019 recibió 12 nominaciones y un premio a la Mejor actriz protagónica a Patricia Castañeda por interpretar el papel de la artista Débora Arango en la miniserie *Débora, la mujer que desnudó a Colombia*; y en el 2020, *La casa de los colores* (2019) obtuvo mención especial en la categoría Mejor Producción de Inclusión Social. Mientras que Telecafé ha recibido tres nominaciones, Teleislas, dos y el Canal TRO, una.

Por último, la plataforma RTVCPlay, que salió al aire en 2016 y desde entonces viene distribuyendo y produciendo todo tipo de contenidos, recibió sus primeras nominaciones a los premios con la serie *La de Troya* (2019) a Mejor director, Mejor actor/actriz protagónico/a y Mejor actor/actriz antagónico/a, y también con *48 horas para existir* (2019), que ese mismo año fue nominada a la Mejor serie web de ficción. *El inquisidor* (2019), por su parte, fue la primera serie web colombiana producida mediante el uso de dispositivos móviles (*smartphones*) nominada a los premios, e incluso concursó dentro de la categoría Mejor telenovela o serie con otras grandes producciones como *Bolívar* (2019), de Caracol Televisión, y *Frontera verde* (2019), de Netflix.

Los premios India Catalina son dicientes del desarrollo de la producción audiovisual colombiana desde varias perspectivas. Primero, porque ha sido uno de los premios de mayor tradición en la televisión colombiana, cumpliendo 37 ceremonias anuales desde 1984. El sistema de postulación por parte de los canales participantes requiere que los productos nominados sean preseleccionados, limitando el número de postulaciones por canal. De este modo, cada canal presenta los que considera son sus mejores productos. Después de ese el comité técnico es el encargado de seleccionar, entre todas las producciones postuladas por cada categoría, un máximo de cinco producciones por premio que recibirán la votación de los miembros de la industria. Esto asegura que haya una variedad de filtros sobre la calidad de los productos nominados.

Además, la inclusión de un aparte para aceptar producciones para Netflix y otras plataformas de *streaming* rompió una tradición de solo permitir producciones que hubieran sido transmitidas por señal abierta de televisión. Esto también refleja el cambio que tuvo en 2017 el nombre completo de los premios que pasaron de ser los India Catalina de la Televisión Colombiana a los India Catalina de la Industria Audiovisual Colombiana agregando las categorías anteriormente mencionadas de Mejor producción online y Mejor influencer.

Fuera de eso, desde el 2015 los premios condensaron las categorías de Mejor Telenovela y Mejor Serie de televisión a

una sola, Mejor Telenovela o Serie, al reconocer que la separación entre telenovela y serie era difícil de establecer cuando en ambas había producciones con números de episodios similares y de transmisión diaria por canales de televisión abierta. Sin embargo, desde el éxito de *Déjala Morir* (2017) en la premiación de 2018 y con el surgimiento de las series de pocos capítulos producidas por los canales regionales y aquellas distribuidas por Netflix y otras plataformas de *streaming*,

Producción	Año (entrega del premio)	Estado	Número de episodios
<i>Las hermanitas Calle</i>	2016	Ganador	93
<i>Diomedes, el cacique de la Junta</i>	2016	Nominado	195
<i>Lady, la vendedora de Rosas</i>	2016	Nominado	77
<i>Laura, la santa colombiana</i>	2016	Nominado	25
<i>La niña</i>	2017	Ganador	86
<i>La esclava blanca</i>	2017	Nominado	62
<i>La ley del corazón</i>	2017	Nominado	131
<i>Déjala morir</i>	2018	Ganador	10
<i>La nocturna</i>	2018	Nominado	105
<i>No olvidarás mi nombre</i>	2018	Nominado	60
<i>Garzón vive</i>	2019	Ganador	90
<i>Débora, la mujer que desnudó a Colombia</i>	2019	Nominado	10
<i>Distrito Salvaje</i>	2019	Nominado	10
<i>La mamá del 10</i>	2019	Nominado	68
<i>Rubirosa</i>	2019	Nominado	12
<i>Bolívar</i>	2020	Ganador	63
<i>El inquisidor</i>	2020	Nominado	6
<i>Frontera verde</i>	2020	Nominado	10
<i>Inmigrantes, vida cruzadas</i>	2020	Nominado	8
<i>Leonor</i>	2020	Nominado	6
<i>El robo del siglo</i>	2021	Ganador	6
<i>El juicio del conde</i>	2021	Nominado	8
<i>La emboscada</i>	2021	Nominado	12
<i>La venganza de Analia</i>	2021	Nominado	53
<i>Pa' quererte</i>	2021	Nominado	137

TABLA 2. PRODUCCIONES NOMINADAS Y GANADORAS A MEJOR SERIE O TELENOVELA EN LOS PREMIOS INDIA CATALINA (2016-2021)

se ha dado una discusión para separar nuevamente las categorías. De ese modo, tanto las producciones seriadas del sistema público como las nacientes producciones para OTTs han marcado un cambio en la percepción y apreciación de los productos audiovisuales nacionales y han modificado considerablemente el enfoque centrado en las telenovelas de más de 80 episodios a las series de pocos capítulos (ver Tabla 2).

De este modo, los premios India Catalina evidencian desde 2018 el cambio en el entorno audiovisual nacional al premiar por primera vez una serie de pocos episodios postulada por un canal de televisión regional con *Déjala morir* (2017), al incluir en 2019 entre los nominados la primera serie nacional para Netflix con *Distrito Salvaje* (2018), y finalmente premiando a *El robo del siglo* (2020) como Mejor Telenovela o Serie en 2021.

5. LA PRODUCCIÓN PARA NETFLIX INGRESA AL PANORAMA AUDIOVISUAL NACIONAL

Distrito salvaje (2018) fue sólo el inicio de la lista de producciones que desde 2018 Netflix empezó a producir en Colombia. Desde entonces, todos los años, al menos una de sus series ha tenido un puesto garantizado, ya sea dentro de las nominaciones o como ganadora, en todas las entregas de los premios India Catalina de la Industria Audiovisual Colombiana.

En total, Netflix ha producido en el país, sin contar los *stand-up comedy* o las películas, seis producciones audiovisuales desde el 2018, la mayoría bajo la productora colombiana Dynamo (ver Tabla 3). Después de que *Distrito salvaje* (2018) obtuviera cinco nominaciones en los premios India Catalina, y un galardón en la categoría de Mejor Fotografía de Telenovela o Serie, se abrió la posibilidad de que producciones distribuidas por una OTT que opera a nivel mundial como Netflix, fueran reconocidas como nacionales. Adicional, el éxito en los premi-

os tanto de *Distrito salvaje* (2018) como de *La de Troya* (2018) (serie producida por RTVCPlay), sentó con más fuerza la necesidad de que los premios trascendieran de la idea de la televisión clásica al “audiovisual”, permitiendo que las series o telenovelas producidas para plataformas de *streaming*, y las hechas para televisión abierta, compitieran en la misma categoría.

Así, la incursión de las producciones de Netflix en Colombia no sólo reforzó la necesidad de adaptarse a las nuevas dinámicas de la industria audiovisual que se han venido desarrollando a partir del boom del *streaming*, sino que ha tenido un buen recibimiento por las críticas y el público en general por el nivel que se maneja en la calidad de las producciones, en el guion, y en el cuidado de la fotografía.

Por el momento, además de *Distrito salvaje* (2018), también han conseguido premios y nominaciones en los India Catalina, *Historia de un crimen: Colmenares* (2019) (cinco nominaciones), *Frontera verde* (2019) (un premio, dos nominaciones), y *El robo del siglo* (2020) (tres premios, siete nominaciones). Vale la pena destacar esta última serie como una muestra de los cambios que ha atravesado la industria audiovisual en el país a partir del efecto Netflix, al ser probablemente la producción que más se aleja de la herencia melodramática colombiana, de la longitud y cadencia de la telenovela. Además, es un ejemplo de un universal creado por la compañía, según lo planteado por Ulrike Rohn (2011), que señala cómo las empresas mediáticas crean campañas y estilos visuales particulares que permiten a la audiencia reconocer un producto como suyo y que, de ese modo, les quede más fácil insertarlo en un mercado que usualmente no consume productos de ese lugar de origen. Este último punto se evidencia al reconocer que esta serie ha sido promocionada con una conexión intertextual con el producto exitoso de Netflix *La Casa de Papel* (2017-), entrelazando el subgénero narrativo de asalto a un banco (*Bank Heist*), con la calidad de producción de las series de esa plataforma (Maia 2020).

Año	Producción	Formato	Género	Temporadas	Episodios	Duración	Productora
2018	<i>Distrito salvaje</i>	Serie	Serie policial	2	20	45min	Dynamo
2019	<i>Historia de un crimen: Colmenares</i>	Serie	Serie policial	1	8	45min	Dynamo
2019	<i>Siempre bruja</i>	Serie	Fantasia	2	18	40min	Caracol Televisión
2019	<i>Frontera verde</i>	Mini-serie	Serie policial, suspenso	1	8	45min	Dynamo
2020	<i>El robo del siglo</i>	Mini-serie	Thriller, serie policial	1	6	40min	Dynamo
2020	<i>Chichipatos</i>	Serie	Comedia	2	15	30min	Caracol Televisión

TABLA 3. PRODUCCIONES HECHAS PARA NETFLIX EN COLOMBIA (2018-2021)

6. LOS CAMBIOS NARRATIVOS Y ESTÉTICOS DE LA PRODUCCIÓN EN LA ERA DEL STREAMING: CASO *LA NIÑA* (2016), *DISTRITO SALVAJE* (2018) Y *EL ROBO DEL SIGLO* (2020)

La niña (2016) es una producción colombiana del año 2016 que cuenta la historia de Belky Bustamante (Ana María Estupiñán), una joven que fue reclutada forzosamente por la guerrilla siendo apenas una niña, y que, tras sucesos del destino, se ve obligada a reintegrarse en sociedad, teniendo que enfrentarse a los nuevos retos que suponen reencontrarse con su vida pasada, formar una carrera universitaria, y descubrir el amor. Aunque inicialmente fue producida por CMO producciones para el canal de televisión abierta Caracol Televisión, rápidamente por su éxito pasó a estar disponible en Netflix.

Situar *La niña* (2016) como un antecedente al lado de otras series como *Distrito salvaje* (2018) y *El robo del siglo* (2020), nos permite reconocer la transición que ha tenido la industria audiovisual colombiana en la era del *streaming*. *La niña* (2016) funciona como un referente de las producciones realizadas y pensadas para ser inicialmente emitidas para televisión abierta y después transmitidas en *streaming*, y resulta relevante al haber ganado diez premios India Catalina, incluido el de Mejor Telenovela o Serie. *Distrito salvaje* (2018), por su parte, fue escogida para este análisis al haber sido la primera serie de Netflix producida en Colombia y también tras haber ganado cierta relevancia en los galardones. Por último, *El robo del siglo* (2020), no solo fue igualmente bien recibida por la crítica, sino que es una de las series más recientes producidas por la plataforma en el país, y es también un ejemplo de la madurez a la que ha llegado la realización audiovisual colombiana para OTTs. Así, estas tres producciones evidencian la evolución de la industria audiovisual en el país en los últimos años, que ha pasado de hacer producciones enfocadas hacia lo local y con visos de melodrama, a explorar otros géneros y formatos que permitan conquistar audiencias globales.

Aunque *Distrito salvaje* (2018) fue pensada desde un inicio para ser distribuida en Netflix, el desarrollo de su historia, sus elementos visuales y los recursos estilísticos utilizados, no se alejan tanto de un melodrama tradicional. Esta serie de dos temporadas y 10 episodios cada una —versus la única temporada y los 86 episodios de *La niña* (2016)— habla de la vida de John Jaiver, alias “JJ” (Juan Pablo Raba), un exguerrillero que se muda a Bogotá tras la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y la organización guerrillera FARC-

EP (2012-2016), y que decide trabajar como agente encubier-to para la policía a cambio de beneficios e indultos. De una forma similar a lo que vive Belky en *La niña* (2016), “JJ” debe reconstruir la relación con su familia y encuentra el amor en una mujer que está dispuesta a comprenderlo, sanarlo y entenderlo sin importar lo que haya sucedido antes en su vida.

A pesar de que *Distrito salvaje* (2018) rompe con algunos elementos de lo que Rincón (2008) describe como la fórmula del melodrama, como el hecho de que la historia está contada desde una perspectiva masculina y las escenas de acción están muy presentes a lo largo de la serie; el personaje principal es perseguido por los fantasmas de su pasado y existe un fuerte carácter moral en el guion, por lo que al final, quienes hacen el bien siempre triunfan sobre quienes hacen el mal. Además, la promesa final de ambas producciones es el ascenso social de los personajes a través del amor, la perseverancia, y la justicia. Todos estos elementos son considerados por Rincón (2008) como piezas clave y características del desarrollo de telenovelas, esto sin mencionar, además, que el romance está muy presente a lo largo de ambas historias, a pesar de no hacer necesariamente parte de la trama principal.

El robo del siglo (2020), por su parte, implicó una ruptura más clara con todas estas dinámicas del melodrama. Esta mini-serie de una temporada y seis episodios, basada en hechos reales de lo que fue conocido como “El robo del siglo en Colombia”, o el asalto al Banco de la República de Valledupar, cuenta la historia de cómo Roberto Lozano conocido como “Chayo” (Andrés Parra), Jaime Molina o “El Abogado” (Christian Tappan), y “Doña K” (Marcela Benjumea), arman un equipo de ladrones especializados para asaltar dicho banco en 1994. Aquí resulta interesante cómo, a medida que pasa el tiempo y se ajustan más a las dinámicas del *streaming*, las producciones tienen cada vez menos episodios, e incluso, son de menor duración.

Por otro lado, es importante destacar en términos del guion que en *La niña* (2016) nos encontramos con una lucha entre personas “buenas” o protagonistas y personas “malas” o antagonistas, mientras que en *El robo del siglo* (2020) no están tan marcadas esas distinciones morales propias de la telenovela. Siguiendo un poco con el desarrollo del personaje de “JJ” en *Distrito salvaje* (2018), aunque con mucha mayor fuerza en *El robo del siglo* (2020), los protagonistas no son el epítome de la bondad, ni cumplen tampoco con las características de un héroe; son seres humanos que han atravesado situaciones complejas, que evolucionan mucho a medida que la trama se desarrolla, y que, aunque hacen cosas moralmente reprochables, esto último no impide que la audiencia

desarrolle cariño hacia ellos. Adicionalmente, *El robo del siglo* (2020) tampoco cumple con el requisito del clásico final feliz de la telenovela (Rincón, 2008), y los elementos de romance son muchísimo menos relevantes en comparación a las otras dos producciones.

En términos visuales, mientras que *La niña* (2016) sólo ganó el premio India Catalina a la Mejor edición de telenovela o serie y *Distrito salvaje* (2018) se llevó el galardón de Mejor Fotografía y una nominación a Mejor dirección de arte, *El robo del siglo* (2020) obtuvo el premio a Mejor edición y nominaciones a Mejor dirección de arte y Mejor fotografía, evidenciando la mejoría progresiva en la calidad de la imagen que debe implicar producir para una plataforma de talla global como Netflix. Además, llama mucho la atención la manera en cómo *El robo del siglo* (2020) acude a recursos usualmente utilizados en el cine para ahorrar tiempo y presentar de manera no convencional a sus personajes (ver Figura 1).

Un último aspecto para destacar que evidencia cómo *El robo del siglo* (2020) es tal vez una de las producciones colombianas que con mayor éxito ha logrado acercarse a audiencias globales, es la inclusión de referentes culturales internacionales, particularmente dentro de la banda sonora de la serie. Los Panchos, Valente Pastor, Hombres G y Timbiriche, son algunos de los artistas y agrupaciones que se pueden escuchar a lo largo de la serie. Incluso, Demolición de Los

Saicos, y Un Beso y una Flor de Nino Bravo, suenan en dos de los momentos cumbre de la trama: cuando intentan entrar a la bóveda para sacar el dinero en “Manosucia” (01.03-36’46”), y cuando “El Abogado” decide entregarse a la justicia y marcar así el inicio del final de la historia en “Billetes malditos” (01.05-12’44”). Todo esto sucede a la vez que se evita mostrar elementos excesivamente locales, por ejemplo, al prescindir de imágenes de la ciudad de Valledupar, aunque este sea el lugar donde se lleva a cabo el asalto bancario central en la trama. Esto lo hace conscientemente al reconocer la falta de reconocimiento internacional de esta ciudad pequeña colombiana, apenas mencionada dentro de la serie, a diferencia de Bogotá, que goza de varias tomas amplias que localizan algunos de los elementos más reconocidos del centro de la ciudad.

Los elementos anteriormente mencionados son clave para entender la evolución de la industria audiovisual colombiana a partir del boom del *streaming*, que ha llevado a que las producciones se alejen cada vez más de la telenovela y se enfoquen en desarrollar estrategias para ser aceptadas de mejor manera en el mercado internacional. Todos estos esfuerzos llevaron a que después de su estreno, *El robo del siglo* (2020) lograra posicionarse dentro del top 10 de Netflix como una de las series más vistas a nivel mundial (Redacción cultura, 2020).



FIG. 1. PRESENTACIÓN DE PERSONAJES, *EL ROBO DEL SIGLO* “LA TITULAR” - 1.02.

7. CONCLUSIONES

El periodo comprendido entre 2015 y 2021 ha representado un cambio considerable en el desarrollo del audiovisual en Colombia. La Ley *Location Colombia* y el Fondo para el Desarrollo de la Televisión (FONTV) se pueden ver como los dos elementos centrales de la política estatal que impulsaron el cambio hacia la generación de productos seriados nacionales bien fueran para el mercado regional interno, nacional o internacional. El caso de *Narcos* (2015-2017) recibiendo fondos estatales se convirtió en uno de los motivantes de la emisión del Decreto 474 de 2020 que no solo extiende la vigencia de la Ley *Location Colombia* hasta 2032, sino que cambia su limitación de producciones cinematográficas y la extiende a otros géneros audiovisuales, así como crea los Certificados de Inversión Audiovisual en Colombia (CINA) que ofrecen hasta 35% de descuento en el impuesto de renta para las producciones audiovisuales extranjeras de cualquier tipo que se realicen en el territorio nacional. Estos cambios evidencian el interés por sacar provecho de atraer mayor número de producciones de series para empresas de *streaming*.

Como lo muestran los premios India Catalina, los esfuerzos estatales han redundado en un cambio en la percepción y valoración de la producción de ficción dentro de la industria audiovisual nacional. Nuevos actores que no tenían mucha incidencia en el audiovisual colombiano, como los canales regionales, entraron a competir con los canales de televisión dominantes, la televisión pública nacional comenzó a producir series para distribución por su plataforma OTT, una empresa como Dynamo pasó de enfocarse en coproducciones de cine para convertirse también en productora de series para Netflix y esto ha generado un nuevo impulso a la industria audiovisual nacional. Tanto así que ya Netflix ha anunciado su intención de abrir una oficina en Bogotá entre 2021 y 2022 ya que “rodarán más de 30 nuevas series, películas, documentales y especiales en el país” (Lorduy 2021). La incidencia de Netflix, así como de otros OTTs, se evidencia en el incremento en la obtención de premios de sus producciones que, tanto en Colombia como en otras partes del mundo, han ido desplazando a las cadenas de televisión tradicionales.

Por otra parte, estos cambios —no sólo debidos a la aparición de Netflix, sino al cambio en el ecosistema audiovisual de distribución— han tenido efectos tangibles sobre la producción contemporánea de telenovelas en Colombia. Esta ha perdido terreno frente a las series en términos del reconocimiento de calidad basado en los premios que obtiene y ha ido reduciendo su extensión en número de episodi-

os. Además, las series cortas que se desarrollan comienzan a plantear un distanciamiento frente al melodrama tradicional de las telenovelas. El hecho de que Caracol TV, uno de los dos grandes conglomerados, haya estrenado *Bolívar* (2019) —un producto de pocos episodios (63) para lo usual de una telenovela— en Netflix para América Latina antes que en televisión abierta en Colombia, y que ahora también haya realizado producciones para esa plataforma, evidencia el impacto de Netflix sobre el ecosistema mediático. Si tanto Caracol TV produce telenovelas de menor número de episodios como los canales regionales producen mini-series o series cortas, hay evidencia del cambio en las usuales narrativas de largo aliento de las telenovelas.

En ese sentido, el cambio no es solamente en términos del mercado, sino también en cuanto a las condiciones estéticas y narrativas de los productos. Aunque es muy pronto para hablar con certeza sobre la incidencia de las series de Netflix sobre las formas narrativas audiovisuales, el proceso observado entre *La Niña* (2016), *Distrito Salvaje* (2018) y *El robo del siglo* (2020) señala una posible dirección. No hablamos entonces de la muerte de la telenovela, sino del desplazamiento de su centralidad en la producción de televisión colombiana, pues es claro que la telenovela ha perdido su preponderancia y que ha habido un resurgimiento de las series y mini-series como formato de ficción audiovisual de alta calidad. Esto sin negar que su acceso a varias OTT como parte del catálogo muestra que se relevancia cultural aún se mantiene.

Queda entonces extender un análisis como este al caso de los otros países latinoamericanos con producción en Netflix u otras plataformas de *streaming* como Brasil y México, para conocer si los cambios se han dado en el mismo sentido. De este modo podríamos determinar el sello latinoamericano en la ficción audiovisual contemporánea.

REFERENCIAS

- Arias, Óscar; Enrique Uribe y Toby Miller (2018). “Colombia y el dilema clásico del apoyo cinematográfico”. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo* 2(9): 115-128. <https://doi.org/10.15304/ricd.2.9.5570>.
- Autoridad Nacional de Televisión (2016). “Convocatorias para el fomento de la producción de televisión cultural”. Recuperado de <https://www.antv.gov.co/index.php/la-antv/fomento-para-el-desarrollo-de-la-television-y-los-contenidos/convocatorias-fontv/item/815-convocatoria-fontv-2014> (Último acceso: 26-04-2020).

- Decreto 474 de 2020. Decreto CINA. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=110937> (Último acceso 20-07-2020)
- Diners (2021). “10 series y telenovelas colombianas para volver a ver en Amazon Prime”. *Rivista Diners*. https://revistadiners.com.co/cultura/cine/89034_10-series-y-telenovelas-colombianas-para-volver-a-ver-en-amazon-prime/ (Último acceso: 20-07-2021)
- Duque Naranjo, Lisandro (2017). “Tras y post-escena de las leyes de cine en Colombia”. *Cuadernos de Cine colombiano* (26): 27-39. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20No%2026%20Instrumentos%20del%20estado%20para%20el%20fomento%20del%20cine.pdf
- El Universo (2021). “‘Yo soy Betty, la fea’ más popular a nivel mundial. Conozca las razones de su éxito”. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/television/yo-soy-betty-la-fea-mas-popular-a-nivel-mundial-conozca-las-razones-de-su-exito-nota/> (Último acceso: 19-07-2021)
- González, Adriana (2021). “¿Por qué ‘Yo Soy Betty, la Fea’ ha tenido tanto éxito con la nueva generación de televidentes?”. *Publímetro*. <https://www.publímetro.com.mx/mx/entretenimiento/2021/05/11/betty-la-fea-netflix-2.html> (Último acceso 19-07-2021)
- Ley 814 de 2004. Ley de Cine. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8796> (Último acceso 20-07-2021)
- Ley 1556 de 2012. Ley Filmación Colombia / *Location Colombia*. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=48319> (Último acceso 20-07-2021)
- Lorduy, Johana (2021). “Netflix anunció que abrirá oficina en Bogotá para estar cerca de comunidad creativa”. *La República*. <https://www.larepublica.co/empresas/netflix-anuncio-que-abrira-oficina-en-bogota-para-estar-cerca-de-comunidad-creativa-3154084> (Último acceso 20-07-2021)
- Maia, Livia (2020). “¿Qué? ¿Esperaban a alguien más?”. *Medium*. <https://medium.com/revista-bem-te-vi/qu%C3%A9-esperaban-a-alguien-m%C3%A1s-91c606e9f7bd> (Último acceso: 20-07-2021).
- Orozco Gómez, Guillermo y Maria Immacolata Vassallo de Lopez (Coords.) (2018). *Obitel 2018: Ficción Televisiva Iberoamericana en Plataformas de Video on Demand*. Porto Alegre: Sulina.
- Orozco Gómez, Guillermo y Maria Immacolata Vassallo de Lopez (Coords.) (2019). *Obitel 2019: Modelos de Distribución de la Televisión por Internet: Actores, Tecnologías, Estrategias*. Porto Alegre: Sulina.
- Orozco Gómez, Guillermo y Maria Immacolata Vassallo de Lopez (Coords.) (2020). *El Melodrama en Tiempos de Streaming*. Porto Alegre: Sulina.
- Parrot Analytics (2019). “The Global Television Demand Report”. *Parrot Analytics*. <https://insights.parrotanalytics.com/latin-america-svod-demand-market-share-2018>
- Piñón, Juan (2014). “A multilayered transnational broadcasting television industry: The case of Latin America”. *The International Communication Gazette* 76(3): 211-36. <https://doi.org/10.1177/1748048513516906>.
- Piñón, Juan (2016). “Complex Labor Relations in Latin American Television Industries”. En *Precarious Creativity*, Michael Curtin y Kevin Sanson (eds.), 132-145. Berkeley, CA: University of California Press.
- Premios India Catalina. (2014). “Historia Premios India Catalina de la TV Colombiana”. Recuperado de [http://premiosindiacatalinatv.com/interna.php?esec=1\\$\\$-1\\$\\$-GBVvgBX0ZyLnNBVvgB&ecod=1\\$\\$-1\\$\\$-GBVvgBX0dzVnMBVvgB](http://premiosindiacatalinatv.com/interna.php?esec=1$$-1$$-GBVvgBX0ZyLnNBVvgB&ecod=1$$-1$$-GBVvgBX0dzVnMBVvgB) (Último acceso 26-04-2020)
- Redacción cultura (2020). “‘El robo del siglo’ es una de las series más vistas en todo el mundo”. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/netflix-el-robo-del-siglo-es-una-de-las-diez-series-mas-vistas-en-el-mundo-530120> (Último acceso 19-07-2021)
- Rocha, Carolina (2018). “La productora colombiana Dynamo: Del cine nacional al transnacional?”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15(3): 349-67. https://doi.org/10.1386/slac.15.3.349_1.
- Rocha, Simone (2018). “Visualidad política de América Latina en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo”. *Comunicación y Medios* 27(37), 106-118. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48572>.
- Rocha, Simone Maria (2020). “Aruanas e a poética televisual na era do streaming”. *Compós- Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação XXIX. Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020*.
- Rohn, Ulrike (2011). “Lacuna or Universal? Introducing a new model for understanding cross-cultural audience demand”. *Media, Culture & Society* 33(4): 631-41. <https://doi.org/10.1177/0163443711399223>.

- Rincón, Omar (2008). "La telenovela". *Un formato antropófago. Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* (14): 48-51. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i104.339>.
- Señal News (2021). "¿Cuáles fueron las series más populares en Colombia durante mayo?". *Señal News*. <https://senalnews.com/es/research/cuales-fueron-las-series-mas-populares-en-colombia-durante-mayo> (Último acceso 19-07-2021)
- Señal News (2019). "¿Cuáles fueron las series más demandadas en Colombia en noviembre?". *Señal News*. <https://senalnews.com/es/research/cuales-fueron-las-series-mas-demandadas-en-colombia-en-noviembre> (Último acceso: 19-07-2021).
- Uribe-Jongbloed, Enrique y Manuel Corredor-Aristizabal (2020). "Creative industries policies and conditions of cinema labor in Colombia in the 21st century". *Creative Industries Journal* 13(3): 228-43. <https://doi.org/10.1080/17510694.2019.1709016>.
- Uribe-Jongbloed, Enrique; César Mora Moreo; Manuel Alberto Corredor-Aristizabal y Rodrigo Martínez Moreno (2021). *Los trabajadores colombianos del cine internacional*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- La casa de los colores* (2019)
La casa de papel (2017-)
La de troya (2018, 2020)
La hora muerta (2018)
La niña (2016)
Labels (2018)
Mateo y el tesoro sonoro (2018)
Narcos (2015-2017)
Nuevo rico, nuevo pobre (2007-2008)
Pasión de gavilanes (2003-2004)
Pescaíto, el templo del fútbol (2019)
Roma: descubre el amor al revés (2018)
Save my heritage (2018)
TBT sin límites (2017)
Vendaval de ilusiones (2016)
Yo soy Betty, la fea (1999-2000)

TV series

- 3 golpes* (2019)
48 horas para existir (2019)
Al acecho (2019)
Aníbal Sensación Velásquez (2018)
Bolívar (2019)
Bolívar youtuber (2019)
Córdova: "un general llamado arrojo" (2019)
Débora, la mujer que desnudó a Colombia (2018)
Déjala morir (2017)
Distrito Salvaje (2018-2019)
El encanto (2017)
El inquisidor (2020)
El misterio de la condesa (2019)
El robo del siglo (2020)
En la boca del lobo (2016)
Espectros (2018)
Eureka, la tecnología ha llegado (2019)
Frontera verde (2019)
Garzón vive (2008)
Historia de un crimen: Colmenares (2019)
HKO 1947-La popular (2019)
Juegos de la mente (2018)

FANDOM AND MEDIA COMPETENCE: ANALYSIS OF AESTHETIC READING IN *YOUNG HEARTS* FANFIC

DAIANA SIGILIANO
GABRIELA BORGES

Name Daiana Sigiliano

Academic centre Ph.D student, Federal University of Juiz de Fora, Brazil.

E-mail address daianasigiliano@gmail.com

Name Gabriela Borges

Academic centre Assistant Professor, Federal University of Juiz de Fora, Brazil.

E-mail address gabriela.borges@ufjf.edu.br

KEYWORDS

Fan Culture; media competence; semiotic/aesthetic reader; fanfic; *Young Hearts*.

ABSTRACT

When creating fanfics, fans develop strategies for writing and communication related to multimodal and multimedia content, as well as new textual forms of network conversation (Jenkins 2012, Scolari 2018). The

textual and intertextual reading by the avid audience establishes a clear dialogue with Eco's (2002) concept of semiotic/aesthetic reader, in which stories explore various interpretative layers and go beyond the paratext. Based on this theoretical approach, this paper intends to analyze the dimensions of media competence, proposed by Ferrés and Piscitelli (2015), that are in operation in the creation of *Oitavo B*, a piece of fanfiction published on the platform *Spirit Fanfic e Histórias*. The story reframes the narrative arc of characters Lica and Samantha, from *Young Hearts*. Using their critical comprehension, fans creatively expand and give new meaning to the plot through multimodal and intertextual elements. Their reflections go beyond the canonical limits of the fictional universe and establish distinct correlations in dialogue with other audiovisual productions, literary works, social issues, true events, among others. It is concluded that the fanfic in question not only reinforces and expands the young adult telenovela, but also establishes new interpretative layers.

1. INTRODUCTION

The development of fan studies is marked by three waves, which are based on objects, conceptual and theoretical references and methodological orientation (Duffett 2013, Gray *et al* 2017). However, beyond epistemological reflections, the discussions in this field are also guided by the constant refutation of fans' stigmatization. According to Sandvoss *et al* (2017), research conducted by Fiske (1992), Jenkins (1992), Bacon-Smith (1992), Hills (2007), Sandvoss (2005), Booth (2010) and Duffett (2013) integrate an important process of redefining fandom's public identity. In this context, the studies distanced themselves from the pathologization that characterizes an avid audience as immature, alienated and, especially, uncritical.

As stated by Jenkins (1992) and Duffett (2013), the negative and stereotypical approach to fans permeates various scopes, from the epistemological roots of the term to the way in which the subculture used to be represented in mass media. The word 'fan' is short for 'fanatic', from the Latin, *fanaticus*. Its first implications were related to excessive enthusiasm, devotion, possession, insanity and false beliefs in religion and politics. According to Jenkins (1992), even though the term was incorporated by media in the late 20th century and made popular by sports media, the pejorative connotations continued to be echoed.

The pathologization of fan culture is present in various areas, such as television, film and literature. The alleged difficulty of the avid audience in separating fiction from reality, for example, also integrated other stereotypes, particularly in journalism and movies. According to Jenkins (1992: 32-3), "news items characterized fans as psychopaths whose frustration in fantasized intimacy with stars or unsatisfied desires of achieving stardom took violent or misanthropic paths". In other words, the stigmatized conception of fans based its argument in the image of an out of touch, emotionally unstable individual. The myth of the "unstable" fan, according to Jenkins (1992) and Duffett (2013), was used as a premise for feature films, such as, for example, 1981's 'The Fan'. In the movie, a frustrated 'fan', upset at not having his affections retributed, kidnaps his idol and threatens her with rape and death.

In the comedy genre, the pathologization of fandom was usually approached through a lonely character, always separated from the action, such as in 'Ali Baba Goes to Town' (1937) and 'Stoogemania' (1986). Another stereotype propagated by media was focused on female figures (Duffett 2013).

Unlike the psychotic fan and the comical fan, usually associated with men, the eroticized fan was explored through groupies. The myth of the orgasmic fan objectified the woman, who was not only always available for movie, television, and music stars, but also provided an erotic spectacle for the male audience.

Unlike the conceptual, theoretical and methodological frameworks proposed in the three waves discussed by Sandvoss *et al* (2017) and Duffett (2013), many pieces of academic research conducted from the 1970s to the 1990s referred to fans as "the other", establishing a distinction, albeit veiled, between the analysis of serious and critical work and alienated and uncritical fandom practices (Jenkins 1992). The approach led to misleading analysis, which not contemplated the complexity of fan culture practices, and corroborated with stereotypes propagated by the media. Currently, fan culture studies explore the critical, productive, and creative engagement of avid audiences (Sandvoss *et al* 2017, Grandío and Bonaut 2012, Prego-Nieto 2020, Guerrero-Pico *et al* 2017; Herrero-Diz *et al* 2017). Multidisciplinary analysis usually approaches questions related to communication, creativity, knowledge, and organizational and civic power (Bennett 2014, Jenkins 2019, Davis 2016, Guerrero-Pico and Lugo, 2018).

Discussed by Jenkins *et al* (2013), Hirsjärvi (2013), Scolari (2018), Pereira *et al* (2019) and Pereira and Moura (2019) the field of media literacy studies explores perspectives related to fans' critical understanding and creative production. According to Hirsjärvi (2013), fan practices encourage the development of new learning possibilities. The author points out that, when analyzing the activities of a fandom, we can observe multiple competences in actions, such as content creation, activism, information systematization and curation, the resignification of plots, image editing, and so on.

Ferrés and Piscitelli (2015) argues that media competence involves the mastery of individuals' knowledge, skills, and attitudes towards media messages. Media competence is formed from an active and dialogical approach, considering the participation of the interlocutors in the selection, interpretation, critical analysis, and transmission of messages that stimulate and sustain their creative production. The authors propose a methodology to approach media competence that encompasses six dimensions (language, ideology and values, aesthetics, technology, processes of interaction and processes of production and dissemination). Each of them is related to the way the audience receives, interacts with, and produces media content. Based on this theoretical framework, this

paper intends to analyze these dimensions in the production of *Oitavo B*, a fanfic published on the platform *Spirit Fanfics e Histórias*¹ to discuss the development of media competence. The story reframes the paratext of the narrative arc featuring Lica and Samantha, characters of the young adult Brazilian telenovela *Young Hearts (Malhação — Viva a Diferença)*, which aired in 2017 and 2018 on Rede Globo.

2. SEMIOTIC/AESTHETIC READING: FANS' INTERPRETATION STRATEGIES

According to Eco (2002), post-modern works are composed of a double coding. The term refers to hybrid texts that imbri- cate popular and stylistic connotations at once. The concept was coined by the architect Charles Jencks in 1977 to denote a combination of architecture techniques allowing the work to be understood in two simultaneous levels, i.e., “[...] address- ing other architects and a minority who understands specific architectural meanings, but also the wide public or the locals, who are interested in other things, such as the convenience of the building” (Jencks 1977: 14-5).

However, Eco (2002) states that Jencks's (1977) double coding goes beyond the architectural realm and can be ob- served in music, literature, advertising spots, and other fields. Broadening the term, the author proposes the concept of in- tertextual irony, explaining it through the example of his own novel *Il nome della rosa* (1980). In one of the book's inter- titles, he makes a reference to Italian writer and poet Manzoni. However, the allusion does not impair the comprehension of the sentence, that is, readers who do not realize the in- tertextuality can understand the sentence's general sense, while those who note the reference will have a more dynamic experience with the text. As Eco claims (2002),

[...] those who understand the allusion establish a privileged relationship to the text (or the narrator voice), and those who don't will carry on regardless — and be faced with two paths: either understand on their own that the manuscript in question can only be a literary artifice [...] or, as many have done, write me to ask if that fascinating manuscript really exists (Eco 2002: 204).

Eco (2002) highlights the fact that works can have external references, but not necessarily present intertextual irony. As an example, he uses T. S. Eliot's *The Waste Land* (1922), where the author inserted footnotes to explain each allusion, de- tailing interpretative layers for all readers. Although double coding and intertextual irony transmit multiple simultaneous meanings, what makes them different is the way in which the meaning is produced. Eco argues (2002) that

[...] in architectural double coding, the visitor might not notice that a colonnade topped by a tympanum is referencing Greek tradition, but will equally en- joy the harmony and ordained multiplicity of the construction. On the other hand, [in intertextual irony], the reader that can't notice by “naturally” is only aware of reading a manuscript, but loses the reference and affectionate irony (Eco 2002: 205).

In this context, intertextual irony “[...] selects and privileg- es intertextually-aware readers, although it doesn't exclude those who are less aware” (Eco 2002: 205).

Based on discussions around double coding and intertex- tual irony, Eco (2002: 208-17) proposes two levels of reading. First-level readers only want to know how the story will end. According to the author, semantic readers are interested, for example, on whether *Moby Dick's* (1851) Ahab will cap- ture the Whale, on whether Pinocchio, from *Le adventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881) would be transformed into a flesh and bone boy. That is, their focus is directed to the development of a plot's narrative arcs. Second-level read- ers “[...] ask themselves what type of reader that story asks them to be, and want to figure out how the model author instructs them step by step” (Eco 2002: 208). In short, se- mantic readers want to know what will happen in the story, while semiotic/aesthetic readers are interested in knowing how what happens was narrated.

It is important to mention that there are no readers exclu- sively at the second level, that is, to be a semiotic/aesthetic reader it is necessary to be, even if initially, a semantic reader. According to Eco (2002: 208), “To know how a story ends, it's usually enough to read it once. To transform oneself into a second level reader, one needs to read it many times, and some stories must be read forever”. Therefore, second level readers are those who are aware of the nuances of text, of narrative details, are interested in language and can identify intertextual irony.

1 Available at: <http://bit.ly/2uuBSyJ>. (last accessed 18-07-21)

The levels of reading proposed by Eco (2002) systematize the strategies to understand fans' interpretation and enable us to reflect on the critical comprehension and creative output of this subcultural community relating it to the field of media competence. According to Jenkins (1992: 70), fannish reading is "[...] a process, a movement that goes from the initial reception of a television broadcast to a gradual elaboration of episodes and its reframing in alternative terms" (Jenkins:1992). By reading textually, the avid audience establishes a close relationship with the fictional universe, recognizing each detail in the metatext. The second mode of reading is intertextual, going beyond the plot, in which fans can identify multiple intertextual networks between the paratext and the external elements, creating interpretative ties.

One of the guiding points of fans' interpretation strategies is rereading. According to Barthes (1992), rereading a text deeply changes readers experience with a narrative. As stated by the author, "[...] rereading removes the text from its internal chronology ('this happens before or after that') and recaptures a mythic time (with no before or after)" (Barthes 1992: 19). When watching a piece of content again the fans' interest becomes another, such as, for example, the thematic meanings, the between lines or the social context of the author (Jenkins 1992). "The reread book isn't a work we find in the first reading; it's 'the same yet new'" (Jenkins 1992: 82). Thus, fans would be the semiotic/aesthetic readers proposed by Eco (2002), as they critically understand the fictional universe and its interpretative ties.

This process of semiotic/aesthetic reading encourages the reframing of content, in which the avid audience explores new perspectives and languages related to the story. According to Jenkins (1992: 89), by understanding a story both textually and intertextually, a fandom is able to "[...] recognize noise in the text, its narrative lapses, its excessive details, its loose ends and contradictions — and find gaps to elaborate on its world and speculate on its characters". It is from these interpretation strategies that the practices of fan culture are established, such as on crack videos, fictional character profiles on social media, fanfic, etc.

However, it is important to note that, as Hills (2015: 149) points out "fandom is performed differently and can mean different things in different microcontexts, at different moments of social interaction and even on different platforms". Thus, fan practices must be analyzed considering their multiplicity and idiosyncrasy. In other words, the critical understanding and creative output of this subcultural community, even starting from a single fictional universe, can present

significant variations in the strategies of interpretation in different contexts.

3. FANFICTION: FROM PARATEXT TO RESIGNIFICATION

Fanfics include "[...] any prose narrative with stories and characters extracted from media" (Jenkins 2008: 380). This popular fan culture practice can be inspired both in fictional universes and in real people. As suggested by Jamison (2013: 31), "[...] we now understand fanfiction basically as writing that continues, interrupts, reimagines or simply alludes to stories and characters written by other people". The creation, publication and sharing of fanfic gained new possibilities in the context of media convergence. According to Jamison (2013) and Booth (2015) digital culture has expanded the modes of engagement that were already recurrent in fandoms. The fanfic materializes fandom's sense of collectivity through the exchange that takes place between authors and readers, from the development of the story to its publication. As suggested by Jenkins (1992: 90), "Fans reception can't exist and doesn't exist in isolation; instead, it's always wrought from other fans' opinions and motivated, at least partly, by the desire to engage in further interaction with a broader social and cultural community". In the context of convergence culture, this collective process becomes more plural, instantaneous, and accessible. In addition to the creative and collaborative potential of social media and legal and illegal content-sharing sites, platforms designed specifically for the publication of fanfics present an operational architecture with several features that encourage critical reflection by fans.

In Brazil, the websites *Nyah! Fanfiction*² and *Spirit Fanfics e Histórias*³ collect around one million pieces of fanfics on various themes. In addition to publishing stories, fans can read other fics, post comments and create reading lists. It is also possible to access online lessons in grammar and narrative construction. According to Thomas (2007); Tirocchi (2018), Bourdaa and Lozano (2016), Stanfill (2018), Lamerichs (2018), Edwards (2018) and Aragon and Davis (2019) digital platforms in which fanfictions are published and read encourage the development of media competence. The authors state that, when sharing their creations, fans develop writing and com-

2 Available at: <https://bit.ly/2ZTsUZ5>. (last accessed 18-07-21)

3 Available at: <https://bit.ly/2BcDFvj>. (last accessed 18-07-21)

munication strategies related to multimodal and multimedia content, and new textual forms of network conversation.

In addition to stimulate critical understanding of digital media and the convergence environment, fanfic comes from a deep understanding of the fan about fictional universes (Jenkins, 2012, Hills 2017, Martins 2020, Guerrero-Pico 2015, Herbig and Herrmann 2016). As we discussed earlier, as being semiotic/aesthetic readers, fans can identify contradictions, potentials, holes and other aspects of fictional universe through their interpretation strategies. When reimagining fictional universes, fans also reflect on implicit social and cultural meanings featured in media content, such as stereotypes, diversity-related issues, representation etc. According to Jamison (2013), the stories encourage the avid audience to experiment new literary styles and writing techniques. In this context, the creative production of fanfics comes from this critical interpretation. All the narrative unfolding of the story, however broad, must indicate that the plot could have happened plausibly in the paratext.

In the scope of Brazilian serialized television fiction, the production of fanfics based on *telenovelas* includes both adults and teenagers' audiences. This practice of fan culture was substantially enhanced by the availability — legal and illegal — of online episodes that allowed programs to be re-watched (Jacob *et al* 2015). According to Jacob *et al.* (2015), in general, fiction created by *telenovela* fans explores paratext interludes, rewriting the scenes, alternative endings, reintroduction of characters and changes in the setting. The authors also state that fans tend to write stories focused on couples, expanding and reframing nodal points in the narrative arc, such as the couple's first kiss, marriage proposal, and so on.

Currently in its 27th season, Brazilian *telenovela* *Young Hearts* was created in 1995 by Andréa Maltarolli and Emanuel Jacobina, directed by Roberto Talma. Broadcast by Rede Globo from Monday through Friday, in the 5:30PM to 6PM time slot, it is the network's longest-running television serial fiction show for young audiences. According to Memória Globo (2020 Online), *Young Hearts* gave rise to a new concept in the network's productions: "[...] a TV show that had some similarities to American soap operas, without a set end date and with more flexibility to changes in plot and character profiles." The show is organized in seasons, usually containing around 180 episodes, which spend one year on air. Seasons are independent from one another, presenting distinct characters and narrative arcs, sharing only the setting and themes that are relevant to young people.

Initially, the show was set in a gym, hence its original title ("malhação" is Portuguese for "workout"). In 1999, in its 6th season, the main set moved to a high school. The school, although featuring different characteristics each season, made it easier to insert adult casts, usually composed of teachers, school clerks and parents. One of the *telenovela*'s core tenets are the themes addressed during the seasons, encompassing family and social issues that are pertinent to young adult audiences. In its first years on air, those issues, such as first sexual experiences, relationships with parents and friends, and insecurities about the future and the workplace were treated with a generalist approach, without major discussions. Beginning in the 2000s, themes such as racism, bullying, and teen pregnancy were included in the show with a denser approach, presenting various perspectives and encouraging the dialogue between parents and children. However, it is worth noting that, since it is composed of independent seasons, developed by different creative teams, the way in which those issues are discussed varies according to the fictional universe proposed by each author.

In addition to social responsibility, *Young Hearts* is also a space for the network's engagement strategy experiments. Since 2009, the network has created character blogs, websites focused on specific casts, podcasts, web series and videogames. The show mobilizes countless fans in specialized websites and social media — for example, terms connected to the fictional universe occupy Twitter's trending topics weekly and fanfiction about the *telenovela* are among those most popular in specialized platforms.

Created by Cao Hamburger, the Emmy International Kids award-winning 25th season of *Young Hearts* broke audience records and promoted the discussion of themes previously inexistent in the attraction. For the first time the *telenovela* was starring five women. Teenage girls Keyla, Benê, Tina, Lica and Ellen, all from different origins and with different personalities, get stuck in the same subway car during a blackout. Keyla goes into labor and the girls are brought together in solidarity to help in the child's birth.

One of the most popular narrative arcs among the audience involved the characters of Lica and Samantha, who form the ship⁴ known by the portmanteau Limantha. Throughout the episodes, interacting viewers⁵ created fanarts, fictional

4 Ship, short for *relationship*, is the name given to a couple the audience wants to see get together (Jamison, 2013)

5 "Interacting viewer" as a term is used in this paper to refer to an audience that interacts with (shares, retweets, creates content, answers to polls etc.) the fictional universe of television shows (Borges and Sigiliano, 2019).

profiles, on crack videos, memes and, especially, fanfics. *Spirit Fanfics e Histórias*, *Nyah! Fanfiction* and *WattPad* platforms published 381⁶ stories during telenovela exhibition period, generating around 973 thousand views⁷. Fanfics created by fans deepened into the narrative arcs of Lica and Samantha and explored developments that were not present in the fictional universe.

4. ANALYZING THE DIMENSIONS OF MEDIA COMPETENCE

The analysis of media competence dimensions (Ferrés and Piscitelli 2015) of fanfics about Limantha's narrative arc was carried out in the following phases. Firstly, we carried out a survey of the most popular fanfiction platforms in Brazil (*Spirit Fanfics e Histórias*, *Nyah! Fanfiction* and *WattPad*). Considering the specificities of the operational architecture of each site, we filtered the fanfics through the categorization of the platforms and later through the search engine of the sites, inserting the keywords related to the context of the *telenovela*. Based on these filters, we select the most accessed fanfic and/or with the highest metric (favorites, reading lists, etc.). In other words, profiles with a high impact factor (views and interaction) were chosen on the platforms with the greatest national repercussion and the selection of the corpus was based on the number of accesses of the stories.

The research carried out at the *Audiovisual Quality Observatory (Observatório da Qualidade no Audiovisual)* selected 12 fanfics to analyse⁸ fans media competence through the methodology proposed by Ferrés and Piscitelli (2015). In this paper we will present an analysis of *Oitavo B*, a piece of fanfiction created from *telenovela Young Hearts* published on the platform *Spirit Fanfics e Histórias*. *Oitavo B* was created by user UmaOtaku-chan, it is composed of 40 chapters with an average of 15 thousand words each. According to the website metrics, the plot was published during *telenovela* exhibition on January 31st 2018 and is featured in the reading lists of 220 users. The chapters were seen 85,553 times, generating an average of 874 comments.

6 118 (*Spirit Fanfics e Histórias*), 24 (*Nyah! Fanfiction*) and 239 (*WattPad*), adding up to a total 381 stories.

7 Numbers referring to June 27th 2019.

8 *Nossa Trilha Sonora, Amor e Pastel #Limantha, Dê Um Rolê, For You, Wonderwall, Old Habits, Paris, I Found a Girl, Two worlds, two girls, Trovoa, Química e Perfect*. Available at: <https://bit.ly/3olU3Qc> (last accessed 18-07-21)

Ferrés and Piscitelli (2015: 8-14) defined the concept of media competence considering six dimensions: language, ideology and values, aesthetics, technology, processes of production and dissemination and processes of interaction. These dimensions are discussed both from the scope of analysis that refers to the reception and interaction with messages, and the scope of expression, related to the creative production of messages. In this paper, we will further explore these dimensions to analyze *Oitavo B*.

The language dimension (Ferrés and Piscitelli 2015: 9) refers to the capacity to interpret, assess, analyze, express, and modify existing content. The scope of analysis is related to the ability to understand the way in which messages are constructed in different media, generating different meanings, as well as the capacity to establish correlations between texts, codes, and media. The scope of expression refers to subject's ability to express himself using different representation systems and styles depending on the communicative situation, the content conveyed and the interlocutor, in addition to the ability to modify existing products, giving them new meanings.

According to the *Oitavo B* (2018) synopsis available on the website, the fanfic starts from the following premise: Tropes are tropes for a good reason: because everyone loves them. Samantha hates love stories and has never quite believed in what "love" is all about. When the most popular girl in class sees the "new" student, she realizes that maybe, just maybe, love might exist (Online). The plot is guided through the relationship between Lica and Samantha and explores the main events in the couple's life, such as how they met, the first kiss, fights etc. The unfolding of the story is presented to the reader through Lica's viewpoint, as the character tells her daughters her love story with Samantha. However, other perspectives and points of view are explored throughout the chapters. *Oitavo B* features various elements that bring teen readers closer to the story, such as pop culture references (including movies, TV shows, etc.), reproductions of WhatsApp text messages and song lyrics.

The process of expanding the paratext through this practice of fan culture already presents a clear dialogue with the dimension of language. In other words, the narrative arcs of *Oitavo B* were based on the critical interpretation of the user UmaOtaku-chan, identifying potentials, contradictions, and holes. In this context, even expanding and reframing the *Young Hearts* plot, the development of the fanfic is based on the fan's refined knowledge about the fictional universe of the *telenovela*.

The ability to modify existing content, highlighted by Ferrés and Piscitelli (2015), can be observed in different parts of *Oitavo B*. Throughout its 40 chapters, the fan reproduces dialogues entirely taken from the show, however they are explored in different narrative contexts on television. As an example, we have the conversation between Lica and Samantha in which the girls flirt while studying for a physics exam. Although UmaOtaku-chan does not change the lines of characters, the fan inserts the sequence in different situations, with alterations including the setting, the unfolding of the conversation and the consequences of the plot. Therefore, the reader has access to a kind of alternative version of the dialogue shown on television. *Oitavo B* also presents new perspectives on the narrative arcs, as most of the story is told from Lica's point of view. Thus, it is possible to understand the girl's feelings and intentions. In some chapters, events are also reported by other characters in the plot. As, for instance, when Samantha talks about her parents' death and Clara's accident.

In addition to reframing the fictional universe of *Young Hearts*, the plot is permeated by intertextual elements. The chapters are composed of interpretive layers that go beyond Lica and Samantha's narrative arc. When reading the fic, we can observe frequent quotes taken from Brazilian memes, such as 'às vezes o indivíduo está louco na droga' (sometimes an individual is high off their mind), 'já se hidratou hoje?' (have you hydrated today?), 'quer o mundo? eu te dou!' (do you want the world? it's yours!), and 'Deus me livre, mas quem me dera' (God forbid, but yes, please). The references broaden the scenes meaning and bring the themes closer to teenage readers.

The fanfic's developments are mostly interspersed with experts of music from artists such as Camila Cabello, blink-182, Nomy, Demi Lovato, EDEN, and Imagine Dragons, used as a narrative resource. During the scenes, characters quote songs to express their feelings, fears, and insecurities. *Oitavo B*'s intertextual elements also include literary works, US television shows, and pop culture. For example, Lica compares Samantha to Capitu, a character from the classic Brazilian novel *Dom Casmurro* (Machado de Assis). There are also parallels between situations lived by the girls and the characters of *Grey's Anatomy* (2005-, ABC) and *Glee* (2009-2015, Fox), in excerpts such as "It's not my fault your pulling a Meredith Grey's mom, darling", and "Seriously, I feel like I'm in *Glee* and Samantha is pre-pregnancy, first season Quinn Fabray". The Limantha fandom is also constantly referred to by UmaOtaku-chan, who mentions private jokes and mocks other ships of the show.

According to Ferrés and Piscitelli (2015: 13-4), the dimension of ideology and values involves the ability of interacting viewers to critically reflect the way media representations structure our perception of reality; the ability to detect, contrast, seek and assess the intentions and interests contained in content; the capacity to critically analyze productions, identifying stereotypes; as well as managing their own emotions, identifying the potential mechanism for manipulation on screen. In the scope of expression, it is related to the ability to use new media to commit as a citizen, in addition to creating and modifying products to question values or stereotypes present in media productions.

This dimension proposed by the authors is more widely present in the choice of Lica and Samantha as the protagonists of the fanfic *Oitavo B*. The adolescents were, in 25 years of exhibition, the first bisexual couple of *Young Hearts*. Therefore, when opting to ship Limantha among all the season's characters and couples, the fan remarks, even if indirectly, her predisposition to reflect, question and modify the values and stereotypes of the *telenovela*. In other words, throughout 40 chapters, user UmaOtaku-chan not only reframes the paratext, but also expands and reinforces issues related to sexuality and representation of adolescence.

One of the central points explored in *Oitavo B* is the romance of Lica and Samantha and the eroticism that surrounds this relationship. In this context, each caress is described in detail, and sex is highlighted in almost every chapter. However, although the theme is recurrent in this practice of fan culture, in the case of this fanfic, the expansion of this narrative arc is also related to the way in which the dating of the characters was approached on television.

When exploring Limantha's sexuality, the user UmaOtaku-chan brings up issues that could not be dealt with in *Young Hearts* time slot and which were criticized by the fandom. One of the main complaint of interacting viewers was that the couple did not exchange caresses while kissing. On Twitter, fans said that while straight characters were shown in passionate embraces, Lica and Samantha only shared chaste pecks. In *Oitavo B* romantic scenes are eroticized, systematically describing every touch, gesture and feeling. While sex was implied in the *telenovela*, characters had an active sex life in the fanfic. The topic was explored not only between Lica and Samantha, but with the affairs of the teenagers.

Issues related to the sexual orientations of the characters were also expanded by the fan. Throughout the chapters of the plot, Lica reflects on stereotypes and prejudice she faces for being bisexual, while in the paratext neither she

nor Samantha come out as such. In this context, the fan uses fanfiction as a tool, considering the limitation of original content, the debate it promotes and the awareness of issues that are still taboos. *Oitavo B* also deepens the dramatic burden of dramas experienced by the characters, such as family relationships, bullying, self-mutilation, suicide, and drug use. By having the lyrical self in the first person, the reports on these issues become more personal and closer to the public. In the comments section of the fanfic chapters, we can observe several readers saying that they identified themselves with the narrative arcs and the story helped them to overcome similar problems.

Despite all the dramatic load involved in some fanfic events, the fan is aware of her responsibility when publishing a story that deals with such dense themes. In several chapters UmaOtaku-chan justifies, in the Author's Notes and Final Notes sections, the complexity of the subjects addressed. The fan recommends that if the reader is not comfortable with the unfolding of the plot, he must not read the chapter.

The dimension of aesthetics, as proposed by Ferrés and Piscitelli (2015), is related to the understanding of the importance of technical elements as forms of expression in the composition of a media production. The scope of analysis involves the sensibility to recognize the aesthetic quality of contents and the ability to identify basic aesthetic categories, such as formal and thematic innovation, originality, and style. The scope of expression relates to the capacity to produce creative messages, as well as to appropriate and transform artistic productions, aiming to enhance creativity, experimentation, and aesthetic sensibility.

In the fanfic synopsis, the fan mentions love story clichés, and the issue is brought up again in some chapters. UmaOtaku-chan states, in the Author's Notes, that she recognizes that certain narrative resources used in the story are predictable, but that clichés are part of the fictional universe proposed by her. In this sense, the fan not only manages to identify the element, but also inserts it in the story to fulfill her goal.

Another important point in *Oitavo B* is related to some reflections about fanfic itself. In the Author's Notes of certain chapters, UmaOtaku-chan makes a curatorship of stories about Limantha, encouraging readers to discover other productions and expand their repertoire. Metalanguage is also part of *Oitavo B*. For instance, in chapter 8, 'Casa', and chapter 25, 'Epilogue', Lica warns Samantha that reading fanfiction is a path of no return, and, later, that life is not like fanfiction. This resource used by the fan gains more relevance within the

fictional universe of the plot, as in chapter 15 that presents a narrative arc where Tina (another character of the telenovela) writes fanfiction.

Throughout the 40 chapters of *Oitavo B* it is possible to observe the critical understanding of narrative structure by the fan. The chronological changes and the alternation of viewpoints are marked by visual resources such as bold and italics. The way UmaOtaku-chan uses the operational architecture of *Spirit* is directly related to the dimension of aesthetics. In the comments section, the fan establishes a close dialogue with readers. In addition to thanking the positive repercussion of the story, the author suggests songs to listen to while reading the chapters, comments on *Young Hearts'* events (while the show was on the air), asks for suggestions for the color of the covers and details some of the chapters to be published. Author's Notes and End Notes are used in a similar way, to share other fics, discuss the *telenovela*, and explain to readers the narrative structure of the fanfic and its main developments, which in the fan's perspective might generate possible doubts to the reader. In these sections, UmaOtaku-chan also talks about her creative process. The fan details her creative blocks, the way she organizes herself to develop the chapters and to elaborate the narrative arcs, etc. By discussing and sharing her creative process, UmaOtaku-chan reflects on the writing and creation of *Oitavo B*.

In this analysis of *Oitavo B*, the dimensions of technology, processes of production and dissemination and processes of interaction are interrelated. Regarding the definitions proposed by Ferrés and Piscitelli (2015), in the dimension of technology, the scope of the analysis is related to the ability to handle and transit through hypermedia, transmedia and multimodal environments. The scope of expression is related to the ability to adapt technological tools to communicative objectives in the elaboration of texts, images, and sounds. In the dimension of processes of interaction, the scope of the analysis is related to the ability to assess the cognitive effects of emotions, that is, to perceive how ideas and values are associated with characters, actions and situations generating positive and/or negative emotions. The scope of expression is related to the ability to act collaboratively and to interact with diverse people and collectives in digital environments. In the dimension of production and diffusion processes, the scope of the analysis relates to the basic knowledge about the production systems and the diffusion mechanisms. The scope of expression refers to the knowledge of the stages of production processes; the ability to develop multimodal products in a collaborative manner; select, appropriate, and

transform messages producing new meanings; share and disseminate information through social networks; manage the concept of authorship, individual or collective and also create collaborative networks, feed them back and have a committed attitude towards them.

Technology permeates the relation established by interacting viewers with television and internet. In the case of *Spirit Fanfics e Histórias*, interacting fans need to understand how platform works in order to interact with it. Thus, we realize that fans master the potentiality of networks current language to the point of being able to create intertextual content based on their understanding and the way they build the representations of reality.

Regarding processes of interaction, which are intrinsic to digital platforms, conversation migrated from television to internet and interaction happens in the comment session of *Spirit Fanfics e Histórias*, based on fans experience and cultural repertoire. However, fans select and self-evaluate media consumption itself, noticing how ideas and values are associated with characters and plots to promote specific emotions. The processes of production and dissemination refer to the ability to select, appropriate and formulate messages that create new meanings, sharing and disseminating them; creating collaborative networks, as it happens in the profiles with two specific sections: 'Fórum' and 'Cantinho do Autor'.

The fictional universe of the fanfiction was expanded through other platforms, such as WhatsApp, Twitter, and Spotify. The accounts were managed by the fan and had the function of deepening the narrative arc of Lica and Samantha. On WhatsApp, UmaOtaku-chan created a group to share updates on *Oitavo B* and information about the actresses Manoela Aliperti (Lica) and Giovanna Grigio (Samantha). The story was also explored on Twitter. Using her personal account, the fan created polls requesting the participation of the public on issues such as, for example, which songs should be cited by the characters and which day was better for the publication of the chapters. The fanfic readers used the microblogging platform to create fictional accounts for *Oitavo B*'s characters. For example, Lica's unicorn mentor, Pedro Santiago, who shows up in her hallucinations, was personified on Twitter as @unipedrosantiag. Readers interacted with the profile and commented on the events of the fanfic. Finally, music plays a fundamental role in the fictional universe of *Oitavo B*. Throughout the chapters the fan indicates songs to be listened to when reading her fanfic and uses the lyrics to explain the feelings of Lica and Samantha. In chapter 15 UmaOtaku-chan created a playlist on the streaming service

Spotify, with all the songs mentioned in the story. Therefore, the writing of the fanfic *Oitavo B* allows the fan UmaOtaku-chan to explore various skills and develop the six dimensions studied in this research, highlighting the potential of studying fan practices for the promotion of media competence.

5. FINAL CONSIDERATIONS

By expanding, deepening, and resignifying Limantha's narrative arc in *Young Hearts*, the fan highlights not only her critical understanding of the plot, but also her creative production. That is, through interpretation strategies, the fan establishes a close relationship to the paratext, knowing every nuance and detail of the attraction. Through the second level reading, UmaOtaku-chan, a semiotic/aesthetic reader, explores new perspectives on the story, always maintaining verisimilitude.

An important aspect in the construction of *Oitavo B*'s narrative is intertextuality. Elements which are external to the fictional universe of the *telenovela* are constantly explored by the writer. In this sense, intertextual irony, as proposed by Eco (2002), provides readers with a dynamic experience with the text, in which events, dialogue and developments are composed of several interpretative layers.

From the analysis of the media competence dimensions, we can reflect on the active role of fans in the construction of fictional universes that go beyond the paratext. In other words, when expanding the plot in the fanfiction, the fan reimagines the events of Lica and Samantha based on the direct and indirect collaboration of the fandom. In this way, the approach to the story encompasses collective projections and interpretations. We can observe that the development of skills related to the dimensions of media competence are constantly improving in the practice of writing fanfics. In this case study, the language dimension is explored through expansion and reframing of the narrative, adding new elements in the story. The dimension of ideology and values reinforces the understanding about modes of representation and the treatment of issues related to the sexual orientation of the protagonists, allowing the fan to express her point of view. The aesthetic dimension developed aesthetic sensitivity, creativity, and experimentation. The skills presented in the dimensions of technology, processes of production and dissemination and processes of interaction are related to the way the fan uses the available technology; dialogues with her readers on social networks and in the dissemination of the repertoire she built on the fictional universe.

Finally, it is essential to highlight the idiosyncrasies of each group of fans, that is, each practice of fan will operate distinctly in relation to the media competence dimensions. However, studies in the multidisciplinary field of media competence point out to the development of new learning possibilities related to contemporary serialized fiction and fan culture.

REFERENCES

- Aragon, Cecilia and Katie Davis (2019). *Writers in the Secret Garden: Fanfiction, Youth and New Forms of Mentoring*. Cambridge: MIT Press.
- Bacon-Smith, Camille (1992). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth (Contemporary Ethnography)*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Barthes, Roland (1992). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- Bennett, Lucy (2014). "Tracing Textual Poachers: reflections on the development of fan studies and digital fandom". *Journal of Fandom Studies* 2 (1): 5-20. https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.5_1
- Booth, Paul (2010). *Digital Fandom: New Media Studies*. New York: Peter Lang.
- Booth, Paul (2015). "Fandom: The Classroom of the Future". *Transformative Works and Cultures* 19: [s.l.]. <https://doi.org/10.3983/twc.2015.0650>
- Borges, Gabriela and Daiana Sigiliano (2019). "Media competence in fan practice: intertextuality in the telenovela *Liberdade, Liberdade*". *Comunicación y Sociedad* 16: 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7172>
- Bourdaa, Mélanie and Javier Lozano (2016). "Contemporary participative TV audiences: Identity, authorship and advertising practices between fandom". *Participations - Journal of Audience and Reception Studies* 13(2): 2-13. <https://bit.ly/3fl7tqh> (last accessed 18-07-21)
- Busse, Kristina (2017) *Framing Fan Fiction: Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Davis, Mark (2016). "Padawan's journey: Remixing Star Wars radio for adolescent literacy education". *Journal of Media Literacy Education* 8:93-100. <http://digitalcommons.uri.edu/jmle/vol8/iss1/7> (last accessed 18-07-21)
- Duffett, Mark (2013). *Understanding Fandom - An introduction to the study of media fan culture*. London: Bloomsbury.
- Eco, Umberto (2002). *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record.
- Edwards, Alexandra (2018). "Literature Fans and Literary Fans". In *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, edited by Paul Booth, 78-90. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ferrés, Joan and Alejandro Piscitelli (2015). "Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores". *Lumina* 9 (1): 1-16. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21183> (last accessed 18-07-21)
- Fiske, John (1992) "The Cultural Economy of Fandom". In *The Adoring Audience*, edited by Lisa Lewis, 30-49. London: Routledge.
- Grandío, Maria and Joseba Bonaut, (2012). "Transmedia audiences and television fiction: A comparative approach between *Skins* (UK) and *El Bar-co* (Spain)". *Participations*, 9(2), 558-574. <https://bit.ly/3tHRqYr> (last accessed 18-07-21).
- Gray, Jonathan et al. (2017). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press.
- Guerrero-Pico, Mar (2015). "Producción y lectura de fan fiction en la comunidad online de la serie *Fringe*: transmedialidad, competencia y alfabetización mediática". *Palabra Clave* 18(3): 722-745. <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.3.5>
- Guerrero-Pico, Mar et al (2017). "Fandom, perspectivas renovadas". *Palabra Clave* 20: (4), 847-855. <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4.1>
- Guerrero-Pico, Mar and Nuno Lugo (2018) "Competencias narrativas y estéticas". In *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas - Aprovechando las competencias transmedia de los jóvenes en el aula*, edited by Carlos Scolari, 65-73. Barcelona: H2020 Research and Innovation Actions.
- Herbig, Art and Andrew Herrmann (2016). "Polymediated Narrative: The Case of the Supernatural Episode Fan fiction". *International Journal of Communication* 10: 748-765. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4397> (last accessed 18-07-21).
- Herrero-Diz, Paula et al (2017). "Estudio de las competencias digitales en el espectador fan español". *Palabra Clave*, 20 (4), 917-947. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/917> (last accessed 18-07-21).
- Hills, Matt (2015). "Fandom as an object and the objects of fandom". *Matrizes* 9 (1): 147-163. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p147-163> .
- Hills, Matt (2007). "Essential tensions: Winnicottian object-relations in the media sociology of Roger Silverstone". *International Journal of Communication* 1: 37-48. <https://doi.org/1932-8036/2007FEA00> .

- Hills, Matt (2017). "From Fan Culture/Community to the Fan World: Possible Pathways and Ways of Having Done Fandom". *Palavra Clave* 20 (4): 856-883. <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4>.
- Hirsjärvi, Irma (2013). "Alfabetización mediática, fandom y culturas participativas. Un desafío global". *Anàlisi Monogràfic* 48: 37-48. <https://doi.org/10.7238/a.v0iM.1964>.
- Howell, Katherine (2018). *Fandom as Classroom Practice*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Jacob, Maria et al. (2015). "Entre novelas e novelas: um estudo das fanfictions de telenovelas brasileiras (2010-2013)". In *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira*, edited by Maria Immacolata Vassallo de Lopes, 107-154. Porto Alegre: Sulina.
- Jamison, Anne. (2013). *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*. Dallas: Smart Pop.
- Jencks, Charles (1977). *The language of post-modern architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Jenkins, Henry (1992). *Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Jenkins, Henry (2019). "Art Happens not in Isolation, But in Community: The Collective Literacies of Media Fandom". *Cultural Science Journal* 11(1): 78-88. <http://doi.org/10.5334/csci.125>.
- Jenkins, Henry (2012). "Lendo criticamente e lendo criativamente". *Matrizes* 9 (1): 11-24. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v6i1-2p11-24>.
- Jenkins, Henry et al (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked*. New York: New York University Press
- Lamerichs, Nicolle (2018). *Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048528318>.
- Martins, Patricia (2020). "Multiliteracies and Language Ideologies in Contemporary Fanfic Literacy Practices". *Trabalhos em Linguística Aplicada* 59(1): 353-385. <https://dx.doi.org/10.1590/010318135943415912020>.
- Malhação (2020, November 9). *Memória Globo*. <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/malhacao/> (last accessed 18-07-21).
- Pereira, Sara and Pedro Moura (2019). "Assessing media literacy competences: a study with Portuguese young people". *European Journal of Communication* 32(1): 20-37. <https://doi.org/10.1177/0267323118784821>.
- Pereira, S et al (2019). "El aprendizaje de los jóvenes con medios digitales fuera de la escuela: De lo informal a lo formal". *Comunicar* 58: 41-50, 2019. <https://doi.org/10.3916/C58-2019-04>
- Prego-Nieto, Marta (2020). "Tendencias epistemológicas de los fan studies en la investigación en comunicación: una propuesta de clasificación". *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 63: 1-14. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3250>.
- Sandvoss, Cornel (2005). *Fans: the mirror of consumption*. Malden: Polity Press.
- Scolari, Carlos (2018). *Literacia transmedia na nova ecologia mediática - Livro Branco*. Barcelona: European Union Funding for Research & Innovation.
- Stanfill, Mel (2018). "The Fan Fiction Gold Rush, Generational Turnover, and The Battle for Fandom's Soul". In *The Routledge Companion to Media Fandom*, edited by Melissa Click et al, 110-139. New York: Routledge.
- Thomas, Angela (2017). "Blurring and Breaking through the Boundaries of Narrative, Literacy, and Identity in Adolescent Fan Fiction". In *A new literacies sampler*, edited by Knobel, Michele and Lankshear, Colin, 137-166, New York: Peter Lang Publishing.
- Tirocchi, Simona (2018). "Wattpad". In *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas - Aprovechando las competencias transmedia de los jóvenes en el aula*, edited by Carlos Scolari, 99-104, Barcelona: H2020 Research and Innovation Actions.
- Umaotaku-Chan (2018, January). *Spirit Fanfics e Histórias*. Available at: <https://www.spiritfanfiction.com/historia/oitavo-b-limantha-11900691> (last accessed 18-07-21).

TV Series Cited

- Glee* (2009-2015)
Grey's Anatomy (2005-)
Young Hearts (2017-2018)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA