



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Olivera, Sergio Luis

Series web en Tucumán entre 2014 y 2020 : modelos de producción y construcciones dramáticas



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Olivera, S. L. (2025). *Series web en Tucumán entre 2014 y 2020: modelos de producción y construcciones dramáticas. (Tesis de maestría).* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/5363>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Series web en Tucumán entre 2014 y 2020: modelos de producción y construcciones dramáticas

TESIS DE MAESTRÍA

Sergio Luis Olivera

sergio.olivera87@gmail.com

Resumen

La presente tesis de maestría tiene como objetivo identificar y realizar un análisis comparativo entre los modelos de producción de las series web de Tucumán, en el período 2014 – 2020, en pos de determinar cómo afectan dichos modelos a variables como los procesos de producción o las construcciones dramáticas de las series recabadas.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

**Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al título de Magíster en
COMUNICACIÓN DIGITAL AUDIOVISUAL**

**SERIES WEB EN TUCUMÁN ENTRE 2014 Y 2020: MODELOS DE PRODUCCIÓN
Y CONSTRUCCIONES DRAMÁTICAS**

Autor: Olivera, Sergio Luis

Director: Murolo, Norberto Leonardo

ÍNDICE

Agradecimientos

1. Introducción
 - 1.1. Fundamentación
 - 1.2. Objetivos
 - 1.3. Marco Teórico
2. Propuesta Metodológica
3. Las Series Analizadas
 - 3.1. Series estrenadas y con posibilidad de visualización.
 - 3.2. Series sin posibilidad de visualización.
4. Análisis del Plano Dramático
 - 4.1. Temas y Géneros
 - 4.2. La construcción de los personajes
 - 4.3. La construcción del mundo diegético
5. Análisis del Plano Productivo
 - 5.1. Modelos de producción
 - 5.2. Los tiempos de producción
 - 5.3. Las posibilidades de exhibición
6. Conclusiones
7. Bibliografía

AGRADECIMIENTOS

A mis viejos por sostenerme y abrazarme siempre.

A Ailin por el amor, la compañía y el empuje para culminar este proyecto.

A Bernabé por estar siempre atento y dispuesto a escuchar y debatir los avances de esta investigación.

A Leonardo Murolo por su paciencia y por guiarme en este largo proceso.

A la Universidad Pública, Gratuita y Laica. Siempre.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Fundamentación

Las series web tienen un camino de crecimiento y consolidación en el país que se remonta a la primera década de los 2000, con la aparición en el país de las primeras propuestas que empezarían a moldear la noción del formato. Siguiendo a Ailín Russo (2018) podemos realizar una aproximación a la definición de serie web como un formato de narración audiovisual seriada y de corta duración, pensado y realizado para su publicación y consumo en plataformas de Internet. La autora propone también como característica de dicho formato, un uso de los recursos formales de la narración audiovisual en pos de la reproducción en pantallas de pequeño tamaño. Por otra parte, se propone que los principales consumidores de este tipo de narrativas son los jóvenes, no sólo por una cuestión de cercanía con lo tecnológico sino por las temáticas abordadas en dichas series. En el mismo sentido, Ader (2023) plantea que:

La predominancia de protagónicos con personajes jóvenes sobre los adultos mayores, la naturaleza de las temáticas abordadas, las estéticas emergentes urbanas y el uso de un lenguaje coloquial descontracturado ponen en evidencia que son consumos que interpelan a las juventudes (pp. 6-7).

Entre 2008 y 2012-2013 podemos ubicar una gran cantidad de proyectos audiovisuales tales como “Amanda O” (2008), “Embarcados” (2010) o “El Rastro” (2011), que tomaban como base la narración seriada propia de la televisión, experimentando paulatinamente con las particularidades que brindaba un soporte como la pantalla web (Murolo, 2019). Casi en paralelo a estos proyectos, encabezados mayormente por empresas de comunicación y multimedia, se dio un surgimiento de producciones independientes llevadas a cabo por realizadores amateurs o estudiantes de cine y otras ramas del audiovisual,

que vieron en los relatos web mayores facilidades a la hora de realizar y exhibir sus producciones que en otros formatos como el cine y la televisión. Este modelo de producción independiente abrió la posibilidad a la participación activa de los espectadores, ya no sólo para su interacción con los relatos sino también a modo de patrocinadores. Los fans podían sostener económicamente a los proyectos con donaciones directas de dinero.

Ya en este primer momento de las series web en el país existe una convivencia de los modelos de producción empresarial e independiente. De esta relación surge una nueva etapa, en la que las series web se consolidarán como formato audiovisual. Es en este momento cuando aparecen elementos claves para el crecimiento de la producción del formato como ser pantallas dedicadas exclusivamente a la programación de series web y concursos o festivales que las financian y premian (Murolo, 2019).

Podemos citar a Leonardo Murolo cuando plantea que:

La lenta consolidación de las series web en Argentina irá de la mano de dos grandes dimensiones que se traducirán en categorías de análisis. La primera la construcción de una identidad audiovisual propia, diferente al cine y la televisión. La segunda, su constitución como industria cultural.
(2019, p.55)

No obstante este crecimiento sostenido del formato en la región metropolitana del país, en la provincia de Tucumán las series web se encuentran aún dando sus primeros pasos en un camino marcado por la irregularidad en cuanto a los tiempos de producción. Las dos categorías de análisis que plantea Murolo se encuentran aún en una instancia de experimentación temprana.

En 2014, a través de un blog del diario local *La Gaceta*, el humorista Miguel Martín publicó “Escobero, El Porrón del Mal”, la que podría considerarse la primera serie web tucumana. El proyecto de once capítulos retrata de manera paródica la vida de un vendedor de escobas, fanático de la serie “Narcos” y con un problema de alcoholismo. Dos años más tarde se estrena en YouTube “Busca Consuelo”, de la productora independiente Rigby Zoo. Dicha serie sigue en cuatro capítulos el devenir de Consuelo, una joven que acaba de terminar su relación amorosa y se embarca en la búsqueda de una nueva pareja. Ambos proyectos comparten el hecho de ser realizados íntegramente en la provincia, con actores y técnicos de

la región y financiados por los propios realizadores. El estreno de estas series implicó el inicio del camino de exploración local del formato web.

Por otra parte, este formato empezó paulatinamente a ganar popularidad como alternativa en las realizaciones estudiantiles, gestándose así los primeros proyectos de series web de alumnos en la Escuela Universitaria de Cine, Video y TV de la UNT (EUCVyTV). El primero de estos proyectos (siendo el único publicado en redes hasta el momento) fue “Educación Sensual”, estrenado en 2018 en YouTube, donde se aborda la temática de la ESI apuntando a un público adolescente. La serie es de no-ficción, con una estética de magazine televisivo, y puede entenderse cercana a aquellas producciones pedagógicas del Instituto Cinefotográfico de la UNT (ICUNT), una institución pionera del audiovisual en el NOA y predecesora de la EUCVyTV.

Desde este inicio en el trabajo del formato en 2014 hasta el 2020, se pueden contar alrededor de quince proyectos de series web en distintas etapas de producción. Resulta llamativo este rápido crecimiento en la producción de relatos seriados, en una provincia con una historia de ficciones o documentales televisivos prácticamente nula. Los proyectos de series televisivas realizados a través de los concursos de fomento de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual rara vez vieron la luz en la pantalla y las televisoras locales funcionan como simples repetidoras de los canales de aire de Buenos Aires, salvo por la producción local de noticieros y magazines, siendo estos los únicos formatos televisivos ampliamente trabajados a nivel local. Dentro de los proyectos de la provincia que tuvieron estreno nacional podemos mencionar el caso de “Muñecos del Destino” de Patricio García. Este proyecto se estrenó en el año 2012 en el Canal 7 - La TV Pública de Buenos Aires. Ahora bien, esta serie no contó con un estreno en pantalla local por conflictos con el Canal 10 de Tucumán. Su segunda temporada, estrenada en 2018 y realizada con fondos del Concurso de Series Federales 2016 del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), sí pudo exhibirse en dicho canal.

Esto lleva a una situación particular en relación a las series web en Tucumán. Siguiendo a Murolo (2012) podemos plantear que dichos discursos nacen para las nuevas pantallas, siendo deudores de pantallas anteriores. Así, las series web se alimentan de las formas dramáticas y narrativas de las series televisivas a la vez que pueden generar una gramática propia. Ahora bien, cabe destacar que, como se planteó antes, la industria televisiva de la provincia carece de producción de formatos narrativos serializados. Por otra

parte la formación universitaria en el lenguaje audiovisual, que puede encontrarse en la Licenciatura en Cinematografía de la EUCVyTV o en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras, está fuertemente direccionada hacia el estudio de la realización audiovisual cinematográfica, quedando muy postergadas las variaciones del lenguaje para otros soportes como la televisión o las pantallas web. En este sentido las series web tucumanas enfrentan el desafío de construir sus relatos a partir de una base teórica y práctica casi exclusivamente cinematográfica. La noción misma de serialidad (Schrott y Negro, 2017), pregnante del relato televisivo, es algo que en los proyectos analizados se construye de manera intuitiva y se mantiene aún en una instancia de experimentación y perfeccionamiento.

En relación a los tipos de producción, resulta importante destacar que la mitad de los proyectos que se ubican en el período estudiado se realizaron a través de los concursos de fomento del INCAA. Ahora bien, esto que inicialmente puede entenderse como positivo para el avance de la industria audiovisual local, tiene su contracara en las dificultades que tienen los productores para acceder a dicha financiación y los tiempos de las mismas. Los pagos en las cuotas se demoran, lo cual implica producciones detenidas, canceladas o, en el peor de los casos, finalizadas pero sin la posibilidad de exhibición hasta tanto no se regularice su cuestión financiera. Es llamativo que de nueve proyectos de serie web en producción con el INCAA desde 2016 y hasta el 2020, sólo uno fue estrenado en tiempo y forma y permanece disponible para su visionado. Cabe preguntarse entonces cómo incidió este modelo de producción en los proyectos locales, en sus registros de una realidad que avanza más rápido que las propias producciones y en la relación con espectadores poco habituados al consumo de productos culturales locales.

1.2. Objetivos

Se plantea entonces como objetivo general de la investigación comparar los modelos de producción de las series web realizadas a través de organismos estatales (específicamente a través de concursos de fomentos del INCAA) con aquellas realizadas de manera independiente, en busca de determinar cómo afectan dichos modelos a parámetros como ser los tiempos de producción, la conformación de equipos técnicos, las construcciones dramáticas propuestas, los temas abordados y la exhibición y alcance de dichas series.

En pos de llegar a esta meta, se plantearon como objetivos específicos relevar las series web tucumanas en el período 2014 – 2020, sus contextos de realización y sus proyecciones de exhibición nacional o internacional; analizar el diseño de producción propuesto por cada una de estas series, determinando su forma de financiación, conformación de equipo técnico, cronograma de producción y balance entre tiempos previstos y tiempos reales a la hora de llevar a cabo la producción y, finalmente, analizar las historias propuestas, los abordajes temáticos y las formas narrativas de las series web contenidas en el período mencionado.

Con esto se propone indagar en cómo afectaron en la producción la incidencia de organismos estatales tales como el INCAA en la realización y posterior visibilización de los proyectos de series web de Tucumán, en comparación con aquellos proyectos realizados y financiados de manera independiente.

Las producciones con financiación estatal se proponen únicamente en relación con el INCAA ya que durante el período analizado no se llevaron a cabo concursos de fomento para el formato de otras entidades nacionales o provinciales. Cabe destacar que el año 2022 se promulgó la Ley Provincial 9578 de Promoción de la Actividad Audiovisual, sancionada en 2018. Esta Ley propone la creación de un fondo de fomento provincial con el que financiar a diversas líneas de concursos. En el primer llamado a concursos de fomento, durante el año 2023, se abrieron varias líneas entre las que se encontraban producción de cortometrajes y largometrajes, clínicas de guion, desarrollo de proyecto de largometraje y desarrollo de festivales cinematográficos locales. Hasta el momento el formato serie web no fue incluido en estas líneas de concurso.

Se plantean entonces algunas interrogantes que se buscarán responder a lo largo del presente trabajo: ¿cómo construyen las series a los personajes y sus contextos? ¿Puede reconocerse en estas construcciones aspectos identitarios de Tucumán o del NOA, o bien se realizan caracterizaciones neutras de personajes y espacios físicos? Por otra parte, en relación con la dimensión productiva de las series algunas de las interrogantes que surgen son ¿cómo se financian estos proyectos? ¿Cuál es la relación entre proyectos con apoyo estatal y aquellos autofinanciados?

Ahora bien, la construcción de un discurso como las series web implica no sólo el aspecto creativo de la producción audiovisual, sino la llegada de dicho producto cultural a un

espectador que pueda decodificarlo y participar activamente de esta construcción de imaginarios de representación locales. Resulta importante entonces abordar la cuestión de las series web en Tucumán no sólo desde su relación con el contexto histórico-social en las que se producen, sino también analizar cómo construyen su relación con el potencial espectador. Si bien se buscará indagar sobre la recepción de los proyectos analizados, la misma sólo se trabajará a través de las cifras de visualización de cada serie. Al no ahondarse demasiado en los consumos de las series se proponen algunos interrogantes a responder en futuros trabajos: ¿Existe un diseño de producción orientado a la exhibición al comenzar con estos proyectos o bien se tiende a una improvisación en esta etapa del proceso? ¿Quiénes consumen las series web tucumanas? ¿Qué nivel de alcance y fidelidad logran estas series?

1.3. Marco Teórico

De igual manera que lo planteado respecto al surgimiento del formato a nivel nacional, podemos notar cómo en Tucumán rápidamente empiezan a coexistir producciones que cuentan desde su inicio con un capital financiero para su realización con proyectos que adoptan modelos de producción alternativos, al no contar con dicho apoyo económico. La diferencia clave que podemos remarcar entre lo que ocurre en la provincia y lo planteado por Murolo (2019) es la ausencia de empresas de comunicación que formen parte del contexto de producción local. A diferencia de los primeros proyectos de Buenos Aires, que contaban con una espalda económica privada, las producciones de Tucumán que cuentan con fondos para su realización son aquellas que acceden a un crédito o fomento estatal, ya sea del INCAA o el Fondo Nacional de las Artes.

La producción cinematográfica en la provincia es de difícil acceso, estando supeditada casi exclusivamente a financiamientos del INCAA mediante productores de Buenos Aires. Podemos tomar casos recientes como el de las ficciones “*Los Dueños*” (2013, Agustín Toscano y Ezequiel Radusky) o “*El Motoarrebataador*” (2018, Agustín Toscano) o los documentales “*La Hermandad*” (2019, Martín Falci) o “*Bazán Frías, elogio del crimen*” (2019, Lucas García Melo y Juan Mascaró) para notar que todas ellas comparten el hecho de tener productores radicados en Buenos Aires. Las series web se muestran entonces como una alternativa al cine, brindando a los realizadores una mayor libertad y posibilidad de construcción y exhibición de discursos propios que generen un imaginario local cercano a su comunidad. Ahora bien, al estar estas series atravesadas por los fomentos del INCAA

continúan inmersas en una dinámica de industria audiovisual que termina siendo excluyente, favoreciendo la concentración de discursos hegemónicos.

En su tesis doctoral, abocada al análisis de producciones cinematográficas y televisivas del NOA, Víctor Arancibia (2015) refiere a una puja distributiva cultural cuando habla de las películas y programas que analiza en su investigación, siendo éstos productos culturales producidos en el NOA que lograron insertarse en pantallas nacionales, visibilizando realidades ajenas a las propuestas por la cultura audiovisual hegemónica. En este sentido, al referirse a los procesos de producción audiovisual y cultural de la región el autor sostiene que implican “*una disputa permanente por dotar de sentido nociones básicas para la vida en comunidad*” (p.15). También se resalta la importancia de producciones audiovisuales locales que rompan las representaciones hegemónicas del NOA a la vez que plantea la necesidad de “*la reconfiguración del mapa de colectivos que integran una sociedad, capaz de hacer visibles prácticas, discursos y representaciones ‘otras’*” (p. 16).

Esto se relaciona con los dos primeros puntos que Omar Rincón plantea junto a Jesús Martín-Barbero y Germán Rey en su *Manifiesto por una televisión pública, cultural y de calidad* (2000, citado en Rincón, 2006) donde se propone que la televisión pública debe interpelar al ciudadano y no a un consumidor al tiempo que debe proponerse como escenario del diálogo nacional intercultural.

Si entendemos a las series web como deudoras o herederas de la pantalla televisiva, podemos repensar estos conceptos para un nuevo medio que se muestra tan dinámico y expansivo como lo es Internet. Los proyectos de series web de la provincia producidos a través del Estado Nacional (INCAA) tienen una relación, desde el punto de vista de su matriz productiva, con aquellas series de ficción o documentales pensadas para pantallas televisivas estatales como la Televisión Pública, Paka-Paka o el Canal Encuentro. Al exhibirse fuera de una grilla y pensarse para ser consumidos en múltiples dispositivos y en contextos diversos, estos productos culturales pueden tener una gran incidencia en la construcción de discursos interculturales que Rincón, Martín-Barbero y Rey proponen en su manifiesto. Podemos pensar las narraciones mediáticas en tanto generadoras de imaginarios y representaciones locales. Nos entendemos como sociedad a la vez que nos vemos reflejados en las pantallas mediáticas.

Por otra parte, si traspolamos las funciones planteadas por autores como Milly Buonanno (1999) o Francesco Casetti y Federico di Chio (1997) para la ficción televisiva al medio web, podemos pensar cómo el acceso a este medio sumado al proceso de digitalización del audiovisual viene a potenciar la cantidad de discursos, así como a diversificarlos a partir de una democratización de la posibilidad de realización y exhibición de distintas voces. Podemos seguir a Henry Jenkins (2008) cuando plantea que la convergencia mediática implica un cambio en los modos de producción y consumo de los medios, en tanto los espectadores antes pasivos ahora se vuelven prosumidores. La digitalización tecnológica genera la posibilidad de que audiencias locales consuman, interactúen e, incluso, produzcan sus propias representaciones audiovisuales, rompiendo la hegemonía mediática.

Estos conceptos fueron abordados por Ailín Russo en su artículo *Series web en Argentina: Nuevas pantallas, nuevas identidades* (2018), donde se plantea además que las series web se establecen como un relato pensado para pantallas pequeñas y un público determinado, los “nativos digitales”. Se plantea aquí la relación entre las series, los realizadores y un público activo, que se comunica a través de redes, que busca dialogar directamente con el producto.

Se plantea entonces un nuevo modo de consumo. Esta relación entre los discursos y los consumidores se aborda en las tesis de maestría *Discursos tradicionales y disruptivos sobre la maternidad en la serie web Según Roxi* (2016) de María Laura Giallorenzi, donde se destacan la producción para nicho y la interactividad como rasgos importantes del formato así como aspectos de la construcción dramática como ser el carácter fijo de los personajes y el despliegue de recursos retóricos en pos de la captura de atención del espectador y en *Webseries y narrativa audiovisual: análisis de "Malviviendo"* (2011) de Elena Quintanilla Montenegro, donde se plantea como objetivo investigar sobre las condiciones y características propias de la creación audiovisual para internet, a partir del análisis narrativo, de producción y recepción de una serie web española.

Finalmente se destacan las categorías de análisis que plantea Leonardo Murolo en su libro *Series Web en la Argentina* (2019), la construcción de una identidad audiovisual propia y la constitución de las series web como industria cultural. Dichas categorías son justamente las que se analizan en la presente investigación, haciendo foco en el caso de la provincia de Tucumán. En relación con esto, puede plantearse una vacancia en el estudio del formato en diversas regiones del país fuera del área metropolitana de Buenos Aires. Claro que dicha

vacancia puede atribuirse a lo novedoso del tema en cuestión y se propone como un desafío importante el relevamiento y análisis de proyectos de series web producidos en las distintas regiones del territorio nacional.

Con relación a la construcción dramática de las series, podemos apoyarnos en las teorías de lenguaje cinematográfico para la construcción de personajes y mundos diegéticos. En relación con los personajes podemos plantear que, como vehículos del drama, en su construcción y posterior evolución podemos realizar un entramado con el conflicto dramático que atraviesa la historia y los temas abordados. En este sentido, cabe destacar que todo tema tiene un punto de vista desde el que es planteado. Este punto de vista (Machalski, 2009) o tesis (Oviedo, 2016) implica la postura ideológica que toma el realizador con relación al tema abordado en la historia. Esta postura suele visibilizarse en el estado final del protagonista, entendiendo que el mismo va a sufrir un cambio en su conformación, ya sea de carácter (relativo al modo de ser), un cambio de actitud (relativo al modo de pensar), un cambio de comportamiento (relativo al modo de hacer) o los tres a la vez (Pérez, 2005). Por otra parte, dicha evolución, que visibiliza la postura autoral con relación al tema del realizador, tiene lugar a partir de la construcción de un conflicto dramático. Dicho conflicto implica la búsqueda del protagonista de un objetivo, para el cual debe superar a una fuerza antagónica que le dificulta el camino. Esta construcción dramática debe generar una oposición lo suficientemente fuerte al protagonista para llevarlo a evolucionar (Seger, 1991). De aquí que podamos hablar de un trinomio constituido por personaje – conflicto – tema, como base del drama y como un único elemento a analizar.

En relación a la construcción del tema que atraviesa al personaje, podemos seguir a Phillip Parker (2012) cuando plantea que el tema no opera en el plano de la historia, sino que se plasma en un plano emocional íntimamente relacionado con la subjetividad del espectador. Es decir, al tiempo que el espectador *lee* la historia, *percibe* el tema. Podemos plantear como hipótesis que en estas producciones alternativas, las búsquedas temáticas tienden a una mayor apertura o libertad de exploración. El hecho de no existir mediadores (distribuidores cinematográficos, cadenas televisivas) entre realizadores y espectadores propone un contexto de producción propicio para la exploración temática.

Finalmente, para el análisis de la serialidad (relación que construyen las series entre sus capítulos) tomaremos los trabajos de Martín Greco (2019) quien postula una tipología para los relatos seriados televisivos a través de cinco categorías: las series sin continuidad o

antológicas, las series episódicas, las series acumulativas, las series secuenciales y las series con continuidad, pudiendo ser estas últimas abiertas o cerradas y de Rosa Schrott y Marcela Negro (2017), quienes plantean tres opciones para establecer la serialidad de un relato: por trama a largo y corto plazo, por tema y por recurso estético o narrativo.

2. PROPUESTA METODOLÓGICA

Durante el transcurso del año 2020 se realizó un relevamiento de los proyectos de series web, realizados o por realizarse, en la provincia. Para dicha tarea se confeccionó un formulario de Google que fue enviado a diversos realizadores y profesionales del medio en la provincia. Al tratarse de un campo cultural relativamente pequeño, conformado en su inmensa mayoría por docentes, estudiantes y egresados de la EUCVyTV de la UNT, se pudo tejer rápidamente una red de contactos a los que se les hizo llegar el formulario.

Dicho documento estaba orientado específicamente a realizadores dentro del trinomio Dirección, Guion y Producción, que estuvieran directamente relacionados con la producción de una serie web, en cualquiera de sus etapas de producción. Para cada proyecto relevado se consultaban los siguientes datos específicos: Título, Sinopsis corta o logline, Año de estreno o de inicio de la producción, Responsables de las áreas de producción, dirección y guion, Modelo de producción, Estado del proyecto y Plataforma de visionado (para aquellos proyectos que se encontraran estrenados al momento de realizar el relevamiento). De dicha tarea se recabaron un total de 12 proyectos de series web, en distintos momentos de su producción, a las que se sumaron 5 a través de conversaciones directas con sus respectivos realizadores o escrutando las actas de los diversos concursos de fomento del INCAA pertenecientes al período estudiado, en búsqueda de proyectos tucumanos.

El relevamiento de los proyectos permitió en primera instancia fijar como marco temporal de la investigación los años comprendidos entre el 2014 y el 2020. Se toma al año 2014 como inicio al ser éste el año de estreno de la primera serie web recabada. Si bien aún no se pudo constatar el año de inicio del desarrollo de proyecto, se considera que el estreno de la serie en una plataforma digital es una fecha que puede funcionar como coordenada inicial del recorrido histórico. Por otra parte, se toma al año 2020 como cierre del marco temporal, en primera instancia por ser el año en que se da inicio este proyecto de investigación y en segundo lugar por ser un año bisagra para el desarrollo del formato en la provincia. Se podría consignar a este año como el momento en el que se empezaba a

vislumbrar el cierre de una etapa de experimentación y producción atomizada dado que, entre fines de ese año y principios del 2021 se realizaron dos convocatorias de financiación inéditas y exclusivas para la provincia y la región. La primera de ellas la llevó a cabo la UNT con un programa de extensión llamado *Sostener Cultura*. Si bien no hay registros de que en esta convocatoria, orientada a las artes en general, se hayan presentado proyectos de series web, si cabe mencionar que con estos fondos se desarrollaron diversos proyectos de cortometrajes, teasers y videoclips por parte de realizadores tucumanos. Por otra parte, en Enero del 2021 se realizó la convocatoria titulada *Nuevas Miradas del NOA: Concurso de Desarrollo de Series Web*. Dicho concurso, organizado por el Consejo Regional Norte Cultura (organización que nuclea las áreas de Cultura de las provincias del NOA), propició la selección de un proyecto de serie web por cada provincia para acceder a clínicas de desarrollo de proyecto y a un premio monetario. Lamentablemente, ninguna de las convocatorias se sostuvo en el tiempo.

Podemos consignar, además, que a fines del 2020 los realizadores de la serie *NSQNP* (único estreno del año) iniciaron una campaña de mecenazgo a través de distintas plataformas de recaudación, para poder llevar a cabo la realización de la segunda temporada. Dicha recaudación culminó en el 2021, consiguiendo parte de los fondos necesarios para la producción y el estreno de dicha temporada. Ya con estas temporadas auestas, el equipo se presentó a la convocatoria de las Becas de Creación del Fondo Nacional de las Artes, resultando ganadores de una beca con la que financiaron la instancia de Desarrollo de una tercera temporada. El caso puntual de esta serie resulta de un gran interés por ser la primera que logra una fidelización muy fuerte con su público y que incursionó en distintos modelos de producción, luego de autofinanciarse para su primera temporada.

Por dichas razones, podríamos sostener que entre el 2014 y el 2020 tuvo lugar una primera etapa en el proceso de consolidación del formato serie web en Tucumán, en el que los modelos de producción predominantes son: 1) la autogestión y la financiación por los propios realizadores y 2) las producciones que lograron acceder a alguna de las convocatorias de fomento del INCAA.

Las series web relevadas y que se acotan al marco temporal propuesto son:

SERIE	AÑO	PRODUCCIÓN	ESTADO	CAPS
Escobero, el porrón del mal	2014	Independiente	Estrenada	11

Busca Consuelo	2016	Independiente	Estrenada	4
Desde afuera no se ve	2016	Estatal	Estrenada	6
Arrollado primavera	2016	Estatal	Estrenada con retraso	7
Animales heridos	2016	Estatal	Finalizada – No disponible	-
Gordillo, la serie	2017	Independiente	Estrenada	6
De tiempo, amor y ácido	2017	Estatal	Cancelada	-
Educación sensual	2018	Independiente	Estrenada	4
Nexos UNT	2018	Independiente	Estrenada	7
Los santeros	2018	Estatal	Cancelada	-
Tucson city	2018	Estatal	Cancelada	-
Flash animal	2018	Independiente	Cancelada	-
Pieles divergentes	2019	Independiente	Cancelada	-
Tiny lo hizo!!!	2019	Estatal	Estrenada	10
Kármicos	2019	Estatal	Estrenada con retraso	-
Los profes	2019	Estatal	Cancelada	-
NSQNP	2020	Independiente	Estrenada	8

Una vez analizada la bibliografía y realizado el acopio de las series web realizadas en la provincia entre 2014 y 2020 se realizó un análisis pormenorizado de la construcción de dichos proyectos, para indagar cómo los distintos proyectos, trabajados a partir de modelos económicos diferentes, abordaban los distintos elementos de la construcción dramática y narrativa. Por otra parte, y en relación con estos contenidos, se indagó en el proceso de producción de estos proyectos y sus posibilidades de realización y llegada al público. Así, se realizó un análisis de la factibilidad de producción audiovisual en Tucumán y el rol del Estado (nacional y provincial) en dichos procesos.

Para dicha tarea se confeccionaron fichas a través de las cuales se pudiera sistematizar un análisis de los diferentes proyectos. En dichas fichas se buscaba descomponer la obra (Casetti y DiChio, 1991) para visualizar en detalle sus múltiples aristas. Así, se proponen las siguientes dimensiones para recabar del visionado: Ficha técnica, Equipo Técnico, Ficha

artística y Ficha de producción. Cada una de estas dimensiones contiene diversas variables de análisis en su interior.

Cabe destacar que se utilizaron fichas distintas para las series estrenadas y para las que estaban en desarrollo o con estrenos demorados. Se planteó esto por la necesidad de analizar la construcción dramática de las series, algo que sólo era posible en aquellos proyectos que se encuentran disponibles en alguna pantalla digital. Para las series que aún no tienen pantalla se realizó un fichado más escueto, orientado principalmente a su modelo de producción.

Del análisis comparativo de las fichas de cada serie analizada se buscó consignar las continuidades entre los diversos proyectos, tanto formales como narrativas y dramáticas. A partir de aquí se buscó indagar en posibles similitudes y diferencias puntuales entre los proyectos realizados de manera independiente y a través del INCAA. Para dicho análisis se tomó como hipótesis explorativa (Casetti y DiChio, 1991) la noción de que las series web en Tucumán se realizan con una impronta fuertemente cinematográfica, tanto desde el plano dramático (construcción de personajes y mundo diegéticos, temas), como en el plano narrativo (conflictos, serialidad y géneros trabajados) y en el plano productivo (planes de financiación y económicos, modelos de producción, tiempos de producción, etc).

Se realizaron además, entrevistas con los realizadores de los distintos proyectos en las que se pudo recabar toda aquella información que no surgía del visionado mismo de las series web. Esto es, todos aquellos aspectos relacionados con el proceso de producción de los proyectos. Se hizo especial hincapié en los siguientes aspectos: convocatorias o premios adquiridos, modelos de producción realizados en base a este capital inicial (si lo hubiera), planes económico y financiero y plan de distribución. Si bien, se buscó recabar esta información de todos los proyectos consignados, se dió mayor relevancia a aquellos estrenados.

Se propone a continuación la serie de preguntas de base que se realizaron a los entrevistados. Se buscaba, a través de este cuestionario, poder contrastar las respuestas de los realizadores involucrados, en pos de encontrar sus semejanzas y diferencias en relación a las construcciones de las historias y los procesos productivos:

Plano dramático: ¿Por qué se eligió trabajar con el tema que desarrolla la historia?, ¿cómo fue el proceso para llegar a la historia contada?; los espacios en los que se desarrolla

la serie, ¿se eligieron en base a la historia o a una búsqueda de representación del paisaje de la provincia?, ¿cómo se trabajó la construcción de personajes, tanto desde el guion como en el trabajo con actores?, ¿se buscó sostener, potenciar o bien anular la oralidad tucumana/norteña?

Plano productivo: ¿Cómo se dio inicio al proyecto?, ¿el año de inicio de la producción fue el mismo del año de estreno?, ¿cuántas días/semanas hubieron de rodaje?, ¿cuántas días/semanas hubieron de postproducción?, ¿cómo fue el proceso de trabajo desde la concepción del guion al estreno?, ¿cuántos técnicos, aproximadamente, trabajaron en el proyecto?, ¿cobraron honorarios?, ¿con qué financiamiento se contaba?; en caso de contar con un apoyo o subvención del INCAA, ¿a qué concurso de fomento se accedió?, ¿qué implicaba dicho concurso?, ¿cuáles fueron los tiempos desde la notificación del subsidio o fomento y el pago del mismo?, ¿cómo es/fue el plan de distribución de la serie?, ¿se pensó en esta instancia durante el desarrollo del proyecto o bien se trabajó una vez finalizada la postproducción?, ¿cuál es el público objetivo de la serie?, ¿se pensó en este público desde el inicio del proyecto, o bien la realización de la historia *propuso* al espectador ideal?

Al iniciar el análisis podemos notar que de diecisiete proyectos relevados, diez llegaron a una instancia de estreno. De estas series estrenadas, siete lo hicieron en un tiempo acorde al planificado, dos se estrenaron con una demora de cuatro a cinco años y una se estrenó sin estar finalizada. Otro dato interesante es que de estas diez series estrenadas, cuatro se realizaron con financiamiento estatal. Entre ellas se encuentran justamente las que se estrenaron con demora y la no finalizada.

Dentro de los proyectos independientes, puede destacarse que dos de ellos fueron realizados por el actor y comediante Miguel Martín quién contaba de antemano con una vasta trayectoria artística a nivel nacional. Vale esta aclaración cuando se revisan las estadísticas de visualización de los capítulos piloto de los siete proyectos estrenados.

“Escobero, el Porrón del Mal”¹ (2014, independiente de Miguel Martín): 762.667 visualizaciones; “Busca Consuelo” (2016, independiente): 12.555 visualizaciones; “Gordillo, la Serie” (2017, independiente de Miguel Martín): 1.623.356 visualizaciones; “Educación Sensual” (2018, independiente): 5.336 visualizaciones; “Desde Afuera No Se Ve” (2018, INCAA): 410 visualizaciones; “Nexos UNT” (2018, UNT): 1408 visualizaciones, “NSQNP”

¹ Las mediciones de vistas corresponden al 01 de Junio de 2024.

(2020, independiente): 602 visualizaciones en YouTube + 1224 visualizaciones en Instagram. Es de destacar la poca fidelización que generan estas series ya que, sólo exceptuando a “NSQNP”, la cantidad de visualizaciones cae un promedio del 50% hacia el segundo capítulo.

La diferencia en la cantidad de visualizaciones de las series de Miguel Martín es abrumadora. Resulta interesante marcar que, además de tratarse de una figura pública reconocida a nivel nacional por su personaje del “Oficial Gordillo” (justamente, el protagonista de una de las series), los proyectos de Martín proponen una representación de Tucumán, sus espacios y sus habitantes muy cercanas a la construcción estereotípica hegemónica. En las series de Martín se refuerza la construcción del tucumano vago, de pocas luces, agresivo, etc. Por otra parte, se hace especial hincapié en la construcción del humor a través del *mal hablar* de los tucumanos. Esto que, a priori podría entenderse como una búsqueda de agrandar al espectador de Buenos Aires, repercute de manera positiva en el público local. Esto puede constatarse en los comentarios de espectadores quienes, lejos de renegar del estereotipo, lo celebran como uno de los pocos rasgos que nos destaca como tucumanos.

En términos dramáticos, de los diez proyectos estrenados dos se vuelcan a la no ficción (un magazine y un documental), género ampliamente trabajado y explorado por los estudiantes de la EUCVyTV; mientras que, de los nueve proyectos que trabajan ficciones, seis adoptan el género de comedia para desarrollar sus historias. Cabe destacar que entre los proyectos estrenados con demora, no estrenados y/o cancelados se encuentran un proyecto documental, un drama, tres proyectos de comedia, uno de ciencia ficción y dos de suspenso. Hay, en este sentido, un paralelismo con lo analizado por Murolo (2019) con relación a la primacía de los géneros clásicos en los proyectos de series web, motivada por la búsqueda de fidelizar rápidamente al espectador y construir un nicho. De dicha recurrencia al trabajo con géneros, destaca claramente, tanto a nivel nacional como provincial, la tendencia hacia la comedia.

En resumen, puede notarse como hasta el momento la producción independiente, pese a las lógicas dificultades de financiamiento, se impone a la hora de la finalización de los diseños de producción planteados. De los diecisiete proyectos analizados, ocho se inscriben en un modelo de producción independiente. De ellos, seis llegaron a estrenarse y dos se encuentran cancelados (uno de ellos devenido a cortometraje cinematográfico). Cabe destacar

el caso de “NSQNP”, cuya primera temporada se exhibió en Instagram y YouTube y que, posterior al estreno de su primera temporada, llevó a cabo una colecta de fondos con el modelo de mecenazgo, al tiempo que ganó una convocatoria de la Secretaría de Extensión de la UNT. Con los fondos de ambas vías llevaron a cabo la realización de la segunda temporada.

En contraposición, aquellos proyectos que se realizaron a través de fondos de fomento del INCAA se encontraron con algunas complicaciones. Si bien, este modelo de producción implica contar con los fondos necesarios para pensar en la consolidación de una industria cultural audiovisual en la provincia, los planes de financiamiento que propusieron los distintos concursos se mostraron poco dinámicos para producciones que necesitan de la premura, que se apoyan en la coyuntura y que pueden aprovechar o naufragar ante la vorágine de un soporte tan dinámico como la web. Por otra parte, el modelo de financiamiento en cuotas propuesto por el INCAA (heredado de las producciones y tiempos cinematográficos) resultó contraproducente para proyectos que se tuvieron que desarrollar en tiempos de crisis económica. En palabras de los realizadores, las cuotas se atrasaban y no se actualizaban los montos por lo que quedaban rápidamente desvalorizadas por la inflación creciente del país. Estos factores, sumado a que en varios de los casos las búsquedas dramáticas tuvieron envergaduras tendientes a lo cinematográfico (y que, por tanto, implicaban una realización compleja y una necesidad de grandes equipos de trabajo), generaron un alto porcentaje de cancelaciones o demoras en los estrenos de los proyectos realizados a través de esta vía.

3. LAS SERIES ANALIZADAS.

3.1. Series estrenadas y con posibilidad de visualización.

Las series que se listan a continuación son las que completaron su proceso de producción en el período investigado y permanecen online hasta hoy. Los datos recabados surgen del visionado de las mismas así como de entrevistas con sus realizadores.

Escobero, el Porrón del Mal²

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	-
Año de Estreno	2014
Pantalla de Estreno	Sitio web del diario La Gaceta. Blog del comediante Miguel Martín.
Cantidad de Capítulos	11
Duración Promedio de Capítulos	8 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Corte Films (no se listan nombres en créditos)
Guion	Miguel Martín
Dirección	Miguel Martín
Dirección de Fotografía	Carolina Bloise y Charles Hernández Tarca
Dirección de Sonido	Matías Menciondo
Dirección de Arte	Mariana Delgado
Montaje	Carolina Bloise y Federizo Terzi Ahualli

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La ambición
Género	Comedia
Logline	Cuando se cansa de vivir sin grandes

² Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=pAXk9N9NxP4&list=PLNdtTtKKWBDOYFTrkf8tw-cNOsQSHijIR&ab_channel=MiguelMartin-OficialGordillo

	ingresos, Pablo Escobar, un vendedor de escobas con un problema de alcoholismo debe establecerse como el cabecilla en el tráfico de achilata.
Dossier de personajes	
En base a su función	Pablo: Protagonista. Sujeto, Destinador, Destinatario. Madre de Pablo: Ayudante Patricia: Pareja de Pablo. Ayudante, Opositor. Gonzalo: Primo de Pablo. Ayudante. Don Eduardo: Vendedor de Achilata. Opositor. Regina: Secretaria de Don Eduardo. Opositor. Flavio: Empleado de Pablo y hermano de Patricia. Ayudante . María Pía: Pareja de Don Eduardo. Ayudante. Hijo de Don Eduardo: Opositor. María de los Ángeles: Madre de Patricia, Opositora.
En base a su construcción	Pablo: Estereotipo. Madre de Pablo: Estereotipo. Patricia: Estereotipo. Gonzalo: Estereotipo. Don Eduardo: Estereotipo. Regina: Estereotipo. Flavio: Estereotipo. María Pía: Estereotipo. Hijo de Don Eduardo: Estereotipo. María de los Ángeles: Estereotipo.

Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Casa de Pablo, Fábrica de helados, Hangar del AeroClub Tucumán, Casa de Don Eduardo.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Plazas barriales, veredas barriales, Parque 9 de Julio, Jardín de Casa en Barrio Privado, Plaza Belgrano, AeroClub Tucumán, Estancia de Don Eduardo, Cañaverale, Cancha de Fútbol 5, Bar de Famaillá.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	-
Plan de distribución	-

Flujo de Producción: La serie se lista al ser reconocida por estar protagonizada por una figura pública de Tucumán y estrenarse en la plataforma web del diario La Gaceta, importante medio periodístico de la provincia. Ahora bien, al no poder contactarse con ningún miembro de la producción de la serie, no pudo realizarse una entrevista que permita conocer el flujo de trabajo de la serie y otros datos. Lo que se lista en la tabla de análisis es únicamente lo que surge del visionado de los capítulos.

Busca Consuelo³

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2016
Año de Estreno	2016
Pantalla de Estreno	YouTube
Cantidad de Capítulos	4

³ Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=6tS6uiVCtu0&list=PL3g1UWthCMTH_Zlv1jkKXB73f1Pk9izeA&ab_channel=BonzoVillegas

Duración Promedio de Capítulos	6 minutos aproximadamente
---------------------------------------	---------------------------

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Facundo Cardoso y Camila Brandán
Guion	Gonzalo Villegas y Facundo Cardoso
Dirección	Gonzalo Villegas
Dirección de Fotografía	Agostina Colantuoni
Dirección de Sonido	Martín Ale
Dirección de Arte	Juan Aguilar
Montaje	Gonzalo Villegas

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	Las relaciones románticas
Género	Comedia
Logline	Cuando se separa de su novio, Consuelo, una joven en sus tempranos 30, busca explorar nuevas experiencias amorosas.
Dossier de personajes	
En base a su función	Consuelo: Protagonista. Sujeto, Destinadora, Destinataria. Erika: amiga de Consuelo. Ayudante. Julio: ex novio de Consuelo. Oponente. Karen: primera cita de Consuelo. Ayudante, Oponente. Arquímedes: segunda cita de Consuelo. Ayudante, Oponente.

	Manuela y Pedro: tercera cita de Consuelo. Ayudante, Oponente.
En base a su construcción	Consuelo: Arquetipo. Erika: Estereotipo. Julio: Estereotipo. Karen: Estereotipo. Arquímedes: Estereotipo. Manuela y Pedro: Estereotipo.
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Casas de los personajes y Bar Soho.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Parque 9 de Julio, Cementerio del Oeste y Vereda de la casa de Consuelo.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Tercer Premio en Concurso de Artes Audiovisuales 2018, categoría Serie Web. Organizado por el Fondo Nacional de las Artes.
Plan de distribución	Un capítulo por semana durante el mes de Julio de 2016, en YouTube. Prensa a través de los perfiles de redes sociales de los propios realizadores.

Flujo de Producción: La serie sigue a Consuelo, una joven que, hastiada de la vida con su pareja de hace dos años, decide terminar la relación. Ya en esta nueva etapa de su vida, Consuelo busca nuevas experiencias que la saquen de la monotonía cotidiana, por lo que experimenta tipos de relaciones nuevas para ella. En este camino encuentra a algunos personajes particulares que ponen constantemente a prueba la decisión de Consuelo de salir de su zona de confort.

En cada capítulo seguiremos a Consuelo en diferentes citas que ella irá teniendo. La primera de las personas con las que sale Consuelo será Karen, una joven con un claro problema para superar a su ex pareja. La cita culmina al aparecer el cadáver de la ex pareja en la casa de Karen insinuándose que ella es una asesina. La segunda salida será Arquímedes, un joven gótico que lleva a Consuelo a pasear por un cementerio y luego, ya en su casa, la invita a realizar un ritual para hablar con los muertos. Esta segunda cita termina con el ingreso de la madre del joven a escena, quien rompe la fachada misteriosa de Arquímedes. La última salida de Consuelo será con Manuela y Pedro, una pareja de swingers. Superada por la situación que se plantea con ellos, finalmente Consuelo huye del lugar.

El proyecto nace con la idea inicial de realizar una serie de cortometrajes pensados para plataformas digitales como YouTube que abordaran una temática de las relaciones amorosas y las primeras citas, para estrenarse en fechas cercanas al día de los enamorados. Los guionistas Gonzalo Villegas y Facundo Cardozo reciben la idea del proyecto y la propuesta de trabajar en él de Agostina Colantuoni y Camila Brandán (quienes ocuparían los roles de directora de fotografía y productora, respectivamente). Al iniciar la escritura de los cortometrajes se plantea la idea de construir un relato seriado, sosteniendo la idea inicial de abordar distintas situaciones en primeras citas, pero trabajando dichas situaciones a partir de un mismo personaje. En entrevista, Gonzalo Villegas plantea que parte de esta decisión respondió a una necesidad de facilitar el trabajo con actores. Inicialmente se pensaba en cuatro capítulos con una cita diferente en cada uno, lo que implicaba conseguir 8 actores distintos. Esto se redujo drásticamente con la elección de seguir a una única protagonista a través de las diferentes salidas.

La idea inicial de los cortometrajes fue propuesta en Enero del 2016, mientras que el rodaje de este proyecto inició en Abril del 2016. Entonces, tanto el desarrollo del guion de los tres capítulos (uno de los cuales fue fragmentado en dos partes en postproducción para lograr estrenar cuatro capítulos) y la preproducción del proyecto llevó aproximadamente tres meses.

El rodaje constó de unas cinco jornadas distribuidas a lo largo de dos semanas. Se propuso filmar un capítulo por jornada, lo que llevó a trabajar desde los guiones un único espacio pregnante por capítulo. Las otras dos jornadas de rodaje correspondieron a tomas en lugares ajenos a los centrales de cada capítulos como el bar del capítulo 1 o la entrada de la casa de Julio del capítulo 3. En este sentido, Villegas plantea que la idea era salir de los departamentos y de la pared blanca, espacios muy pregnantes de los cortometrajes de práctica

realizados en la EUCVyTV. Los espacios mostrados en los distintos capítulos respondían tanto a la dramaturgia (es decir, a lo que se proponía desde cada personaje) pero también a lo que el grupo disponía. Villegas propone como ejemplo el contacto que tenían con una persona que estaba a cargo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán, que se ubica en el Parque 9 de Julio, y que invitó al grupo a filmar allí. El capítulo 1 toma entonces este espacio como su decorado central.

Si bien el equipo técnico fluctuaba de acuerdo al capítulo, Villegas propone que trabajaron con un promedio de 8 técnicos en total. El equipo reducido respondía a la necesidad de dinamismo en las jornadas de rodaje y, lógicamente, a la falta de presupuesto para la realización. Todo lo respectivo a gastos de producción corría por cuenta de Villegas, Cardozo, Colantuoni y Brandán, los cuatro hacedores originales del proyecto.

La postproducción inició inmediatamente finalizado el rodaje y se extendió por dos meses. En esta etapa el trabajo recayó casi exclusivamente en el director que hizo las veces de montajista. Este proceso fue tan veloz que, inclusive, según cuenta Villegas él empezó a subir los capítulos previo a la aprobación de los cuatro creadores originales, lo que llevó a problemas internos en el grupo y la consiguiente imposibilidad de proyectar una nueva temporada.

El estreno se llevó a cabo en Julio de 2016 con la planificación de estrenar un capítulo por semana. Resulta interesante notar que ya en el primer capítulo se produjo una polémica por la representación de Karen (la primera cita de Consuelo) y la aparición de su ex pareja muerta. Mucho de los comentarios en las redes sociales del proyecto denunciaron una propuesta homofóbica para el tratamiento del personaje ya que, siendo el único personaje homosexual de la serie, se la presenta como impulsiva, un tanto agresiva y se sugiere, incluso, que pueda haber matado a su ex pareja. Esta primera situación generó que el primer episodio de la serie se volviera rápidamente viral en el ambiente local. En relación a esto, Villegas plantea que esta primera recepción, bastante mixta, donde se mezclaban comentarios positivos hacia el proyecto y las críticas hacia la construcción de Karen le valieron a la serie un posicionamiento en el medio. Los capítulos siguientes al estreno, tuvieron menos afluencia pero sostuvieron (siguiendo los comentarios de las redes sociales) a un público expectante de ver si la serie seguía proponiendo representaciones problemáticas o potenciales debates.

Desde Afuera No Se Ve⁴

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2016
Año de Estreno	2018
Pantalla de Estreno	Página web propia - YouTube
Cantidad de Capítulos	6
Duración Promedio de Capítulos	16 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Agustina Heredia
Guion	Gabriel Giménez y Daiana Jerez
Dirección	Daiana Jerez
Dirección de Fotografía	Alexis Ponce
Dirección de Sonido	Juan Manuel Albornoz
Dirección de Arte	-
Montaje	Patricia Villarreal

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La internación de niños por diagnósticos de salud de alta complejidad y lo que conlleva.
Género	No ficción - Documental
Logline	La serie aborda distintas aristas de la

⁴ Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=m-g9Eky18-k&list=PLrYNi67qmYCu7A6laZc-1TjX35aru6Kk0&ab_channel=DesdeafueranoseveSerie

	problemática, desde un punto de vista integral de la familia. El desarraigo, el acompañamiento y la contención son sólo algunos de ellos.
Dossier de personajes	
En base a su función	La serie trabaja con actores sociales por lo que no puede realizarse este análisis.
En base a su construcción	-
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Departamentos temporarios de los entrevistados, casas de los entrevistados, Fundación Fedeh (Tucumán), oficinas del SIPROSA (Tucumán), estudio de abogacía (Tucumán), Hospital del Niño Jesús (Tucumán), Fundación Natalí Dafne Flexer (CABA), Casa de la provincia de Tucumán (CABA), Casa Garrahan (CABA), Hospital Garrahan (CABA).
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Ruta de entrada a Tucumán, calles céntricas (Tucumán), entrada del Hospital del Niño Jesús (Tucumán), plaza San Martín (Tucumán), aeropuerto Benjamín Matienzo (Tucumán), autopista de ingreso a Buenos Aires, calles céntricas (CABA), avenida 9 de Julio (CABA), Plaza de Mayo (CABA), entrada del Hospital Garrahan (CABA).

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso Federal de Episodios Web 2016. Organizado por el INCAA.

Plan de distribución	La serie se estrenó en 2018 en una página web propia junto con material adicional. Al caerse la página, los episodios permanecen disponibles en YouTube.
-----------------------------	--

Flujo de Producción: La serie trabaja con no ficción, en un estilo claramente documental. Propone como temática general la problemática de las familias con hijos pequeños que tienen un diagnóstico de salud de alta complejidad y que deben ser derivados a hospitales fuera de su localidad. El abordaje se hace desde las familias y cómo atraviesan esta situación. La serie se propone entonces, no sólo graficar un momento particular en la vida de algunas personas, sino ante todo dar información importante para aquellas familias que atraviesen la situación.

Para ordenar el relato, la serie se divide en seis capítulos. Cada uno de ellos aborda una arista muy bien definida del tema central, ya planteada en el propio título del episodio. Así, en el capítulo 1 “El viaje y el desarraigo” se plantean las problemáticas a las que se enfrentan madres y padres que deben viajar a otras provincias por temas de salud de sus hijos y enfrentarse a un contexto desconocido. En el capítulo 2 “Los afectos y el acompañamiento” el foco se pone en la importancia de las familias, los vecinos y los amigos como contención emocional y organizativa de las personas que deben viajar para acompañar a sus hijos en los tratamientos médicos. En el capítulo 3 “El trabajo y la dedicación” se aborda la dificultad de sostener un trabajo en este contexto de desarraigo y se plantean las falencias de la Ley de Contrato de Trabajo. En el capítulo 4 “Las fortalezas y la resiliencia” el foco se pone más sobre lo emocional, abordando la noción de resiliencia y la necesidad de construir y fortalecer la misma en los padres viajantes pero también la necesidad de transmitirla a los hijos. En el capítulo 5 “Ley de Discapacidad y el ayudar” se aborda la importancia de poder gestionar el Certificado de Discapacidad, los usos y facilidades que este certificado le da a los padres viajantes (por ejemplo, en términos de licencias) y las fundaciones y grupos de madres y padres que se organizan para intentar paliar las grandes dificultades burocráticas que implican la obtención de estos papeles. Finalmente, en el capítulo 6 “Programa médico obligatorio y la atención” se da voz a los médicos para abordar la necesidad de un acompañamiento institucional a la familia en términos emocionales y la importancia de ejercer la medicina de una forma empática y humanizada. En todos los episodios se usa una misma idea estética: clips animados con voz en off informativa y entrevistas clásicas a fuentes testimoniales y profesionales que abordan las distintas aristas del tema.

El proyecto no nace como una serie web sino que originalmente se trataba de un largometraje documental desarrollado para competir en el Concurso de Desarrollo de Proyectos de Largometraje Raymundo Gleyzer, organizado por el INCAA. Dicho documental seguía a tres madres y sus luchas personales para acompañar a sus hijos que debían ser internados en distintos centros de salud, lejanos a sus hogares, por diagnósticos de alta complejidad. El proyecto queda como suplente en el orden de mérito. Poco después se abre la convocatoria al Concurso Federal de Episodios Web 2016 del INCAA por lo que los realizadores deciden adaptar el proyecto trabajado para presentar una serie documental de seis episodios que, si bien sostiene la base temática, cambia profundamente en su formato al perderse el seguimiento particularizado a algunas madres y jerarquizar el acceso a determinada información útil para este tipo de momentos, construyendo un relato desde el punto de vista de la familia en general. En su transformación de cine a serie web, el proyecto pierde entonces en su aspecto dramático (no se da peso a la construcción de personajes a través de los actores sociales) y gana en lo informativo (todas las fuentes están pensadas para brindar datos importantes para facilitar el proceso a otras familias).

El concurso implicaba la realización integral y el estreno de la serie. El equipo realiza la etapa de Desarrollo para la presentación por lo que, al ganar uno de los premios otorgados, se inicia rápidamente la Preproducción y el Rodaje. En entrevista con Agustina Heredia, productora del proyecto, se plantea que el rodaje de la serie se extendió entre finales del 2016 y principios del 2017, con una duración aproximada de un mes. Dentro de este tiempo se cuenta una semana de rodaje en Buenos Aires ya que se debían filmar varias escenas en el Hospital Garrahan, en la Casa Garrahan y otros espacios importantes. Por otra parte, también se destaca que, mientras se realizaba la preproducción también se iban haciendo breves jornadas de rodaje para ganar tiempo. En esta etapa el equipo técnico constaba de aproximadamente 10 personas. Todos ellos percibían un sueldo presupuestado, según lo estipulado por el Sindicato Argentino de Televisión, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos (SATSAID).

La postproducción inicia a principios de 2017, apareciendo aquí algunos problemas (tanto administrativos como del equipo técnico) que demoran el proceso por lo que el estreno se realiza finalmente en 2018. Una de las principales problemáticas detectadas por Heredia fue la inclusión de animación 2D, que llevó más tiempo del que se había planificado

inicialmente. Por otra parte también hubo problemas con la construcción de la banda sonora por la negativa del compositor contratado para registrar la música compuesta en SADAIC.

Cabe destacar que las bases del concurso estipulaban que la serie debía estrenarse en una plataforma web como requisito obligatorio. Ahora bien, según plantea la productora, no podía tratarse de plataformas de publicación libre como YouTube o Vimeo. De hecho, las bases establecían que el productor presentante del proyecto podía asociarse a canales o señales de televisión abierta o privada y/o video a demanda para completar el financiamiento del proyecto y asegurar su estreno. Esta disposición generó en el grupo, entonces, la necesidad de autogestionarse una página web para estrenar los episodios. Dicha página se solventó con fondos procedentes del Gobierno de la Provincia que, durante el 2018, otorgó fondos discrecionales a algunas producciones activas del campo audiovisual tucumano. La página se utilizó activamente, por lo que además de los episodios se produjeron clips breves con información precisa para compartir, un espacio de foro y demás herramientas multimediales que rodearon al proyecto de serie. Lamentablemente, por los costos de sostener una página web, la misma se cayó luego de unos años estando activa por lo que los episodios (y los clips breves de video) quedaron únicamente en YouTube.

Arrollado Primavera⁵

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2016
Año de Estreno	2021
Pantalla de Estreno	Cine.ar
Cantidad de Capítulos	7
Duración Promedio de Capítulos	9 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Félix Mothe y José Villafañe
Guion	Juan José Rodríguez, José Villafañe y

⁵ Disponible en: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/7714>

	Sebastián Barros
Dirección	Juan José Rodríguez
Dirección de Fotografía	Javier Bulacio
Dirección de Sonido	David Nardelli
Dirección de Arte	Mariana Delgado
Montaje	Juan José Rodríguez y Lautaro Leone Vera

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	Los vínculos de amistad
Género	Comedia
Logline	Frente a sus problemas económicos, Fefo y Carlos empiezan a trabajar en El Refugio Soviético, el bar del que son habitués. La relación entre los amigos se tensa con cada situación que les toca vivir.
Dossier de personajes	
En base a su función	Fefo: Coprotagonista. Sujeto, Destinador y Destinatario. Carlos: Coprotagonista. Sujeto, Ayudante y Destinatario. Ruso: Dueño del Bar. Ayudante y Oponente. Turca: Pareja de Fefo. Ayudante. Margarita: Pareja de Carlos. Ayudante. Patricio: Amigo de Fefo. Sin función aparente. Peter: Habitué del bar. Sin función aparente. Nachito: Hermano de la Turca. Oponente.

En base a su construcción	Fefo: Estereotipo. Carlos: Arquetipo. Ruso: Estereotipo. Turca: Estereotipo. Margarita: Estereotipo. Patricio: Estereotipo. Peter: Estereotipo. Nachito: Estereotipo.
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Bar El Refugio Soviético, Parrillada La Tropicilla, Casa de Carlos.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Veredas del barrio, Centro de San Miguel de Tucumán, Plazas Barriales.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso Federal de Episodios Web 2016. Organizado por el INCAA.
Plan de distribución	Por reglamento, la serie debía estrenarse en una plataforma de contenidos. Esto mantuvo trabado el estreno de la serie hasta que se logró gestionar la inclusión en Cine.ar.

Flujo de Producción: La serie sigue a Fefo y Carlos, una pareja de amigos quienes al no poder afrontar las deudas que tienen con el bar del que son habitués empiezan a trabajar en el mismo. Ambos ven cómo su relación se va tensando y poniendo en crisis al enfrentarse a diversos sucesos que ocurren en su nuevo trabajo. El proyecto construye una estructura más cercana a las series clásicas de largo aliento que a las miniseries más actuales. Así, propone personajes con un carácter fácilmente reconocible que se sostiene sin modificaciones a lo largo de la temporada. Por otra parte, la construcción dramática se da por episodio sin plantearse un conflicto macro que refuerce la serialidad. Esta, entonces, se da a través del tema de los lazos afectivos de amistad (que continuamente se ponen a prueba) y por recursos

estéticos. Cada capítulo narra una historia independiente en la vida de Carlos y Fefo, a excepción de los últimos dos, los únicos que cuentan una única situación dividida en dos episodios.

Así, en el capítulo 1 se presenta a los personajes y a El Refugio Soviético, el bar en el que pasarán la mayor parte del tiempo. Ante la imposibilidad de pagar las deudas con el local ambos empiezan a trabajar para su dueño, Carlos como mozo y Fefo como delivery. En el capítulo 2 Fefo se entera que el hermano de su pareja salió de prisión, luego de haber sido encarcelado por un fraude con tarjetas de crédito organizado por el mismo Fefo. En paralelo Carlos estrena su última obra de teatro en la que se desahoga por la relación tóxica que tiene con su amigo. En el capítulo 3 Carlos tiene una cita con su futura pareja, Margarita. La salida es de a cuatro, también participan Fefo y su pareja. Ambos se turnan para darle consejos a un Carlos fuertemente influenciado quien, finalmente, cansado de la situación empieza a ser él mismo. En el capítulo 4 Fefo desaparece y Carlos recurre a una pitonisa para buscarlo a través de un viaje astral. En este viaje inducido por drogas Carlos se enfrenta a sus miedos y, nuevamente, a la relación de amistad que tiene con Fefo. En el capítulo 5 Fefo pierde plata de la caja del bar en una apuesta de poker. Carlos, cansado de la actitud de su amigo, se separa de él. Ambos recorren sus espacios conocidos para intentar recuperar la plata. Finalmente, derrotados, ambos amigos vuelven a reunirse. Finalmente, en los capítulos 6 y 7, los amigos, sabiéndose despedidos, buscan vender un VHS de Carlos, presuntamente muy valioso. Esto los pone en la mira de “La Secta del Video”, un grupo de coleccionistas fanáticos que secuestran a Carlos y al dueño del bar para conseguir la cinta. El resto del grupo los busca y, finalmente, los rescatan. Carlos y Fefo se reúnen nuevamente.

Cabe destacar que el proyecto nace como una serie, escribiéndose para el Concurso Federal de Episodios Web 2016 del INCAA. En entrevista con Félix Mothe, productor del proyecto, se remarca que el concurso no era para Desarrollo sino que se orientaba a la Producción y Distribución de las series presentadas. El proyecto queda seleccionado a fines del 2016 por lo que el Rodaje inicia en los primeros meses del 2017.

El rodaje duró aproximadamente diez días no consecutivos. Se trabajó sobre todo en fines de semana por conflictos de horarios con otros trabajos por parte del equipo técnico. Según plantea el Mothe el presupuesto era acotado por lo que el equipo fue reducido. Se trabajó con la mayoría de los técnicos que trabajaban en el programa televisivo “De Noche con Miguel Martín” del que se hablará en la siguiente serie analizada.

Una vez concluido el rodaje, la postproducción transcurre sin problemas por lo que a mediados de 2017 la serie ya estaba lista para estrenarse. Mothe plantea que es en ese momento donde aparecen los problemas administrativos y legales que llevan al retraso del estreno.

En primera instancia se plantea un problema al enmarcarse el concurso como un desarrollo de un producto televisivo. Según Mothe, el INCAA no tiene un departamento de contenidos web, por lo que al no estarse trabajando cine y al salir este concurso junto con otros de series televisivas, la convocatoria queda bajo el ala de los gremios televisivos. Se plantea que en la relación con SATSAID se dilató mucho el proceso para poder cerrar la carpeta de rendiciones de cuentas, dado que no respondían las llamadas ni contestaban los correos electrónicos. Esta demora en la entrega de papeles necesarios para liberar la serie por parte del sindicato, incidió en la energía del equipo que fue menguando paulatinamente.

Más allá de esta circunstancia, el proyecto se enfrentó a otro problema. Una vez que se pudo entregar la carpeta de rendiciones y que la serie fuera aprobada por el área técnica del INCAA, apareció el conflicto de la plataforma en la que se estrenaría. Mothe lo plantea de la siguiente manera: de igual manera que en la serie previamente analizada (al tratarse del mismo concurso) el estreno debía hacerse en una plataforma de contenidos, no podía ser una plataforma libre como YouTube o Vimeo. Al consultarse en la plataforma del INCAA, Cine.ar, la respuesta era que para poder programarse la serie en dicha página, ésta debía haber tenido un estreno físico (lo que se oponía a las bases del concurso que solicitaban un estreno virtual). Se contactó entonces con los responsables de la plataforma de la Universidad Nacional de 3 de Febrero, UN3.tv, pero desde la misma les solicitaban una autorización del INCAA para programarla. El equipo solicitó esta autorización pero la misma nunca fue expedida. Se generó entonces un cuello de botella donde el equipo tenía el material listo pero se veía imposibilitado de estrenarlo.

Finalmente, la situación se destraba en 2021 por la gestión personal de una trabajadora de la plataforma Cine.ar que se contacta con el productor. Esta persona gestiona los permisos necesarios para que la serie pudiera incluirse en el catálogo. En Octubre de dicho año la serie se estrena en Cine.ar. Mothe resalta que sin esta gestión particular el proyecto no podría haberse mostrado. Por otra parte, se plantea que el tiempo que implicó poder liberar la serie incidió de manera negativa en el grupo que terminó desarmándose y minó las posibilidades de una segunda temporada.

Gordillo, La Serie⁶

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2017
Año de Estreno	2017
Pantalla de Estreno	Canal 10 de Tucumán - YouTube
Cantidad de Capítulos	6
Duración Promedio de Capítulos	11 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Félix Mothe y Miguel Martín
Guion	Miguel Martín, Mariano Roldán Zanotta y Félix Mothe
Dirección	Mariano Roldán Zanotta
Dirección de Fotografía	Mauricio Asial
Dirección de Sonido	David Nardelli
Dirección de Arte	Mariana Delgado, Jamaica Bowie, Sol Rodríguez Díaz y Sofía Seidán
Montaje	Juan José Rodríguez

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La reivindicación
Género	Comedia

⁶ Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=xCpuZSIq_Tg&list=PLNdtTtKKWBDPhnTOPuWpvUns82ENslYWQ&ab_channel=MiguelMartin-OficialGordillo

Logline	Luego de caer en desgracia, el Oficial Gordillo acepta una misión encubierta de alto riesgo para limpiar su nombre y volver a ser aceptado en la fuerza policial.
Dossier de personajes	
En base a su función	Oficial Gordillo: Protagonista. Sujeto y Destinatario. Comisario: Jefe de Gordillo. Destinador. Oficial Domínguez: Compañero de Gordillo. Ayudante. El Sapo: Jefe Criminal. Oponente. Carola: Pareja del Sapo. Ayudante, Oponente. Marta: Ayudante, Oponente. El Chila: Ayudante, Oponente. El Porteño: Criminal.
En base a su construcción	Oficial Gordillo: Estereotipo Comisario: Estereotipo Oficial Domínguez: Estereotipo El Sapo: Estereotipo Carola: Estereotipo Marta: Estereotipo El Chila: Estereotipo El Porteño: Estereotipo
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Comisaría, casa del Sapo, gimnasio de Chila.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Calles barriales, vereda de la casa del Sapo, fondo de la casa del Sapo, vereda de la casa del Santiagueño.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	-
Plan de distribución	Los episodios se estrenaron semanalmente como parte del programa televisivo “De Noche con Miguel Martín”. Luego de aparecer en esta pantalla, se publicaban en YouTube.

Flujo de Producción: La serie toma como personaje central al Oficial Gordillo, un personaje creado por el humorista Miguel Martín para shows de stand-up. Este se muestra como un policía con una ética reprobable que parodia algunos aspectos ligados a la sociedad tucumana en el imaginario colectivo como la corrupción e ineficiencia policíaca, la marginalidad, la falta de cultura, la viveza y una forma sumamente coloquial de hablar.

La historia sigue a Gordillo quien, luego de haber sido filmado pidiendo una coima a una mujer que le reclamaba por un robo sufrido, es separado de la fuerza lo que lo hace caer en desgracia. No obstante esta situación inicial, se le da la posibilidad de infiltrarse en la casa de un delincuente para reunir pruebas incriminatorias que ayuden a llevarlo a la justicia. Para esta tarea, Gordillo cuenta con la ayuda del Oficial Domínguez, quien se muestra como un policía modelo según la construcción estereotipada del policía noble propio del género policial clásico. Se propone entonces una dinámica de *buddy cop movie* en el que los dos personajes chocan constantemente por sus formas tan distintas de desenvolverse en la misión. Gordillo se implica amistosamente con el delincuente, ganándose su confianza llevando a cabo algunas tareas que rozan lo ilegal. Finalmente logra completar su misión, restaurándose la confianza en él.

Esta serie tiene un nacimiento particular ya que se pensó originalmente como parte de otro programa. En entrevista con Félix Mothe, guionista y productor de la serie, se plantea que la idea original no era el trabajo en una ficción con Miguel Martín, sino el trabajo con un formato clásico de la televisión como el *talk show*. Mothe plantea que con otro de los guionistas del programa le acercan la propuesta a Martín de hacer un show de este tipo, motivados por el gusto personal por este formato. Nace así el programa “De Noche con

Miguel Martín” que fuera pensado originalmente para estrenarse en YouTube pero que, finalmente, tuvo su presentación en la pantalla televisiva de Canal 10. Dicho programa tenía en su estructura grandes similitudes con los exponentes contemporáneos del formato. Monólogos del presentador, músicos en vivo, entrevistas a celebridades tucumanas y nacionales y sketches enlatados que se intercalaban en el desarrollo en vivo del programa. De estos sketches surge la serie del Oficial Gordillo.

Cada capítulo, entonces, se estrenaba de manera semanal siguiendo la frecuencia del programa y, luego de su emisión televisiva, tenía su estreno virtual en YouTube. Ya en esta pantalla la serie cobra una relevancia por fuera del programa que la contenía, por la propia popularidad del personaje protagonista. Desde su aparición inicial, Gordillo es un personaje que se ha sostenido en el tiempo y con el que el público tucumano ha empatizado fuertemente. Lejos de una lectura negativa por la exacerbación de ciertos aspectos ligados a la representación de “lo tucumano”, se toma a este personaje como una muestra real de lo que sucede en la provincia, siempre desde un lugar ajeno. Es decir, el público tucumano no se identifica con el personaje pero sí lo asocia con aquello que lo rodea.

Mothe resalta la vida propia que tuvo la serie en relación al programa televisivo, a través de las métricas de YouTube. Al subirse los capítulos a esta plataforma las vistas e interacciones eran masivas, muy por encima del resto de clips del programa que se pudieran publicar. En los propios comentarios de los capítulos puede verse un fuerte diálogo del público para con el personaje, la historia, el humor trabajado y demás elementos de la construcción dramática de la serie, sin hacerse mención al programa televisivo. De hecho, no hay pistas en la presentación de la serie o en la descripción que acompaña los capítulos de que ésta fuera un contenido de un programa mayor. Esta suerte de independencia desde lo formal apoya y sostiene esta autonomía generada.

El desarrollo de la serie se llevó a cabo incluso antes que el programa. Mothe plantea que con Mariano Roldán Zanotta, coguionista y director de los capítulos, deciden iniciar la producción de la serie antes que el resto del programa televisivo, ya que les resultaba un contenido más entretenido y del que ya veían la potencialidad de ser independiente del *talk show*. Se lleva a cabo entonces el guionado de los capítulos a cargo de Mothe, Roldán Zanotta y el mismo Miguel Martín.

Ya en la instancia de rodaje, la financiación corrió por cuenta de Mothe y Martín quienes tomaron el rol de productores ejecutivos del proyecto. El equipo era reducido y pago aunque no se establece en la entrevista si los técnicos cobraban un sueldo cercano a lo estipulado por el gremio de trabajadores audiovisuales o bien, si se cobraba un sueldo simbólico. Más allá de esto, Mothe destaca que junto con el protagonista de la serie financiaron el pago a todos los técnicos involucrados en la realización, el alquiler de equipamiento técnico y el alquiler de locaciones.

“De Noche con Miguel Martín” estrena en Mayo de 2017, iniciándose entonces el recorrido de la serie contenida en este programa. Cabe destacar que el personaje del Oficial Gordillo trasciende las fronteras de la provincia, teniendo fuertes repercusiones en Córdoba (donde Miguel Martín gana en varios años sucesivos premios Carlos y Vos por su labor humorística) y en Buenos Aires (donde el comediante realiza incluso un especial para el canal televisivo Comedy Central y shows en teatros como el Opera). Este conocimiento del personaje y la labor de Martín a nivel nacional, le sirve a la serie para posicionarse como el más visto de los proyectos de la provincia en el período analizado, teniendo más de un millón de visualizaciones en su episodio piloto y un promedio de quinientas mil visualizaciones en los episodios restantes.

Educación Sensual⁷

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2018
Año de Estreno	2018
Pantalla de Estreno	YouTube
Cantidad de Capítulos	4
Duración Promedio de Capítulos	4 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Valentina Godoy y Verónica Leiva

⁷ Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=nKefkR9IV8g&t=1s&ab_channel=Educaci%C3%B3nSensual

Guion	Florencia Sardo, Valentina Godoy y Yusef Saife
Dirección	Florencia Sardo
Dirección de Fotografía	Natalia Ricci y Florencia Madrid
Dirección de Sonido	Yusef Saife y Pablo Rossi
Dirección de Arte	-
Montaje	Florencia Sardo

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La educación sexual integral
Género	No ficción - magazine
Logline	La serie aborda cuatro problemáticas relacionadas a la ESI: la transmisión y prevención del VIH, las enfermedades bacterianas, los métodos anticonceptivos y la transmisión y prevención del HPV.
Dossier de personajes	
En base a su función	La serie trabaja con presentadores por lo que no puede realizarse este análisis.
En base a su construcción	-
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Set del programa.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	-

FICHA DE PRODUCCIÓN

Convocatorias y/o premios adquiridos	-
Plan de distribución	Se estrenan dos episodios por semana en Agosto de 2018 en YouTube. Los mismos están disponibles hasta el día de hoy.

Flujo de Producción: La serie plantea una lógica de no-ficción. Tomando un formato cercano al magazine televisivo, se propone el abordaje de diversas temáticas relacionadas a la Educación Sexual Integral (ESI). Así, en cuatro capítulos se abordan temas como el contagio y métodos de prevención para el VIH, el contagio y métodos de prevención para el HPV, las enfermedades bacterianas de transmisión sexual y los distintos métodos anticonceptivos.

Con un staff fijo pero rotativo de cuatro actores/presentadores, cada capítulo presenta una dupla protagónica a través de una pequeña ficción que da la introducción al tema, para luego pasar a la divulgación del contenido informativo de una manera sumamente descontracturada. Finalmente, cada capítulo propone una trivía que pone en juego los conceptos trabajados durante el episodio. Esta estructura se repite a lo largo de la serie.

El proyecto nace en el marco de la materia Taller de Integración I de la Licenciatura en Cinematografía de la EUCVyTV de la Universidad Nacional de Tucumán. En dicha materia, perteneciente al tercer año de la carrera, los estudiantes abordan de forma introductoria algunos formatos televisivos y se gestan pequeños proyectos a realizarse en el set de filmación de la Escuela. Lo novedoso de este proyecto es que, tomando distancia de proyectos pensados en años anteriores, se propone desde su inicio para ser una serie cuyos capítulos se subirían a YouTube. Aún sin hablarse en este contexto educativo del formato serie web, el grupo de estudiantes tiende hacia este formato.

En entrevista con Valentina Godoy y Yusef Saife, en ese entonces estudiantes de la carrera y parte del equipo responsable de la idea original, se plantea que el proyecto nace al fragor de los cambios sociales que empezaban a generarse en el 2018 a través del movimiento feminista en el contexto del primer debate por la despenalización y legalización del aborto. En una provincia que, para ese entonces, era la única del país que aún no había adherido a la ESI y que, previo a la sesión en el Senado donde finalmente se caería el proyecto de ley que ya contaba con media sanción, se había declarado como “Provincia Provida” a través de su Legislatura local, el proyecto toma una postura fuertemente contrahegemónica destacando la

importancia de la educación sexual en las escuelas. Sus realizadores proponen que su público objetivo al iniciar el proyecto eran los jóvenes de 12 a 15 años.

El desarrollo del proyecto inicia a partir de una idea de Florencia Sardo, directora de la serie, militante feminista. El grupo de trabajo que se constituye comienza un proceso de investigación apoyado principalmente en dos fuentes como la Fundación Huésped y el Ministerio de Salud de la Nación. En palabras de los realizadores, estas dos fuentes resultaban más confiables frente al gran caudal de información (acertada o errónea) existente en Internet. El trabajo implicó incluso el envío de los guiones de los capítulos a la Fundación Huésped para tener una retroalimentación desde allí en pos de corregir términos o conceptos, para abordar la información de la manera más precisa posible.

Al tratarse de un proyecto en el marco de una cursada, la producción fue sumamente dinámica. Según plantean los realizadores, el inicio de la producción fue en Junio del 2018 mientras que su estreno fue en Agosto del mismo año. Es decir, que en tan sólo tres meses se guionaron, produjeron y montaron los cuatro capítulos de la serie. Resulta importante destacar que la producción no contaba con recursos más allá del equipamiento técnico y el uso del set de filmación, provistos por la EUCVyTV al tratarse de un proyecto académico. El equipo técnico era reducido, conformado por estudiantes de la materia y, lógicamente, no cobraban sueldos por su participación. Para lo atinente a gastos de rodaje el equipo trabajó de forma autogestiva para conseguir fondos, poniendo los integrantes del grupo un monto fijo de dinero y vendiendo stickers para recaudar un extra.

En relación a la distribución del proyecto, cabe destacar algunas cosas. La serie se estrenó en las últimas dos semanas de Agosto en YouTube, publicándose dos episodios por semana. Más allá de este estreno virtual, por su propia temática, la serie empieza a ser requerida para proyectarse en algunos espacios académicos. Puntualmente, el grupo recibe pedidos de escuelas de la provincia y, en paralelo, se organiza una proyección en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Resulta interesante marcar que desde el Ministerio de Salud de la Provincia se hace un contacto con el grupo de trabajo para posibles proyecciones en hospitales pero, por la inclusión en pantalla de cierta iconografía (en particular, el pañuelo verde representativo de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito) desde la institución se da de baja la idea.

Esta posibilidad de expresión libre en un tema que, en ese entonces, dominaba la discusión pública acercó al grupo a alumnos de otras facultades de la UNT con ganas de sumarse al proyecto para una potencial nueva temporada. Los realizadores plantean que recibieron llamados de muchos estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras que se ofrecían a realizar tareas de investigación para la realización de nuevos guiones.

No obstante esta buena recepción del proyecto y las ganas que existían para una segunda temporada, el grupo admite no haber cuidado la interacción con el público y la prensa de la serie una vez estrenada. Cabe destacar que esta es una problemática que se sostiene y debate continuamente en la EUCVyTV. Dentro de las producciones académicas, el rodaje cobra un peso excesivo descuidándose la postproducción y, sobre todo, las distribuciones. Las producciones realizadas quedan olvidadas en canales de YouTube o, peor aún, en discos rígidos de computadoras personales. No se piensan estrategias para llegar con esas producciones al público, para ser vistos. Esto repercutió en una baja cantidad de vistas y, una vez pasada la efervescencia inicial del estreno, una caída en la energía del grupo que finalmente canceló las posibilidades de una nueva temporada.

Nexos UNT⁸

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2018
Año de Estreno	2018
Pantalla de Estreno	Canal 10 – Redes Sociales de la UNT - YouTube
Cantidad de Capítulos	7
Duración Promedio de Capítulos	7 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Agustina Heredia y Javier Ríos

⁸ Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=-83zLpO1hbE&list=PLwAPiNidQN5vMJc-Te7k0IXZRSedY3172&ab_channel=NEXOSUNT

Guion	VV.AA.
Dirección	Irina Parolo, Elena Nicolay, Joaquín Alonso Avellaneda, Alejandra Rojas Paz, Alejandra Lobo Stegmayer, Mauro Cena, Alina Bardavid, Fabricio Luna Quiroga y Martín Bettella.
Dirección de Fotografía	Adrián Lugones y Juan Murillo
Dirección de Sonido	Juan Argañaraz y Daniela Romero
Dirección de Arte	Agustina Heredia
Montaje	Juan Murillo, Manuel Canseco y Carlos Corrado

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La vida universitaria
Género	Drama, Policial, Ciencia Ficción y No-ficción Documental.
Logline	La serie trabaja con diversas situaciones que se dan en la transición entre la secundaria y la universidad. Se muestra de manera creativa la oferta de carreras y espacios físicos con los que cuenta la UNT.
Dossier de personajes	
En base a su función	La totalidad de los personajes funcionan como actantes para desarrollar una situación determinada, por lo que se los analizará como una unidad de acción.
En base a su construcción	-

Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Ciudad Universitaria, Instituto Técnico, oficina de investigador privado, Rectorado de la UNT, Facultad de Artes, Centro Universitario Julio Prebisch, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Educación Física, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, talleres de la Tecnicatura Universitaria en Luthería, casas de los personajes.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Ruta al cerro San Javier, Ciudad Universitaria, fachada del Rectorado de la Unt, fachada de la Facultad de Artes, fachada del Centro Universitario Julio Prebisch, canchas de la Facultad de Educación Física, Quinta Agronómica.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	-
Plan de distribución	Los episodios se estrenan en Canal 10 y luego se distribuyen a través de las redes sociales de la Secretaría Académica y la Secretaría de Comunicación de la UNT, la página web de la Expo UNT 2018 y YouTube, donde se pueden ver actualmente.

Flujo de Producción: El proyecto se propone trabajar en un formato de unitario, donde cada capítulo aborda historias autoconclusivas. El aspecto que cohesiona todos los capítulos es la temática general que sobrevuela cada capítulo y que tiene que ver con aspectos de la vida universitaria. Al proponerse historias e, incluso, estéticas sumamente disímiles entre

episodios, la serialidad del proyecto depende únicamente de lo temático por lo que por momentos se vuelve un tanto débil.

Cada capítulo presenta diversos momentos de la vida de un estudiante universitario y de la institución en sí, al tiempo que se recorren diversos espacios propios de la UNT. Esta universidad, por lo vasto de su oferta académica y su evolución a lo largo de los años, se encuentra atomizada en diversos lugares de la provincia.

Así, en el capítulo 1 seguimos a un grupo de estudiantes recién egresados de la escuela secundaria que se enfrentan a la incertidumbre de la elección de una carrera universitaria mientras realizan un paseo por los restos de la Ciudad Universitaria, un proyecto iniciado en 1947 y cancelado en 1955 tras el Golpe de Estado de la autodenominada Revolución Libertadora. Este capítulo tiene la particularidad de haber sido filmado en formato vertical. En el capítulo 2, seguimos a una pareja de amigos también salientes de la escuela secundaria que habla sobre las posibles carreras a estudiar, los cursillos de ingresos y los lazos de amistad que se forjan en esta nueva etapa. Todo este capítulo se ubica en el Instituto Técnico, una de las Escuelas Medias de la UNT. En el capítulo 3, se trabaja con una estética de thriller, recurriendo incluso al blanco y negro, para contar la historia de un detective contratado para buscar a un hombre perdido. El único dato que posee es que el hombre perdido es docente en la UNT, por lo que inicia un recorrido por muchos de sus espacios como ser el Rectorado; la Quinta Agronómica donde se encuentran las facultades de Ciencias Exactas, Arquitectura, Agronomía, entre otras; la Facultad de Artes y el Centro Universitario Julio Prebisch donde se encuentran las facultades de Filosofía y Letras, Psicología y Odontología. En el capítulo 4 se aborda la situación de los problemas económicos que pueden tener algunos estudiantes y las opciones que proponen las instituciones educativas y los centros de estudiantes para la accesibilidad de cuadernillos, menús de comida, etc. Este capítulo sigue a un grupo de amigos que charla del tema en la Facultad de Educación Física. El capítulo 5 trabaja una propuesta de ciencia ficción futurista, en la que se plantea la historia de un grupo de investigadores de otro planeta que buscan pistas sobre el funcionamiento de la universidad en un futuro en el que la humanidad se extinguió por una crisis nuclear. Dicho capítulo se ubica en espacios como la Quinta Agronómica y los restos de la Ciudad Universitaria en el cerro San Javier, cercano a la ciudad de San Miguel de Tucumán. El capítulo 6 rompe con todo lo que se viene trabajando al proponerse como no ficción. A través de dos elementos como el material de archivo de la

película “Una Institución en Marcha” (film realizado en 1947 por el ICUNT) y entrevistas a estudiantes, docentes y directivos de la universidad, se trabaja una narración cercana al documental interactivo clásico. En este capítulo se aborda la dificultad de la elección de una carrera universitaria y la posibilidad siempre presente de cambiar de carrera. Finalmente, en el capítulo 7 seguimos a un grupo de amigos, en la Facultad de Artes, en una historia que aborda la temática de las relaciones amorosas que surgen durante el cursado y las reuniones de estudio.

El proyecto nace como una propuesta de la UNT al programa Nexos de la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU) perteneciente al Consejo Interuniversitario Nacional (CIN). Dicho programa implica la realización de micros audiovisuales para presentar en las expos universitarias virtuales, orientadas al muestreo de la oferta académica de cada universidad para los estudiantes que están saliendo de la escuela secundaria. En este marco la UNT, a través de su Secretaría Académica y de la Secretaría de Comunicación, propone la realización de cortos de ficción que aborden de manera creativa y dinámica las distintas temáticas requeridas. Para esto se deriva el trabajo a la EUCVyTV y al Centro Universitario de Producción Audiovisual (CUPA). Desde estos dos estamentos se convoca a los directores de cada capítulo, entre los que se encontraban en ese entonces estudiantes avanzados y egresados de la Licenciatura en Cinematografía y egresados de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Agustina Heredia, perteneciente al CUPA, productora general y guionista del proyecto, plantea en entrevista que al tratarse de un proyecto para un evento particular, se contaban con fechas muy definidas. Así, se inicia a principios del 2018 un desarrollo de los guiones de los capítulos, sabiendo que en Mayo del mismo año debían presentarse ya las versiones finales de los capítulos filmados y montados para su revisión y exhibición. Para el rodaje se trabajó con equipos reducidos compuestos por estudiantes de la EUCVyTV y técnicos del CUPA tomándose una semana para cada episodio. Heredia plantea que de cada semana sólo se trabajaba tres o cuatro días y que, en algunos casos, los episodios se filmaban únicamente en fines de semana por conflictos horarios del equipo durante los días hábiles.

El presupuesto para esta etapa fue sumamente acotado, contándose con dinero procedente de la RENAU que se utilizaba para nafta y viáticos. Por su parte la UNT aportaba movilidad, choferes y canjes con los comedores universitarios, para el catering de los equipos de trabajo. El equipo técnico de cada capítulo no cobraba por su participación en los mismos.

La postproducción la llevaron a cabo técnicos del CUPA quienes armaron los montajes de cada capítulo en solitario y enviaban los cortes tanto a los directores como a los responsables de la Secretaría de Comunicación de la UNT para su aprobación.

Ya finalizados, los capítulos tenían un recorrido marcado. Su estreno se hacía en Canal 10, canal que la UNT posee junto con el Gobierno de la Provincia, luego a las redes sociales de la universidad y finalmente a YouTube. Por un breve tiempo, también se encontraron en la web de la Expo UNT.

Tiny Lo Hizo!!!²

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2018
Año de Estreno	2019
Pantalla de Estreno	YouTube
Cantidad de Capítulos	10
Duración Promedio de Capítulos	2 minutos aproximadamente

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Patricia Villarreal
Guion	Gabriela Umbides
Dirección	Mariana Klyver
Dirección de Fotografía	
Dirección de Sonido	Cristian Ramón Tejera
Dirección de Arte	Mariana Klyver y Antonio Corrales
Montaje	Patricia Villarreal

⁹ Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=W-EwvG4mUVQ&list=PLnG-Y8iFIPgbDMZ_xP9ZPACepsJYyDA__&ab_channel=TinyloHizo%21%21%21

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	-
Género	Comedia
Logline	Tiny, una gata, vive con su dueño Eduardo y el resto de las mascotas de la casa. Tiny hace varias travesuras con tal de divertirse con sus compañeros.
Dossier de personajes	
En base a su función	Tiny: Protagonista. Sujeto Eduardo: Dueño de Tiny. Opositor. Pareja de Eduardo: Opositora. Perro: Ayudante. Tortuga: Ayudante.
En base a su construcción	Tiny: Estereotipo Eduardo: Estereotipo Pareja de Eduardo: Estereotipo Perro: Estereotipo Tortuga: Estereotipo
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Casa de Tiny, Peluquería.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	Jardín de casa de Tiny, Feria, Cristo Redentor en el Cerro San Javier.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso Federal de Series de Ficción Web para Redes Sociales 2017. Organizado por el INCAA.

Plan de distribución	La serie se estrena en YouTube en Diciembre de 2019 sin haberse terminado la postproducción de la misma. Los episodios aún pueden verse en dicha plataforma.
-----------------------------	--

Flujo de Producción: La serie sigue a la gata Tiny en su vida cotidiana con su dueño Eduardo, un guardaparques del Cerro San Javier, su pareja y el resto de mascotas de la casa. Este proyecto utiliza una estructura que la acerca al unitario al presentarse en cada capítulo situaciones aisladas que no construyen una narración sostenida en la temporada. De hecho, por la breve duración de cada capítulo, en cada uno se plantea una situación breve con un giro humorístico y no una historia con un conflicto dramático que tuviera que resolverse. Por otra parte, al no abordarse historias propiamente dichas sino situaciones breves, resulta difícil hablar de un tema determinado que pueda percibirse a través de la narración. Se hace mucho más presente la búsqueda del gag o momento humorístico de cada episodio. En entrevista con las realizadoras, se plantea que había una idea inicial de trabajar una temática de cuidado del ambiente pero que no habían logrado reflejar esto en los guiones. La serialidad entonces se construye únicamente a través de los recursos estéticos.

Esta construcción le brinda cierta autonomía a los episodios ya que, si bien entendemos rápidamente que pertenecen a un mismo proyecto, no plantean un orden necesario de lectura e, inclusive, tienen una potencial vida propia por separado al no depender unos de otros. Esto se apoya en los títulos de inicio que ya presentan a los personajes y nos dan una primera aproximación de los caracteres dominantes de cada uno, por lo que podremos entender rápidamente la situación que vendrá continuación. Así, en capítulo 1 vemos a Tiny causando destrozos en la cocina del hogar por hacerse pochoclos, en el capítulo 2 la vemos robar unas galletas que su dueño había preparado para su pareja, en el capítulo 3 Tiny pincha una piletta para poder surfear, en el capítulo 4 usa la tela del paraguas de su dueño para hacerse un disfraz, en el capítulo 5 opera una calesita en la que están subidos su dueño y la pareja, en el capítulo 6 Tiny y las demás mascotas juegan al fútbol, en el capítulo 7 la gata le regala globos a su dueño haciéndolo volar por los aires, en el capítulo 8 le corta el pelo a su dueño, en el capítulo 9 usa el maquillaje de la pareja y en el capítulo 10 reciben a un nuevo gato en el hogar.

Cabe destacar que la cantidad de episodios y su duración estaban estipulados por las bases del concurso que gana el proyecto. En 2017 la serie gana el Concurso Federal de Series de Ficción Web para Redes Sociales que se enmarcaba en el Plan de Fomento de TV y Otros Medios de dicho año. El proyecto nace como serie, escribiéndose los capítulos para esta convocatoria. El anuncio de los ganadores se realiza en Enero de 2018, fecha en la que se convoca a Mariana Klyver para que asuma la Dirección de la serie. En entrevista con la realizadora, se plantea que ante la partida de una de las integrantes del equipo, el resto del grupo de trabajo estaba conformado únicamente por cuatro personas. Una directora, una productora y montajista, una animadora y una guionista.

La preproducción del proyecto implicó la preparación de los diseños y personajes para posteriormente realizar la animación en 2D con técnica *stopmotion*. Klyver plantea que esta etapa se alargó hasta fines del 2018 cuando finalmente se realizó el pago de la primera cuota. La directora trae esto a colación para comentar que se contaba con fondos ya exiguos de la convocatoria que se veían afectados por la inflación, al realizarse el pago casi un año más tarde del anuncio de ganadores. A este monto se sumaba una pequeña cantidad de dinero cedida discrecionalmente por el Gobierno de la Provincia. Esta situación obligó a las realizadoras a sumar muy poca gente extra al equipo. Se contratan a un sonidista, un compositor y a un animador extra. Dentro del grupo presentante se toma la decisión de que Dirección, Producción y Guion cederían sus sueldos para pagarle a los técnicos contratados.

El rodaje entonces inicia aproximadamente en Noviembre de 2018. El flujo de trabajo consistía en que el equipo recortaba las partes de los personajes a animar, distintas posiciones y gestualidades, mientras que la directora iba realizando la sustitución y movimiento de las piezas para sacar las fotografías e ir construyendo el relato animado. Klyver plantea que rápidamente se dieron cuenta de que con esa técnica no llegarían al tiempo pautado por las bases, que estipulaban un máximo de 90 días desde la acreditación de la primera cuota para finalizar el rodaje, por lo que se contrata a un animador extra y se propone una técnica de animación mixta. Mientras que el animador trabajaba de manera digital con los personajes humanos, también generaba animaciones digitales de los animales que luego eran descompuestas en placas físicas, las cuales se recortaban para realizar una animación por sustitución. Se realizaba el *stopmotion* sobre la animación digital para combinar ambas técnicas.

Cabe destacar que por la propia dinámica de la animación, el rodaje y la postproducción se realizaban de manera prácticamente superpuesta. Al ir animando secuencias, estas pasaban a montaje donde se terminaban de combinar los personajes con los fondos y se realizaba el pulimento de cada escena. Al darse cuenta que no se llegaría a finalizar el rodaje en el tiempo estipulado, el grupo solicitó varias prórrogas no teniendo devoluciones al respecto de la tutora a cargo del proyecto. Ante esta situación decidieron continuar su trabajo hasta lograr terminarlo.

Ya en Junio de 2019 el grupo recibe intimaciones del INCAA para presentar el material. Si bien se contaba ya con una primera versión de montaje de todos los capítulos, Klyver plantea que a éstos les faltaban aún gran parte de la postproducción. Los episodios no contaban con corrección de montaje, corrección de color ni postproducción de sonido. Se decide entonces enviar el proyecto como estaba, contando con que la serie debía tener una aprobación del área técnica del INCAA para liberar la última cuota. De no obtener esta aprobación se devolvía el proyecto a los realizadores, solicitándose determinadas correcciones. Ahora bien, para sorpresa del equipo el área técnica aprobó lo enviado por lo que la serie se dio por concluida. Klyver plantea incluso que fue sorpresivo para ella verla disponible en YouTube ya que considera que el producto aún no está finalizado.

Este proceso tan arduo, en el que la mayoría del equipo tuvo incluso que ceder sus honorarios, llevó a peleas internas del grupo lo que provocó su disolución.

NSQNP¹⁰

FICHA TÉCNICA	
Año de Inicio de Desarrollo	2020
Año de Estreno	2020
Pantalla de Estreno	Instagram TV - YouTube
Cantidad de Capítulos	9
Duración Promedio de Capítulos	4 minutos aproximadamente

¹⁰ Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=DQQs8Xmxh7w&list=PLYOLYB4aN6-95HW3pNnYiKPcdpognRuMD&ab_channel=NSQNPTucuman

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Isaías Salvatierra y Micaela Gramajo López
Guion	Isaías Salvatierra y Micaela Gramajo López
Dirección	Isaías Salvatierra
Dirección de Fotografía	Santiago Antich y Mocho di Benedetto
Dirección de Sonido	Constanza Sanchis y Daniel Araujo
Dirección de Arte	-
Montaje	Mariano Biondi

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	El maltrato de algunas producciones audiovisuales hacia los actores.
Género	Comedia
Logline	Isaías y Micaela organizan un casting para una obra. Por él transitan varios actores y actrices. El casting se carga rápidamente de tensión por la actitud altanera y poco empática del director.
Dossier de personajes	
En base a su función	Isaías: Protagonista. Sujeto, Destinador, Destinatario. Micaela: coprotagonista. Destinatario, Ayudante. Torpedo: Actor. Ayudante. Vincent: Actor. Ayudante. Ruth: Actriz. Opositora. Camila: Actriz. Opositora.

	Paula: Actriz. Ayudante. Guadalupe: Actriz. Ayudante. Verónica: Actriz. Ayudante. Rafael: Actor. Opositor.
En base a su construcción	Isaías: Arquetipo. Micaela: Estereotipo. Torpedo: Naturalista. Vincent: Naturalista. Ruth: Naturalista. Camila: Naturalista. Paula: Naturalista.
Dossier del mundo diegético	
Interiores en los que se desarrolla la acción	Departamento de Isaías.
Exteriores en los que se desarrolla la acción	-

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	-
Plan de distribución	La serie se estrena a mediados del 2020 por Instagram TV. Al darse baja esta función de la red social, los episodios son publicados en YouTube donde se los puede ver hasta el día de hoy.

Flujo de Producción: La serie sigue a Isaías y Micaela, dos directores que están realizando un casting para una obra de teatro. En los distintos capítulos se explora el devenir de este casting, el desempeño de los actores y actrices que se presentan y, sobre todo, la relación de los directores con aquellos a los que están casteando. En términos temáticos se propone una crítica, desde la parodia, a la forma de desenvolverse de muchos directores y productores en los castings, espacios donde se exige mucho a los actores perdiéndose de vista muchas veces

el factor humano. Isaías, codirector de la serie y codirector ficticio del casting, encarna a este realizador que no cuida a los actores o al equipo técnico.

La serie presenta una estructura cercana a la miniserie. Si bien no se presenta un conflicto dramático en términos clásicos, sí se propone una situación central que se irá desgranando en cada capítulo. El orden de visionado entonces sigue una lógica ligeramente causal, proponiendo el visionado ordenado como el ideal. Por otra parte, cabe destacar que se aborda un formato de falso documental, donde las cámaras graban el casting pero también las reacciones del equipo a cargo y se incluyen secuencias de entrevistas en las que actores, directores y equipo técnico comparten sus pareceres. La serialidad entonces se construye a través de las tres variables que propone Schrott (2017): la trama, el tema y los recursos estéticos narrativos.

Resulta interesante analizar los bordes de la serie, ya que tanto al inicio como al final de la misma se rompen las formas narrativas y se tiende fuertemente a un espacio de experimentación. El casting en sí se desarrolla entre los capítulos 2 al 7, viendo en éstos a diversos actores y actrices enfrentarse a las pruebas y ejercicios que les solicitan los directores. Se hacen presentes numerosas situaciones de tensión, generalmente impulsadas por el comportamiento insensible y altanero de Isaías. En estos capítulos es donde podemos ver las entrevistas de las que se habló previamente. Ahora bien, el inicio de la serie resulta muy diferente ya que podemos encontrar un capítulo 0 que se propone como una suerte de publicidad del casting que se liberó en el perfil de Instagram del grupo. Dicha publicidad se compone mayoritariamente de imágenes de Isaías, Micaela y de Mariano Biondi (montajista de la serie) en videollamada, presentando el proyecto y llamando a los interesados a participar. Desde esta primera publicidad se empezó a trabajar la idea de difuminar los límites entre lo real y lo ficticio. Seguidamente, el capítulo 1 se compone de numerosas videollamadas de actores y actrices de la provincia haciendo una suerte de primer casting virtual para participar del proyecto. Finalmente, en el capítulo 8 se realiza un montaje creativo, a través del cual podemos ver al editor de la serie pidiendo abiertamente colaboraciones monetarias o adhesiones al proyecto para poder continuar con su producción. Inclusive, en este último capítulo el editor en pantalla manda a los espectadores a buscar links para pagos en condición de mecenazgo en los perfiles de Instagram y YouTube del proyecto.

El proyecto no nace como una serie, sino que originalmente se pensaba en una obra de teatro. Isaías Salvatierra y Micaela Gramajo López, codirectores del proyecto proponen en

entrevista que lo que se buscaba era reflejar en una obra las experiencias que habían vivido como actores profesionales en diversos castings teatrales y cinematográficos. Si bien ambos son formados en la Licenciatura en Teatro de la UNT tienen una conexión muy cercana con lo audiovisual, participando en numerosos proyectos de cine y televisión tanto a nivel local como nacional. Se buscaba entonces trabajar la actuación en una clave cinematográfica y generar material audiovisual en la obra para mixturar ambos lenguajes. Los ensayos inician entonces a principios del 2020, con un staff de actores confirmados y la búsqueda de investigar los límites entre lo escénico-teatral y lo audiovisual.

Este proceso se corta cuando se decreta el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio a raíz de la pandemia de Covid-19. Es en este momento cuando se incorpora Mariano Biondi al proceso, amigo de los directores y formado en la Licenciatura en Cinematografía. Se realizan algunos ensayos por videollamada con los actores que ya habían sido contactados para la obra y se suman algunos más. Empieza a gestarse la idea de grabar un casting para cuatro roles, con dos actores aspirantes a cada rol. En entrevista, Salvatierra cita a David Lynch cuando habla del *happy accident*, planteando que la cuarentena fue este accidente que les permitió encontrar la forma final de lo que estaban gestando. Lo actoral se apoyaba fuertemente en la improvisación, escuela del teatro en la que trabajan los directores, grabando todo el proceso pero teniendo siempre presente que lo técnico debía subyugarse a lo escénico y no al contrario. La cámara sigue a los actores, mientras éstos tienen una gran libertad para accionar. Se empieza a pensar entonces en el falso documental tomando como referencia la serie web “Tiempo Libre” dirigida por Martín Pirovsky.

Se plantea entonces un rodaje por turnos en un departamento, al que iban los actores para llevar a cabo el casting. Cabe destacar que este rodaje se llevó a cabo durante el ASPO. El equipo era sumamente reducido y compuesto por amigos del medio. Además de los directores habían dos personas a cargo de las cámaras y dos microfonistas que alternaban en las jornadas de rodaje. Lógicamente, el equipo no cobraba un sueldo. Por el contrario, todos aportaban para comprar cosas necesarias para el rodaje y se consiguieron préstamos de equipamiento técnico. En jornadas sucesivas se graba todo el proceso del casting y las entrevistas del equipo técnico. Para estas instancias no se contaba con un guion cerrado sino que se dependía de lo que surgiera en el momento.

Una vez recibido el material crudo, el montajista empezó a probar con diversos formatos. Se pensaba inicialmente en la realización de un cortometraje hasta que aparece la

idea de fragmentar el contenido y presentarlo como una serie que tenía como pantalla principal en ese momento a Instagram. Consultados al respecto, Salvatierra y Gramajo López plantean que en el contexto de la pandemia notaron que florecían proyectos seriados en esta pantalla por lo que optaron por estrenar aquí a mediados del 2020. Lo interesante de esta propuesta es que el perfil de la red social no sólo fue utilizado para publicar los episodios sino que también se subió en él material extra y, más importante, se realizaron transmisiones en vivo con los directores y actores en los roles ficcionales de la serie. Incluso en la distribución se seguía explorando este límite entre lo ficcional y lo real.

La serie tiene una muy buena acogida, lo que hace que el grupo arme un perfil de mecenazgo para pedir fondos, al tiempo que se inscribe en 2021 a la convocatoria Impulsar Cultura de la UNT, ganando un poco de dinero para realizar una segunda temporada. Finalmente, con las dos temporadas ya terminadas el grupo se presenta a las Becas a la Creación del Fondo Nacional de las Artes, ganando una beca para la escritura de los guiones de la tercera temporada.

3.2. Series sin posibilidad de visualización.

Las series que se listan a continuación son aquellas que, por continuar en proceso de producción, cancelación o diversos motivos, no pueden verse en este momento. Las mismas se presentarán de forma cronológica. Cabe destacar que, por la imposibilidad de contactar con algunos de los realizadores, no se pudieron recabar la totalidad de datos sobre las series trabajadas.

Animales Heridos

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2016
Cantidad de capítulos	-

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Luz Mariel Salas
Dirección	Daiana Jerez
Guion	Gabriel Giménez

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	Los vínculos de amistad
Género	Thriller
Logline	Ariel, un boxeador retirado y apático con la vida, salva a Ringo, un perro de pelea abandonado y herido. Juntos inician un camino de redención y amistad.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso para el Desarrollo y Promoción Internacional de Proyectos de Series Audiovisuales en Formato Web de Contenidos de Ficción y Animación. Año 2016. Otorgado por INCAA. Concurso Federal de Series Web - Primera Edición. Año 2017. Otorgado por INCAA.
Distribución	El teaser de la serie se estrena en YouTube en 2017 ¹¹ . Luego de eso, la serie se estrenó y permaneció disponible un breve tiempo en la página web Punto Límite Audiovisual.

Flujo de Producción: “Animales Heridos” nace como un proyecto de largometraje de ficción que participó en el Concurso de Desarrollo Proyectos de Largometraje Raymundo Gleyzer. Pasada esta instancia, el proyecto se convierte en serie web para participar en otro concurso de fomento del INCAA, orientado a este formato. En el año 2016, “Animales Heridos” gana el Concurso para el Desarrollo y Promoción Internacional de Proyectos de Series Audiovisuales en Formato Web de Contenidos de Ficción y Animación, cuyo objetivo era realizar el teaser y la carpeta del proyecto. El monto estimado para esto, según palabras de la productora Luz Mariel Salas, era de \$150.000. Ya en el 2017, el proyecto gana el Concurso Federal de Series Web, orientado a la Producción de aquellos proyectos que hubieran estado

¹¹ Disponible en: https://youtu.be/aylBR7tGeBg?si=mjG_ailp7txReo4O

en Desarrollo en la línea anterior. Dicha producción finaliza a mediados del 2018 y el máster final se rinde al INCAA en Abril del 2019. La totalidad del proceso de producción entonces abarca tres años.

Este proyecto es uno de los pocos que logró completar el recorrido de las líneas de fomento por etapas lanzadas por el INCAA. Dichas líneas de fomento contaban de dos instancias, una para Desarrollo del proyecto y la siguiente para Producción. Cada instancia se tomaba como una convocatoria separada. Ahora bien, cabe destacar que entre ambas convocatorias mediaba un tiempo que, sin ser excesivo, implicaba un problema para los equipos de trabajo por la inflación creciente del país ya en esa época.

Resulta importante destacar que en estas primeras versiones de concursos web se incluía en las bases la obligatoriedad de un estreno en una plataforma digital de contenidos. Esto implicó un problema para muchos proyectos ya que se descartaban páginas como YouTube o Vimeo y se entraba en conflicto con la plataforma Cine.Ar porque ésta pedía un estreno físico como condición para publicar material allí.

Es por esta razón que desde la producción de “Animales Heridos” se avanza en la creación del sitio web Punto Límite Audiovisual. En palabras de Luz Mariel Salas, se pensaba en realizar una plataforma similar al Banco de Contenidos Universales Argentinos (BACUA) orientada a producciones del NOA. Esta plataforma se realizó con fondos que destinó la gobernación de Tucumán en 2017 a los proyectos audiovisuales ganadores de distintas convocatorias y líneas de fomento del INCAA y el Fondo Nacional de las Artes. En dicha plataforma se estrenó la serie y permaneció visible un tiempo breve hasta que el servidor se dio de baja por la imposibilidad del equipo de sostener su pago.

Desde este momento, ya no es posible encontrar la serie en Internet dado que no fue publicada en ninguna otra plataforma. Esto, en palabras de la productora, responde a una decisión grupal del equipo por no sentirse cómodos con las formas de representación que se le dieron a temas como el maltrato animal que, al día de hoy, se modificaron en relación al año de realización del proyecto.

De Tiempo, Amor y Ácido

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2016

Cantidad de capítulos	-
-----------------------	---

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Juan Murillo
Dirección	Martín Falci
Guion	Jaime Puig

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La ruptura amorosa
Género	Drama
Logline	Daniel, un joven neurótico y miserable que dejó la facultad y limpia piletas periódicamente, es dejado por Paula, su novia, a quien ama y odia a la vez. A partir de eso y sin ninguna aspiración de futuro, trata de sobrevivir entre salidas nocturnas y el bar donde se reúne con sus malvivientes amigos; mientras anhela volver a su relación.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso para el Desarrollo y Promoción Internacional de Proyectos de Series Audiovisuales en Formato Web de Contenidos de Ficción y Animación. Año 2016. Otorgado por INCAA.
Distribución	La serie estrena un teaser en 2017 en YouTube ¹² . Luego de eso, su producción se

¹² Disponible en: <https://youtu.be/4vRHGXkMdMO?si=fMan-j90OGEKsGqV>

	cancela.
--	----------

Flujo de producción: Este proyecto, de igual manera que el anterior citado, queda seleccionado en el Concurso para el Desarrollo y Promoción Internacional de Proyectos de Series Audiovisuales en Formato Web de Contenidos de Ficción y Animación del año 2016. A través de esta línea de concurso se propone la realización de una biblia de proyecto y un teaser promocional. Dicho teaser se estrena en la plataforma YouTube en Diciembre del año 2017 completando así lo convenido por el concurso. Ahora bien, consultado sobre la continuidad del proyecto, Martín Falci, director del mismo, plantea varias posibles razones que hayan conducido a la cancelación. En primera instancia se plantea el tema de montos muy exiguos para producción que no se actualizaban en un contexto de producción sumamente adverso. Las líneas de Desarrollo de proyecto y Producción del proyecto tenían una separación de un año a un año y medio entre ellas, por lo que los montos propuestos para la producción quedaban rápidamente desfasados a la realidad económica argentina.

En relación a esto, y centrándose más en el trabajo creativo propio, Falci plantea como una problemática del proyecto la dificultad que encontraron para adaptar el contenido de la serie a algo más acorde a los montos presupuestarios propuestos por el INCAA. En relación a los proyectos de la época, el director propone que aquellos que accedieron a la segunda instancia del concurso, fueron aquellos que se centraban en un único personaje y presentaban pocas locaciones. En el caso puntual de “De Tiempo, Amor y Ácido”, la envergadura de la producción no tenía relación con las posibilidades presupuestarias, lo que derivó en una cancelación del proyecto una vez finalizada su etapa de Desarrollo. Cabe destacar que, de igual manera que el proyecto anterior, “De Tiempo, Amor y Ácido” nació como un proyecto de largometraje de ficción en base a una potencial adaptación de una novela previa del guionista. El proyecto se convirtió en serie web para participar del concurso INCAA.

Tucson City

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2018
Cantidad de capítulos	-

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Agustín Niederle
Dirección	Virginia Agüero
Guion	Agustín Niederle y Maximiliano Caldez

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	La búsqueda de la identidad
Género	Comedia
Logline	Luego de una fiesta, Dante, un estudiante migrante se duerme y no se presenta al examen de ingreso a la Facultad de Medicina. Este suceso es la puerta de entrada a la pensión en la que vive, a sus inquilinos y a la relación que van construyendo.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Beca a la Creación. Año 2018. Otorgado por el Fondo Nacional de las Artes. Concurso de Desarrollo y Producción de Series Web Federales. Año 2018. Otorgado por INCAA
Distribución	Se estrena un demo piloto en 2019 en YouTube ¹³ . Luego de eso, la producción se cancela.

Flujo de producción: El proyecto nace como una idea de serie, escrita en sesiones de escritura de Agustín Niederle y Maximiliano Caldez. Resulta importante remarcar esto, dado

¹³ Disponible en: <https://youtu.be/5i31MQYxzI0?si=By6EfGi-7kDBXaOF>

que se distancia de la mayoría de los demás proyectos que se convierten a este formato, habiendo nacido como proyectos de largometraje.

Los autores tienen un contacto estrecho con un grupo de actores y actrices por lo que rápidamente pudieron iniciar los ensayos de los capítulos que se habían escrito. Estos ensayos tenían la finalidad de completar dichos capítulos, tomando aquello que los actores podían brindarles a través de técnicas de improvisación. De estos ensayos surge la premisa de una pensión universitaria en la que conviven numerosas personas con identidades particulares, siempre haciendo foco en un estudiante migrante que debe adaptarse a la vida en la ciudad, alter ego de uno de los autores del guion.

Durante ese proceso el equipo gana una Beca a la Creación del Fondo Nacional de las Artes, que permite financiar y filmar los ensayos. Agustín Niederle, productor y coguionista del proyecto, destaca estos momentos de ensayos y experimentaciones actorales y propone que en lo filmado en estas sesiones ya estaba contenida su idea de la serie. En paralelo, se empieza a gestar la idea de trasladar lo trabajado en estos ensayos a una obra de teatro.

Niederle propone entonces al concurso del INCAA ganado como un momento de quiebre. Un momento en el que el impulso creativo que se sostenía en los ensayos se detiene en pos de cumplimentar lo solicitado en las bases del concurso. Se reemplaza la cámara orgánica y pequeña que se movía entre los actores por una cámara de grandes dimensiones que, difícilmente, podía realizar esta tarea. La puesta en escena, entonces, se estatiza. Los actores empiezan a actuar en función de la cámara, perdiéndose el trabajo previo en el que la cámara misma era la que se movía en un plano secuencia, en función de lo actuado.

El grupo de trabajo cumplimenta en 2019 lo solicitado en el concurso, presentando un demo al INCAA y, en paralelo, estrenando en YouTube un capítulo piloto filmado con los excedentes presupuestarios de la producción del demo. Ahora bien, dado que esta línea de concurso era para Desarrollo de proyecto, se debía esperar a que se abriera la nueva línea, destinada a la Producción para poder avanzar con el rodaje de la serie completa. Niederle plantea que esto, finalmente, no sucedió. En 2019 se abre un nuevo concurso de series web pero se comunica a los grupos que sería nuevamente una línea de Desarrollo de proyecto, por lo que la línea de Producción se daba por cancelada.

Finalmente, el grupo no continúa trabajando en el proyecto, el productor inicia uno nuevo para presentar en la nueva línea de concurso abierta y “Tucson City” se cancela, quedando únicamente disponible el capítulo piloto para su visionado.

Los Santeros:

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2018
Cantidad de capítulos	-

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Agustina Heredia
Dirección	-
Guion	Gabriel Giménez

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	-
Género	Suspense
Logline	-

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso de Desarrollo y Producción de Series Web Federales. Año 2018. Otorgado por INCAA.
Distribución	-

Flujo de producción: El proyecto gana el Concurso de Desarrollo y Producción de Series Web Federales pero, según la productora Agustina Heredia, el guionista de la serie no tenía los guiones de los capítulos necesarios para la presentación. Se hace un pedido al INCAA para presentar los papeles faltantes fuera de término, pero el instituto no accede. El proyecto, entonces, se da de baja. La producción no se continuó por fuera del concurso.

Flash Animal

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2018
Cantidad de capítulos	-

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Duilio Gatti, Matías Minahk, Luciana García Fusilieri
Dirección	Natalia Quírico
Guion	Natalia Quírico

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	Cuidado ambiental
Género	Comedia
Logline	La serie propone un informativo que desarrolla temáticas ecologistas a partir de las voces de animales.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	-
Distribución	-

Flujo de producción: Se lista la serie ya que una de sus productoras completó el formulario de relevamiento de series web tucumanas con los datos de este proyecto. No obstante resultó imposible comunicarse con esta u otra productora por lo que no pueden listarse más datos. Inclusive, al no encontrarse ninguna información sobre el proyecto en medios de información o redes sociales se infiere que el mismo no pasó de la instancia de Desarrollo.

Pieles Divergentes

FICHA TÉCNICA

Año de inicio de desarrollo	2019
Cantidad de capítulos	4

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Valentina Gómez Tolosa y Ana Lucía Troncoso
Dirección	Agustina Elías Saad, Valentina Gómez Tolosa y Ana Lucía Troncoso
Guion	Valentina Gómez Tolosa

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	Machismos en el ámbito del tatuaje
Género	Documental
Logline	La serie sigue a tres tatuadoras tucumanas quienes narran su cotidianeidad en un oficio y ambiente fuertemente marcados por costumbres y prácticas patriarcales.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Fondo Universitario ‘Impulsar Cultura’. Año 2020. Otorgado por UNT. Beca a la Creación. Año 2021. Otorgado por el Fondo Nacional de las Artes. Residencia documental LABINTUC. Año 2021. Otorgado por Ente Cultural de Tucumán y la EUCVyTV de la UNT.
Distribución	Se estrena un medimetraje en la página de YouTube de la Secretaría de Extensión de la

	UNT ¹⁴ .
--	---------------------

Flujo de producción: De igual manera que “Educación Sensual” (2018), este proyecto nace en el marco de la materia Taller de Integración I, perteneciente al tercer año de la Licenciatura en Cinematografía de la EUCVyTV de la UNT. Como proyecto académico, se financia con fondos propios de las realizadoras involucradas, así como fondos conseguidos mediante gestión cultural (organización de fiestas, venta de stickers, etc). Con este modelo de producción, el grupo inicia el rodaje de la serie. Se pensaba en cuatro capítulos, de los cuales, en los primeros tres veríamos el trabajo de determinadas tatuadoras de Tucumán mientras que en el último veríamos su desempeño y relación con colegas en un evento internacional del rubro. Entre 2019 y 2020 se completa el rodaje y una primera instancia de montaje en la que se finalizan los cuatro episodios. No obstante, en palabras de la guionista y productora Valentina Gómez Tolosa, el grupo no estaba conforme con el resultado final.

A finales de 2020, la secretaría de extensión de la UNT lanza la convocatoria Impulsar Cultura, orientada a financiar proyectos artísticos de todas las ramas que se habían visto fuertemente afectados por la pandemia de Covid-19. Es aquí cuando surge la idea de tomar el material filmado y cambiar de formato. Se propone entonces pasar de serie web a largometraje documental. El grupo aplica a esta convocatoria y gana, generando con estos fondos un medimetraje de 33 minutos, estrenado a mediados de 2021 en el canal de YouTube de la Secretaría de Extensión.

Durante el mismo año el proyecto gana una Beca a la Creación del Fondo Nacional de las Artes y la Residencia LABINTUC, otorgada por el Ente Cultural de la provincia y la EUCVyTV de la UNT. En ambas convocatorias se continúa desarrollando el nuevo formato del proyecto, por lo que la idea inicial de la serie web se cancela definitivamente. Finalmente, el proyecto deviene en un cortometraje de 15 minutos que es presentado como Trabajo Final de la Tecnicatura en Medios Audiovisuales de la EUCVyTV. Este cortometraje no se encuentra disponible para el visionado público.

En entrevista, Valentina Gómez Tolosa destaca la falta de madurez que empezaron a notar con el grupo de trabajo para el desarrollo de una serie. En palabras de la productora, se inició con una idea de serie web pero se notó rápidamente que no se tenían los recursos para

¹⁴ Disponible en: https://youtu.be/kMr1Syq83iQ?si=VsPr_xE7mUw58BH_

construir un contenido en formato seriado que sostenga el interés de una audiencia. A partir de aquí es que el proyecto inició su conversión a su formato cinematográfico actual.

Kármicos

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2019
Cantidad de capítulos	5

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Agustín Niederle
Dirección	Agustín Niederle
Guion	Agustín Niederle, Florencia Colomo, Guillermo Gordillo

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	Las desigualdades sociales
Género	Ciencia Ficción
Logline	La serie sigue a Maia, una agente que trabaja para una empresa que se encarga de recolectar y ejecutar el karma acumulado de las personas.

FICHA DE PRODUCCIÓN	
Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso Federal de Desarrollo de Series Cortas. Año 2019. Otorgado por INCAA.
Distribución	Se estrena un teaser en 2019 en YouTube ¹⁵ .

¹⁵ Disponible en: https://youtu.be/mlTl810zQIU?si=WH2K-_w8Zf-iYJaE

Nota: La serie se estrena en Septiembre de 2024 en la plataforma Flixxo¹⁶. Por la cercanía con la presentación de este trabajo, se la mantuvo en este apartado.

Flujo de producción: El proyecto nace con el título de “Vengadores Kármicos”, un proyecto de serie trabajado específicamente para el Concurso Federal de Desarrollo de Series Cortas lanzado por el INCAA en 2019. El productor, Agustín Niederle, también responsable de “Tucson City”, emprende este nuevo proyecto al cancelarse el primero por no abrirse la línea de Producción correspondiente. Al tratarse nuevamente de una línea de fomento para Desarrollo de proyecto, el concurso financiaba la realización de un teaser más la carpeta de proyecto. Niederle plantea que, a diferencia de los llamados anteriores, la línea de Producción no sería un nuevo concurso (cómo se había planteado en la línea de Desarrollo del 2018 que quedó inconclusa) sino que sería una continuidad, una segunda instancia del mismo llamado para aquellos que cumplimentaran con la primera parte. En base a la experiencia recabada en el demo de “Tucson City”, se encara la realización de un teaser con una única protagonista y una muy baja cantidad de extras. El productor plantea que lo que se buscaba era evitar lo más posible a los extras por una cuestión presupuestaria.

El teaser se estrena en Diciembre de 2019, por lo que se cumplimenta la primera parte del Concurso. Ya en 2020 la pandemia de Covid-19 paraliza las producciones y el proyecto se detiene.

El proceso de producción se retoma un año más tarde. El productor plantea que en Diciembre de 2021 se abre la etapa de Producción de Series Cortas y les comunican que aquellas series que habían quedado sin Producción del llamado de 2018 podrían presentarse también. En este llamado se presentan dos problemas para el equipo, en primera instancia el hecho de tener que elegir entre dos proyectos (dado que “Tucson City” podría retomarse) y el segundo fue la no actualización del presupuesto destinado a la producción. En palabras del productor, por la inflación existente entre el primer llamado en 2019 y éste, resultaba imposible producir lo que se había desarrollado en la carpeta de proyecto ya que se había desarrollado una serie que pedía un presupuesto sumamente alto para poder producirse. Por esta razón se pide al INCAA la posibilidad de reescribir la serie en su totalidad y se encara el desarrollo de un nuevo guion de la serie junto a alumnos de un taller que Niederle brindaba en ese momento.

¹⁶ Disponible en: <https://play.flixxo.com/en/series/7718c42c-96bc-4983-9bfb-32c02d899f18/1>

Finalmente la serie se filma en 2022 con fondos del concurso de INCAA y de la Caja Popular de Ahorros de Tucumán. Cabe destacar que el productor plantea que este concurso no era ya para series web, sino para series cortas. Al hacer esta diferenciación propone que el estreno de la serie sea en una plataforma de streaming de pago existente y no en una plataforma libre como YouTube. Se plantea además que, según las bases de esta convocatoria, el estreno por defecto era en la plataforma Cine.ar pero que los grupos tenían la libertad de buscar otras opciones. Finalmente, la serie se estrena en Septiembre de 2024 en la plataforma Flixxo.

Los Profes

FICHA TÉCNICA	
Año de inicio de desarrollo	2019
Cantidad de capítulos	-

EQUIPO TÉCNICO	
Producción	Martín Falci y Félix Mothe
Dirección	Germán Azcoaga
Guion	Germán Azcoaga y Mariano Roldán Zanotta

FICHA ARTÍSTICA	
Tema	El rol social de la educación
Género	Comedia
Logline	La serie sigue a un grupo de maestros jóvenes en su día a día, su enfrentamiento con la directora de la escuela en la que trabajan y con aquellos que son más cercanos a ella en términos ideológicos.

FICHA DE PRODUCCIÓN

Convocatorias y/o premios adquiridos	Concurso Federal de Desarrollo de Series Cortas. Año 2019. Otorgado por INCAA.
Distribución	Se estrena un demo a inicios del 2020 pero éste no se encuentra disponible para el visionado público. Luego de eso la producción se cancela.

Flujo de producción: El proyecto nace originalmente como serie, trabajado específicamente para el Concurso Federal de Desarrollo de Series Cortas lanzado por el INCAA en 2019. El guionista y director Germán Azcoaga es quien propone la idea a la que se suman Félix Mothe y Martín Falci como productores.

El proyecto sigue un camino similar a “Kármicos”, perteneciendo ambos a la misma convocatoria. Como se planteó antes, este concurso se propone en dos etapas. La primera de ellas para Desarrollo de proyecto y la segunda para la Producción. Así, para esta primera etapa se pide la realización de un teaser/demo de venta y una carpeta de la serie.

Dicha etapa se cumplimenta, presentando al INCAA un demo que se sube de manera privada a la plataforma Vimeo en Marzo del 2020. Luego, de igual manera que la serie anterior, la producción se detiene por la pandemia de Covid-19. La segunda etapa de la convocatoria se posterga hasta finales de 2021 y es aquí cuando el grupo decide cancelar el proyecto. En entrevista, el productor Martín Falci plantea que una de las grandes problemáticas que atravesaron (tanto en ésta como en convocatorias anteriores) fue que los contextos de producción cambiaban y los concursos quedaban desfasados en términos presupuestarios. Como ya se planteó, en la segunda etapa de la convocatoria el presupuesto no se actualizaba pese a llamarse un año y medio más tarde de finalizada la primera parte. Falci plantea, incluso, que aquellas series que siguieron adelante con su producción terminaron con sus equipos de trabajo endeudados. Se propone aquí una problemática a nivel de desarrollo de los proyectos ya que se admite que se pensaban en películas que luego serían “cortadas en capítulos”. Los grupos se enfrentaban posteriormente a que la progresión dramática desarrollada no entraba en diez minutos.

El grupo decide entonces no presentarse a la segunda etapa de la convocatoria por lo que el proyecto se cancela. Al día de hoy, el demo realizado no está subido de manera pública

por lo que no es posible ver lo desarrollado. En relación a esto y consultado sobre la falta de visibilidad de las series realizadas en la provincia, Falci se lo plantea como un problema de formación de audiencia. Él realiza un paralelismo con las obras cinematográficas realizadas en nuestra provincia que sólo se vieron en salas de acuerdo a cuánto presionaron sus productores para lograr potenciales estrenos. En ese sentido, cierra, en tanto realizadores de series web deberíamos pensar quién va a ver nuestras obras, cómo formamos a ese público y cómo le acercamos el material en un contexto de visionado dominado por las plataformas de streaming pago.

4. ANÁLISIS DEL PLANO DRAMÁTICO

Al hablar del plano dramático de las series analizadas, nos referimos a todas aquellas variables conformantes de la construcción dramatúrgica. Podemos fragmentar los relatos para analizar sus componentes y cómo se relacionan entre sí. Así, en una primera instancia se pondrá el foco sobre la noción de conflicto dramático y los tipos de conflicto que aparecen en las series recabadas así como en las formas de serialidad que se construyen con éstos. En segunda instancia se abordará la cuestión temática y los géneros desde los que se construyen los relatos. Finalmente, se trabajará sobre la conformación de los diversos personajes que protagonizan las historias, así como de los mundos diegéticos en los que se desenvuelven. Si tomamos la premisa ya propuesta en este trabajo de que el conflicto dramático de una historia, la construcción y evolución del personaje protagónico y la percepción del punto de vista del tema por parte del espectador están intrínsecamente relacionados, podemos ver cómo estas tres variables se pueden analizar por separado pero van a constituir un todo indivisible en los relatos de las diversas series. Ahora bien, resulta importante destacar que algunos de los proyectos trabajados no se abocan a la construcción de un conflicto, ya sea por tratarse de proyectos de no-ficción o bien por proponer una serialidad no apoyada en el mismo, por lo que se puede analizar en dichos casos cómo afecta la falta de un conflicto a la relación de tres partes antes mencionada.

4.1. La construcción de conflictos dramáticos y serialidades.

Antes de realizar un análisis de los proyectos cabe ensayar una definición del conflicto dramático. Para esto podemos apoyarnos en autores abocados a la escritura dramática cinematográfica como Linda Seger (2011) y Dominique Parent-Altier (2016). Para ambos autores, el conflicto dramático será aquello que motorice la historia y la base

fundamental del drama en sí. Podemos entender al mismo como un enfrentamiento entre dos fuerzas, el personaje protagonista y la fuerza antagónica (que puede o no ser un personaje) que van a colisionar cuando ambas se dirijan en direcciones opuestas en la búsqueda de un objetivo común, o bien, de respectivos objetivos que se superponen. Entonces, al inicio de toda historia tendremos a un sujeto protagonista que tendrá un objetivo dramático, algo que debe lograr, y una fuerza antagónica que intentará evitar, de manera directa o indirecta, que el personaje consiga finalmente su objetivo.

Podemos incluso pensar en una tipología de conflictos de acuerdo a la forma que tome esta fuerza antagónica. Siguiendo a Seger, *“existen cinco tipos básicos de conflicto que pueden encontrarse en una historia: interior, de relación, social, de situación y cósmico”* (2011, p.182). El conflicto interior hace alusión a cuando el propio protagonista se propone como la fuerza antagónica (debiendo luchar el personaje contra su propia construcción para conseguir el objetivo), el conflicto de relación cuando la fuerza antagónica es otro personaje, el conflicto social cuando esta fuerza encarna un grupo de personas (por ejemplo, un gobierno o una sociedad en términos generales), el conflicto de situación cuando el personaje se enfrenta a toda una realidad que le es adversa y el conflicto cósmico cuando la fuerza antagónica resulta ser un poder superior al personaje como un dios o similares.

Parent-Altier acota además que la relación entre las fuerzas que antagonizan y de éstas con el objetivo a conseguir deben ser equilibradas. *“Los personajes deberán estar calibrados en función de los obstáculos a los que se enfrentan y de los conflictos por resolver”* (2016, p.113). De romperse este equilibrio dramático el relato pierde verosimilitud. Si la fuerza antagónica es demasiado fuerte o el objetivo se propone como imposible, el espectador dejará de creer en la factibilidad de la resolución de dicho conflicto por lo que no se producirá el proceso de inmersión en el relato. El autor propone además que es a través del conflicto dramático como se produce la identificación del espectador con el personaje protagonista. Nos conectamos emocionalmente con un personaje porque lo conocemos al verlo accionar y esta acción viene movilizadora por la existencia de un objetivo. De ahí que en una narración sin conflicto dramático, la exploración del personaje se construya en base a situaciones sin una necesaria relación dado que, sin un objetivo, no se construye una direccionalidad causal en las acciones del personaje.

Ahora bien, estos conceptos que nacen con el estudio de la escritura dramática para cine se abocan a relatos unitarios, que inician y concluyen. Para el trabajo con un relato

seriado es preciso ver cómo se construyen uno o diversos conflictos, para pensar así una posible tipología de series que tendrán sus propias características dramáticas.

Para esto podemos tomar como referencia el trabajo de Martín Greco (2019) quien postula una posible tipología para los relatos seriados televisivos a través de cinco categorías: las series sin continuidad o antológicas, las series episódicas, las series acumulativas, las series secuenciales y las series con continuidad, pudiendo ser estas últimas abiertas o cerradas. Las series antológicas serán aquellas que no presentan una continuidad dramática entre episodios sino que cada uno de ellos propondrá espacios y personajes específicos, así como historias que abren y cierran en el mismo capítulo. En las series episódicas empezará a notarse una continuidad de mundo diegético y de personajes en todos los capítulos, pero se sostendrá la construcción dramática intraepisódica. Es decir que en cada capítulo se planteará una historia particular, con un inicio y un final. Las series acumulativas, según el autor, presentan una construcción estructural muy cercana a las series episódicas por lo que no proponen un visionado obligadamente cronológico o sostenido para entender el devenir de los personajes. Los capítulos son independientes, sosteniéndose una estructura vertical más que secuencial. El punto de diferencia con la categoría anterior será que las series acumulativas proponen *“resonancias entre los capítulos, hechos en los que resuenan otros hechos anteriores”* (Greco, 2019, p.58). Es decir que estas series utilizan el recurso narrativo de “sembrado” de pistas o indicios (Grau Rafel, 2017) que serán retomados más adelante en el relato, en este caso en capítulos sucesivos. En las series secuenciales se plantea la necesidad de trabajar con tramas primarias y secundarias ya que, mientras unas sostendrán la construcción estructural en vertical (historias conclusivas en cada capítulo), las otras desarrollarán una historia en horizontal relacionando cada episodio con aspectos comunes a estas tramas, por ejemplo la vida privada de los personajes que no incide en la historia desarrollada en los episodios pero que se va modificando conforme avanza la serie. Finalmente, las series con continuidad son aquellas que construyen una historia con una estructura horizontal y fragmentada. Se narra entonces un único hecho a través de los episodios de la temporada. El autor diferencia aquí las producciones extensas de las breves, de acuerdo a la cantidad de episodios conformantes de la estructura general del relato.

Podría proponerse entonces la siguiente categorización de las series analizadas en el corpus de estudio:

AÑO	SERIE	CONFLICTO	TIPO DE SERIE
2014	Escobero, el Porrón del Mal	Uno durante la temporada	Serie con Continuidad Breve
2016	Busca Consuelo	Uno por capítulo	Serie Secuencial
2016-2018	Desde Afuera No Se Ve	-	Serie Episódica
2016-2021	Arrollado Primavera	Uno por capítulo	Serie Secuencial
2017	Gordillo, La Serie	Uno durante la temporada	Serie con Continuidad Breve
2018	Educación Sensual	-	Serie Episódica
2018	Nexos UNT	Uno por capítulo	Serie Antológica
2018-2019	Tiny Lo Hizo!!!	Uno por capítulo	Serie Episódica
2020	NSQNP	Uno por capítulo	Serie Secuencial

A partir de esta tipología planteada por Greco podemos empezar a pensar en el concepto de serialidad como los mecanismos a partir de los cuales se produce la relación entre los episodios de un relato seriado, en busca de que dichos episodios compartan una cierta identidad y unidad entre sí. En relación a esto Schrott y Negro (2017) plantean tres opciones para establecer la serialidad de un relato: por trama a largo y corto plazo, por tema y por recurso estético o narrativo. La primera de estas variables hace referencia a la existencia de un conflicto que se desarrolla a largo plazo, más allá de los obstáculos particulares que puedan surgir en cada episodio. Podemos notar aquí una relación muy fuerte con la construcción de Series con Continuidad y Series Secuenciales, planteadas por Greco. Al hacer referencia al tema como variable de establecimiento de la serialidad se propone que un único tema central será abordado desde distintas ópticas en cada uno de los capítulos. Finalmente, al referirse a los recursos estéticos narrativos, las autoras proponen la posible existencia de un recurso recurrente que acentúe la serialidad, fortaleciendo la identidad visual o sonora del proyecto. Si bien en las series apoyadas fuertemente en el conflicto dramático pueden trabajarse también serialidades por tema o por recurso estético narrativo, estos tipos de variables cobrarán especial importancia en la construcción de Series Episódicas y Series Antológicas.

Podemos completar nuestro cuadro de las series analizadas pensando con qué variables construyen la serialidad de sus relatos:

SERIE	CONFLICTO	TIPO DE SERIE	SERIALIDAD
Escobero, el Porrón del Mal	Uno durante la temporada	Serie con Continuidad Breve	Por trama
Busca Consuelo	Uno por capítulo	Serie Secuencial	Por trama y tema
Desde Afuera No Se Ve	-	Serie Episódica	Por tema y recurso estético narrativo
Arrollado Primavera	Uno por capítulo	Serie Secuencial	Por trama
Gordillo, La Serie	Uno durante la temporada	Serie con Continuidad Breve	Por trama
Educación Sensual	-	Serie Episódica	Por tema y recurso estético narrativo
Nexos UNT	Uno por capítulo	Serie Antológica	Por tema
Tiny Lo Hizo!!!	Uno por capítulo	Serie Episódica	Por recurso estético narrativo
NSQNP	Uno por capítulo	Serie Secuencial	Por trama y recurso estético narrativo

De esta clasificación podemos notar como “Nexos UNT” se propone como la única serie antológica y, al mismo tiempo, como la única en construir su serialidad sólo a través del tema. Ahora bien, este proyecto tiene la particularidad de ser el único con múltiples directores y directoras, uno por capítulo, así como el único en el que existió total libertad para la escritura de los mismos.

En relación a los proyectos del tipo Episódico, resulta interesante ver que en esta categoría se encuentran los dos proyectos de no ficción y el único proyecto animado. Esto viene a cuento de que, si bien en “Tiny lo Hizo!!!” se trabaja con ficción, en cada capítulo no se construyen conflictos sino que se abordan breves situaciones humorísticas autoconclusivas. Por su parte, “Educación Sensual” y “Desde Afuera No Se Ve” comparten en su trabajo de no-ficción la no utilización del conflicto dado que ambos proyectos optan por un abordaje más informativo que dramático. Podemos notar en la segunda tabla como estos tres proyectos, al no contar con una serialidad dada por la trama refuerzan la existencia de recursos estéticos narrativos para generar la unidad entre los episodios. Podríamos ver

incluso, dentro del grupo de series que construyen su serialidad a través de la trama, como sólo “NSQNP” la refuerza a través de recursos estéticos narrativos.

Finalmente podemos notar como los cinco proyectos restantes se apoyan fuertemente en la trama para construir la continuidad entre episodios y sólo dos de ellos, casualmente los dos que tienen a Miguel Martín como protagonista y guionista, construyen un conflicto general que atraviesa la totalidad de la temporada. Tanto “Busca Consuelo”, como “Arrollado Primavera” y “NSQNP” presentan historias independientes en cada capítulo, con conflictos propios que se resuelven y abren otros nuevos. Cada capítulo plantea además instancias en las que los personajes anticipan lo que vendrá o reflexionan sobre lo ya sucedido. En lo que podemos plantear como pequeñas subtramas, las historias de los tres proyectos van nutriéndose por lo que se empieza a proponer un orden cerrado de visionado. La exploración sentimental de Consuelo, la deuda que Carlos y Fefo deben pagar o el casting que realizan Isaías y Micaela son los tres grandes eventos que los proyectos abordan para unificar los relatos de cada episodio. Al plantearse estos eventos como contenedores y no atravesados por un conflicto general es que podemos plantear que estos proyectos se trabajan como Series Secuenciales y no como Series con Continuidad. Por otra parte, resulta interesante ver cómo, mientras “Arrollado Primavera” se apoya únicamente en la trama para construir su serialidad, en “Busca Consuelo” hay una exploración temática recurrente sobre la noción de las relaciones amorosas y en “NSQNP” hay recursos estéticos narrativos como la cámara con cierta desprolijidad y, ante todo, las entrevistas a cámara del equipo, que se repiten en todos los episodios. Vemos entonces como los tres proyectos trabajan o refuerzan su serialidad de manera distinta.

Finalmente, resulta interesante notar que sólo “Escobero, el Porrón del Mal” y “Gordillo, la Serie” proponen un relato atravesado por un conflicto dramático general que se desgrana y construye en los sucesivos episodios. En ambos proyectos se plantea un objetivo en los primeros episodios que se resolverá en el último, construyendo una estructura de miniserie. Por otra parte, podemos notar que en ambos casos la serialidad se construye únicamente por el trabajo con la trama.

Tomando como referencia la fuerte incidencia que tiene la EUCVyTV en el campo audiovisual tucumano, puede aventurarse una razón para esto. Los realizadores de la mayoría de estos proyectos están formados en la Escuela de Cine de la UNT donde hay una primacía de producción de relatos breves como cortometrajes. Los relatos de largo aliento recién se

empiezan a trabajar en los últimos años y sólo si los estudiantes proponen este tipo de producciones como tesis de grado. Si bien el abordaje teórico de la mayoría de las materias se realiza sobre largometrajes, en el plano productivo (por cuestiones lógicas de presupuesto, planes de producción y conformación de equipos técnicos) los cortometrajes resultan claramente dominantes. En ese sentido, la principal experiencia formativa de estos autores es en formas breves por lo que puede establecerse una conexión entre ésto y la construcción de estructuras que, en lugar de fragmentar un único relato de largo aliento, proponen historias autoconclusivas que se unen a través a de sus universos diegéticos.

4.2. Los temas y géneros trabajados.

Para abordar una definición del tema podemos seguir a Parent-Altier cuando plantea que éste *“es una abstracción intelectual que unifica la estructura y cuyo significado tiene a veces un carácter moralizador y es de alcance universal”* (2016, p-67). El tema, entonces, será una idea o concepto que subyace a lo dramático. No está enunciado en la historia, sino que se lo intuye a partir de la lectura de la misma. En relación a esto, Miguel Machalski (2009) propone que a toda película, en tanto relato audiovisual, se le puede asociar un tema aún cuando éste no haya sido planteado en la instancia de escritura. El autor también plantea que todo tema se constituye a partir de un punto de vista (la mirada particular que se deja caer sobre el tema universal) y la razón de ser (el propósito del autor). Podemos notar como ambos autores refuerzan la noción de que los temas son universales y es que, a partir de estos conceptos abstractos los espectadores podemos conectarnos emocionalmente con los relatos. Es decir, nos emocionamos con determinada película o serie, cualquiera sea su lugar de origen, cuando aborda conceptos que reconocemos rápidamente por su universalidad como el amor, el odio, las relaciones amorosas, de amistad o intra-familiares, entre muchos otros.

Podemos pensar entonces en los temas que abordan los proyectos analizados:

SERIE	TEMA
Escobero, el Porrón del Mal	La ambición de poder
Busca Consuelo	Las relaciones románticas
Desde Afuera No Se Ve	La migración por problemas de salud intrafamiliares
Arrollado Primavera	Las relaciones de amistad
Gordillo, La Serie	La redención después de la caída

Educación Sensual	La educación sexual integral
Nexos UNT	La vida universitaria
Tiny Lo Hizo!!!	-
NSQNP	El maltrato en las relaciones de poder

Resulta fácil notar que los cinco proyectos que construyen su serialidad a través de la trama son aquellos que proponen los temas más universales. La ambición, el romance, la amistad, la redención y el maltrato son conceptos que podemos entender rápidamente y con los que podemos pensar en múltiples historias, fácilmente reconocibles y que encienden nuestra empatía para con los personajes protagonistas.

Se planteaba como hipótesis que en formatos de contacto directo entre realizadores y espectadores como las series web, las búsquedas temáticas tienden a una mayor apertura o libertad de exploración. Si bien los temas son universales, si seguimos a Machalski (2009) cada tema tiene un punto de vista particular. Es decir, que el espectador al ver un relato audiovisual puede percibir no sólo el concepto universal sino la postura ideológica que toman los autores en relación a dicho concepto. Como planteamos anteriormente, esta postura se intuye al final de los relatos, cuando vemos el cambio o la continuidad en la construcción de los personajes una vez atravesado el conflicto dramático. Podríamos plantear entonces los siguientes puntos de vista:

“Escobero, el Porrón del Mal”: Está bien realizar acciones ignominiosas en pos de ganar y sostener el poder.

“Busca Consuelo”: La salida de la zona de confort en las relaciones románticas trae aparejada la exposición a situaciones incómodas o violentas.

“Arrollado Primavera”: Las relaciones de amistad deben sostenerse aún cuando una de las partes ponga en crisis continuamente el vínculo.

“Gordillo, La Serie”: Todo está permitido en pos de recuperar el honor, aún cuando aquello que hagamos nos presente dilemas morales.

“NSQNP”: El descuido o maltrato de ciertos directores para con sus actores no implica consecuencias reales para la producción de un relato audiovisual.

Podemos notar, como las visiones del mundo son sumamente críticas y se alejan de una visión moralizante o conservadora en los relatos. Los personajes que se nos presentan suelen tomar malas decisiones por ingenuidad o malicia y los narradores no los castigan por eso. Entendemos que en nuestro mundo cotidiano habitan personas como ellos, y sabemos también que la realidad muchas veces resulta injusta o agresiva, algo que se busca reflejar en estos proyectos. Los cinco relatos proponen entonces visiones sumamente cínicas respecto a los temas abordados. Exploraciones que en un medio como el televisivo nos cuesta encontrar.

Cuando analizamos las series de no ficción podemos notar que no resulta tan fácil encontrar un punto de vista autoral en relación a los temas. Si bien pueden intuirse dichas posturas, la falta de construcción dramática marca que la búsqueda central del equipo de realización no pasaba por una construcción de un punto de vista determinado sino por la transmisión directa de información importante sobre el tema. Podemos tomar a “Educación Sensual”. En el análisis de dicha serie se marcó cómo se gestó y estrenó al fragor de la lucha del feminismo durante el primer debate por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, más aún en el contexto de producirse en una provincia auto declarada “Provincia Pro Vida” por su Poder Legislativo y que no adhería a la ESI en las escuelas. La serie podría haber traslucido claramente la postura de sus realizadores, contraria a la del poder político de la provincia. No obstante, los realizadores consideraron más importante brindar la información que no se estaba brindando a los adolescentes en las escuelas, de una manera amigable para este rango etario.

Tanto en esta serie como en “Desde Afuera No Se Ve” notamos la enorme presencia de la oralidad. Los episodios se construyen a través de los testimonios de los entrevistados o de los presentadores. Prácticamente no hay tiempo para las acciones o las imágenes contemplativas. Resulta lógico este tratamiento de la información si seguimos a Aida Vallejo cuando plantea que en el documental *“la palabra de los enunciadore (ya sean entrevistados/as o realizadores/as) implica una credibilidad mayor que la reconstrucción de los hechos a través de la mostración”* (2013, p.25). La oralidad entonces se presenta como herramienta fundamental para el tratamiento temático que proponen ambos proyectos. No una exploración, sino una transmisión directa de información importante.

Finalmente podemos notar como en “Tiny lo Hizo!!!”, al no abordarse la construcción de historias con un conflicto dramático definido sino sólo situaciones humorísticas breves, resulta difícil la percepción de un tema particular. La narración no se aboca a la exploración

de un concepto abstracto, sino a la construcción de un efecto humorístico por lo que no podemos analizar este proyecto desde la perspectiva temática.

Al referirnos a los géneros de los proyectos podemos seguir a Roman Gubern cuando plantea que son una *“categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en formas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto”* (citado en Romaguera i Ramió, 1999, p.46) y a Rick Altman cuando plantea que *“tanto en un plano intratextual como intertextual, las películas de género emplean una y otra vez unos mismos materiales”* (2000, p.48). Cabe destacar que ambos autores trabajan sobre la noción de géneros cinematográficos, así como el resto de autores que se citarán al respecto. El cine, como la primera de las pantallas, vio las primeras apariciones de los géneros ya fuera por herencia de otros medios como el literario o por generación propia. En los estudios sobre el trabajo de los géneros en el cine, siempre aparece la noción de las formas que se repiten hasta establecer una suerte de patrón que seguirán los nuevos relatos audiovisuales que quieran formar parte del corpus de determinado género. A raíz de dichas repeticiones se empieza a plantear el concepto de las expectativas, fundamental para pensar la relación de los géneros cinematográficos y los espectadores. En relación a esto Marta Grau Rafel plantea que los géneros *“son un saber compartido, con sus propios mecanismos de funcionamiento que se entroncan con las emociones que queremos sentir como espectadores y que el narrador quiere ofrecernos a través del relato”* (2017, p.135). Sabemos que cada género ofrece, desde su constitución, determinados elementos y emociones que son las que buscará el espectador al consumirlo. Este juego de expectativas ayuda no sólo al espectador a elegir el relato que consumirá, sino al realizador que decide abordar un determinado género. Estas expectativas serán la base de la construcción del futuro relato.

Ahora bien, Robert Stam (2000) plantea una serie de problemas en la teoría de los géneros cinematográficos, de las cuales podemos destacar la noción de que los géneros por lo general no son puros sino que se trabajan con hibridaciones de género. Es a partir de esta problemática que podemos plantear la necesidad de pensar los géneros desde sus tópicos, es decir desde aquellas formas repetitivas que plantean Gubern o Altman para detectar si un determinado relato está trabajando con uno o más géneros.

Cabe destacar que, si bien los géneros cinematográficos se desarrollan en la gran pantalla, en tanto categorización o práctica cultural, se trasladan a los relatos televisivos y desde lo televisivo a lo web.

Podemos plantear entonces una tabla de los proyectos analizados con sus respectivos géneros:

SERIE	GÉNERO
Escobero, el Porrón del Mal	Comedia
Busca Consuelo	Comedia
Desde Afuera No Se Ve	No ficción / Documental
Arrollado Primavera	Comedia
Gordillo, La Serie	Comedia / Policial
Educación Sensual	No ficción / Magazine
Nexos UNT	Drama, Policial, Comedia, Ciencia Ficción y Documental
Tiny Lo Hizo!!!	Comedia
NSQNP	Comedia

Resulta evidente la primacía de la comedia por sobre cualquier otra forma narrativa. Tanto es así que los únicos proyectos que no abordan este género son los de no ficción y la Serie Antológica donde tendremos algunos capítulos de comedia y otros abocados a otros géneros.

Al analizar al interior de cada proyecto, podemos ver las repeticiones mencionadas previamente. Tanto “Busca Consuelo”, como “Arrollado Primavera” y “NSQNP” construyen una comedia de situación, fuertemente anclada en el desarrollo de momentos de tensión con un alivio cómico. El trabajo del gag se apoya en lo dialógico más que en lo físico de los personajes. Esto repercute en la posibilidad de una pequeña exploración de los personajes. El diálogo nos permite entender, empatizar o simpatizar con los protagonistas. Consuelo, Carlos o Isaías (protagonistas de los tres proyectos, respectivamente) esquivan entonces la construcción estereotipada al mostrarnos distintas facetas en la reacción a las diversas situaciones límites que deberán vivir.

Por su parte, “Escobero, el Porrón del Mal” y “Gordillo, La Serie” trabajan una forma de la comedia mucho más cercana a la parodia. El primero de los proyectos satirizando un proyecto preexistente como la serie “Narcos” (2015) y el segundo haciendo una reversión de un género clásico como el policial. Las dos series proponen universos donde los límites de lo verosímil se expanden y en los que los personajes se enfrentan a situaciones ridículas que construyen el efecto humorístico. Si bien en los dos proyectos se refuerza esta construcción del humor a través de lo dialógico, planteando una exacerbación de la oralidad tucumana, este tópico se relaciona más con el código humorístico de Miguel Martín (productor y protagonista de ambas series) que con una necesidad de los relatos en sí.

Finalmente, “Tiny Lo Hizo!!!” trabaja una forma de comedia física, donde se pierden totalmente los diálogos y se plantean situaciones cotidianas diversas que se resuelven a través de acciones de los personajes que devienen en golpes, sustos o demás reacciones fácilmente identificables. Esta serie entonces trabaja tópicos del género totalmente distintos a los de los otros proyectos, siendo el único que aborda este tipo de comedia.

Resulta interesante, para resaltar esta recurrencia a los géneros clásicos en los proyectos analizados, ver también qué géneros abordaban aquellos proyectos cancelados o no disponibles para su visionado. Podemos encontrar aquí tres proyectos de comedia, dos de suspenso, uno de ciencia ficción, un drama y un proyecto documental.

No está de más destacar este trabajo con los géneros que se realiza en las series analizadas si tenemos en cuenta el contexto de producción de las series. Como en otras escuelas de cine, los estudiantes de la EUCVyTV tienden a pensar sus producciones bajo la etiqueta de drama. El trabajo con los géneros es algo de lo que se reniega, incluso al interior de algunas cátedras, oponiéndosele una noción de cine autoral, de exploración de la puesta en escena. Este debate incluso suscitó la aparición fugaz de la etiqueta “Nuevo Cine Tucumano” en el que se proponía, desde algunas asociaciones civiles que reúnen a trabajadores audiovisuales de la provincia, un corpus integrado mayoritariamente por documentales y películas dramáticas autorales. Resulta interesante entonces ver cómo este trabajo con los géneros, tan discutido en el plano cinematográfico local, se vuelve dominante en el corpus de series analizadas.

4.3. La construcción de personajes y mundos diegéticos

Entendemos al personaje de toda narrativa audiovisual como una unidad psicológica de acción. Es decir, una unidad dentro de un relato con una función determinada, con características particulares que lo diferenciarán de los otros y que hará avanzar la trama a partir de sus acciones y las reacciones que éstas generen.

En la escuela más tradicional de personajes cinematográficos (de igual manera que con los conflictos o los géneros debemos pensar en las teorías cinematográficas para luego adaptarlas a un medio como el web) la base de la construcción se da a partir de definir sus dimensiones físicas, sociales y psicológicas. La primera de estas variables hace referencia a la edad, aspecto físico y vestuario característico de los personajes. La segunda a sus relaciones con otros personajes, en tanto son parte de un mundo diegético habitado por varias personas. Podemos notar aquí como la propia construcción de esta variable se puede complejizar al diferenciar la vida pública del personaje (relaciones con amigos, colegas de trabajo, vecinos, etc) con su vida privada (relaciones con sus familiares, parejas u otras personas de un círculo más íntimo). La tercera variable, la más compleja, implicará el desarrollo de todas aquellas características que dotarán a nuestro personaje de una personalidad comprensible y diferenciable del resto. Vemos entonces cómo la construcción de un personaje puede implicar un desarrollo complejo de muchas aristas. En relación a esto Patricio Pérez Rufi plantea que *“todos los manuales acerca de cómo crear un personaje nos van a incidir en la idea de que construyamos personajes psicológicamente complejos, personajes con volumen, con dimensión, personajes redondos, en definitiva”* (2011, p.7).

Al plantear previamente que el personaje no es únicamente una unidad psicológica sino que también es una unidad de acción, nos referimos a que este elemento de la dramaturgia deberá llevar a cabo las acciones necesarias para movilizar la trama. Cuando pensamos en esta dimensión del personaje aparecen nuevas variables fundamentales de análisis como ser la función y la motivación. La primera de ella nos servirá para pensar el rol que tiene cada personaje en el relato, buscando evitar superposiciones o inclusiones de personajes que no cumplan un propósito determinado y que, por el contrario, ralenticen el ritmo de la narración. En base a esto pueden traerse a colación los esquemas actanciales como el de Julien Greimas que analizarán la relación de los distintos personajes en los relatos, a partir de las funciones que cumplen cada uno de ellos. Así, podemos plantear que un Sujeto desea y busca un Objeto, movido a la acción por un Destinador y cuya búsqueda reportará un

beneficio a un Destinatario. En dicha búsqueda, también, aparecerán Ayudantes y Oponentes para acercar o alejar al Sujeto de conseguir finalmente su Objeto.

Podemos ver a partir de esto que, al pensar en un personaje y dotarlo de una función de Sujeto (protagonista), esta definición lo hace indivisible de una meta hacia la que se tiene que dirigir. El accionar del personaje en el relato no suele ser libre, sino que se direcciona al proponerse el objetivo dramático en el establecimiento del conflicto. Seger incluso plantea que:

Hay una ‘espinas dorsal’ en el personaje determinada por la motivación, la acción y la meta a la que se dirige la acción. Estos elementos son necesarios para definir con claridad quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acción es capaz de realizar para conseguirlo. (1991, p.162)

Ahora bien, esta búsqueda del personaje será la que motorice su evolución. Al proponerse un objetivo el personaje sale de su estado inicial de ensoñación (Oviedo, 2016) para, movilizado por una motivación que tiene que ver con su construcción social y psicológica, intentar conseguirlo. La consecución de dicho objetivo impondrá al personaje dificultades tales que lo llevarán a un cambio de su conformación inicial. Pérez Rufi (2011) plantea que dicho cambio puede ser de carácter (relativo al modo de ser del personaje), de actitud (relativo al modo de pensar del personaje) o de comportamiento (relativo al modo de hacer del personaje). Isabelle Raynauld (2014) profundiza en esta idea al plantear que toda historia debe contener tres estados de un personaje, más allá de la cantidad de actos que se trabajen. La autora propone que lo realmente importante a la hora de estructurar un relato no es la cantidad de actos, sino que estén presentes los tres estados de un personaje: inicial, de transformación y final.

Cuando aborda la noción del tema de una narración audiovisual, Philip Parker plantea que *“es el final de la narrativa, y no su principio, lo que en última instancia confirma o niega el tema real de la misma”* (2021, p.39). Respecto a este concepto habíamos citado a Machasliki (2009) quien plantea que el tema se compone de un punto de vista y una razón de ser. Ahora podemos completar la idea planteando que este punto de vista se deja percibir con claridad una vez alcanzado el clímax de la historia, en el que el personaje se mostrará en su estado final. Es decir que a través de la evolución del personaje, del cambio en la forma que

tiene de ver y relacionarse con el mundo que lo rodea, podremos ver la postura que toman los realizadores en relación al tema abordado.

Claro que al pensarse el personaje en relatos serializados televisivos pueden aparecer nuevas configuraciones. Se empieza a trabajar, por ejemplo, con personajes de caracterización infinita que no mostrarán cambios en su personalidad a lo largo de las sucesivas temporadas. Resulta importante resaltar esto ya que los personajes de las series web se nutrirán de ambas formas de la construcción dramática. Ante la brevedad de los relatos, lo que en el cine se propone como algo poco deseable, en las series web puede resultar de mucha utilidad.

Pérez Ruffi (2011), siguiendo a Seger, hace una diferenciación entre los personajes cinematográficos redondos y planos. A la primera categoría le cabe una construcción como la que se planteó previamente. Son personajes multifacéticos que nos irán revelando sus distintas aristas a lo largo del relato. Estos personajes también son dinámicos ya que proponen siempre una evolución. Por contrapartida los personajes llamados planos, son aquellos que basan su construcción en pocas variables o dimensiones y que, por lo general, resultan lineales ya que no presentan una evolución visible a lo largo del relato. Se acercan entonces a los personajes de caracterización infinita de la televisión.

Para la construcción de los personajes planos, puede pensarse en el trabajo con arquetipos o estereotipos. Para esto se parte de lugares comunes a los que se le suman algunas características diferenciadoras para darle identidad a los personajes. Lógicamente este tipo de construcción se muestra opuesta al trabajo con múltiples dimensiones planteado anteriormente. Para conceptualizar este tipo de personajes podemos citar a Teresa Forero cuando dice que *“los arquetipos son, para Jung, una tendencia a formar representaciones sobre un modelo básico que afecta emocionalmente a la consciencia”* (2016, p.56). La autora diferencia a los arquetipos de los estereotipos planteando que *“un arquetipo se diferencia del estereotipo en que éste es un modelo simplificado, superficial y predecible. Un estereotipo es plano, un arquetipo es facetado”* (2016, p.55). Los arquetipos entonces van a ser representados como imágenes cargadas de significado que tienen la potencialidad de ser modificadas o puestas en crisis. Tienen, entonces, la potencialidad de evolucionar o mostrar distintas caras durante el relato. Por el contrario, los estereotipos no parten de una función psicológica sino que se muestran como personajes que se construyen a partir de un rasgo cultural de un determinado grupo social que se aborda como una generalización. Al apoyar su

construcción en este único rasgo podemos plantear que el trabajo con estereotipos no admite herramientas de la construcción compleja de un personaje como ser la propuesta de distintas facetas del mismo, una posible evolución, entre otros. El estereotipo entonces mostrará una cara constante a lo largo de todo el relato.

Cercano a este tipo de construcción, y pensando en los relatos seriados, Rosa Schrott (2014) propone una técnica de escritura a la que llama técnica del carácter dominante. En relación a esto dice que:

Cada uno de los personajes debe tener en la historia un lugar definido y un peso específico, pero ante todo un carácter claramente identificable, que se destaque de los demás; eso que hace que sea él y no otro el que le da ese movimiento a la historia. Llamamos carácter dominante a ese rasgo que diferencia radicalmente a un personaje de otro.

Esta cualidad, que se desprende directamente del pitch o concepto central, es de alto contraste y permanece inmutable a lo largo de la serie. (2014, p.51)

En base a este trabajo conceptual con los personajes audiovisuales podemos trabajar una tabla de análisis de la construcción de los personajes protagonistas de las distintas series analizadas:

SERIE	PROTAGONISTA	CONSTRUCCIÓN	CARÁCTER DOMINANTE
Escobero, el Porrón del Mal	Pablo	Estereotipo	Impulsivo
Busca Consuelo	Consuelo	Arquetipo	Decidida (cambia a Desencantada)
Desde Afuera No Se Ve	-	-	-
Arrollado Primavera	Carlos y Fefo	Arquetipo y Estereotipo, respectivamente	Ingenuo (cambia a Seguro) y Manipulador
Gordillo, La Serie	Gordillo	Estereotipo	Irresponsable
Educación Sensual	-	-	-
Nexos UNT	Varios	Estereotipo	-
Tiny Lo Hizo!!!	Tiny	Estereotipo	Decidida

NSQNP	Isaías	Arquetipo	Soberbio
-------	--------	-----------	----------

Podemos notar rápidamente cómo ninguno de los protagonistas de las series tiene una construcción naturalista cinematográfica. Es decir que no se ve en ellos una búsqueda desde la dramaturgia por mostrar diversas facetas y potenciales evoluciones. De más está decir que, si entendíamos a los personajes como unidades psicológicas de acción, la segunda de las variables está mucho más explotada que la primera. La totalidad de los personajes estudiados se muestran como estereotipos o bien como arquetipos. Cabe notar que en los proyectos de no ficción no se realizó dicha clasificación ya que “Educación Sensual” no trabaja con personajes sino con presentadores y “Desde Afuera No Se Ve”, al ser un documental participativo (Nichols, 1991), trabaja con personajes sociales por lo que no podemos hablar de una construcción en sí. Resulta interesante notar que tres de los personajes analizados responden más a una forma arquetípica que a un estereotipo y, por ende, son los únicos que tienen la potencialidad de proponer una evolución o cambio.

Teresa Forero (2016) cita la tipología de arquetipos que propone Carol Pearson (1993) a partir de los trabajos de Carl Jung (2002) y Joseph Campbell (1959). En este listado encontramos 12 formas arquetípicas, fácilmente reconocibles en muchos relatos audiovisuales. En el caso de las series analizadas podemos plantear que Consuelo (protagonista de “Busca Consuelo”) responde al arquetipo de “el vagabundo”, un personaje explorador, aventurero, que inicia su relato sintiéndose atrapado y busca descubrir el mundo que lo rodea. Carlos (protagonista de “Arrollado Primavera”) responde al arquetipo de “el inocente”, un personaje que confía en sí mismo y en los demás y que suele mostrarse ingenuamente esperanzado aún en un contexto desfavorable. Finalmente, Isaías (protagonista de “NSQNP”) responde al arquetipo de “el gobernante”, un personaje que ejerce el control de una situación, aún a riesgo de volverse tiránico.

En relación a esto, podemos analizar cómo se propone la visión del mundo y su modo de accionar en él para cada uno de estos personajes al finalizar la serie. Realizando este análisis podemos notar que de los tres, sólo Isaías no propone una evolución de personaje. Su forma de ser se sostiene hasta el último capítulo por lo que su conformación inicial de personaje soberbio se mantiene estable. Por su parte Consuelo inicia el relato rompiendo sus cadenas y decidida a explorar el mundo de las relaciones románticas pero finaliza la serie sumamente desencantada de las experiencias que encontró. Vemos entonces a un personaje que inicia con un carácter dominante decidido y termina frustrado ante lo vivido. Finalmente,

Carlos inicia su relato como un personaje confiado, ingenuo y que busca lo positivo en las situaciones que vive con Fefo, ahora bien este segundo personaje tensará tanto la relación entre ambos que forzará a Carlos a obtener una nueva seguridad en sí mismo para oponerse a los planes de su amigo.

Por su parte, el resto de personajes, al trabajarse de una manera estereotipada no proponen una posible evolución. La conformación inicial que muestran en el primer capítulo se va a sostener entonces hasta el final de la temporada.

Ante esta construcción podríamos plantear una hipótesis relativa a la dramaturgia de los personajes en este corpus de series web. Al no trabajarse en profundidad una de las dimensiones de los personajes, las otras dos cobran especial relevancia. En este caso, al no profundizarse en la dimensión psicológica ya que se propone un trabajo con arquetipos o estereotipos que utilizan una única variable de personalidad como dominante, la dimensión física y, sobre todo, la social cobran especial relevancia. Entendemos que por la brevedad de los relatos no se dispone del tiempo que existe, por ejemplo, en un largometraje para ver las diversas facetas de un personaje, sus miedos o deseos, su construcción interna. Por el contrario, lo que sí podemos ver en detalle, y es algo que se aprovecha en profundidad en todos los proyectos, es la relación entre los protagonistas y los diversos personajes secundarios que componen los relatos. Tanto la vida privada como la pública se hace presente en muchas de las series. Así, por ejemplo, podemos ver a Pablo (protagonista de “Escobero, el Porrón del Mal”) en la relación con su madre y en la relación con sus socios o enemigos, para analizar las variantes de comportamiento que se presentan.

En este trabajo de las series con la dimensión social cobra especial importancia un concepto que propone el guionista mexicano Guillermo Arriaga (2009) en la charla “La construcción de personajes”¹⁷ en la que plantea que todo personaje tiene una personalidad y un carácter. La personalidad, dice el autor “es la manifestación cotidiana del modo de ser una persona”, responde a cómo el personaje elige mostrarse en la vida cotidiana, mientras que el carácter “es el modo posible y necesario de actuar” ante la aparición de una situación extrema. Podemos notar entonces cómo estas dos variables psicológicas del personaje se relacionan de manera directa con la dimensión social, es decir con la relación entre el personaje y el mundo que lo rodea.

¹⁷ Disponible en <https://youtu.be/-tQDapNnj7Y?si=PqA4ns5SX-Mkf1Dw>

Esto se da en series como “Escobero, el Porrón del Mal”, “Busca Consuelo”, “Arrollado Primavera” y “Gordillo, La Serie”. Podemos ver cómo en estas series, inclusive en aquellas que trabajan con personajes estereotipados, esta técnica dramatúrgica de la personalidad y el carácter nos permite ver fugazmente otras caras de los protagonistas, cuando se enfrentan a situaciones límite.

Ahora bien la construcción de un personaje se vuelve indivisible de la conformación de un mundo diegético. Podemos citar a Isabelle Raynauld cuando dice que:

El personaje de guion no puede volverse alguien, adquirir una personalidad, sin que evolucione en un universo específico. (...) Ya sea real o imaginario (no realista), el universo creado en el guion es un conjunto de reglas, de códigos y de convenciones que deben ser, de una manera u otra, comunicados al espectador. (2014, pp.152-153)

Los escenarios que habitan los personajes, además de construir y sostener el verosímil del relato a partir del sistema de reglas que lo componen, nos muestran al personaje en sus distintos aspectos sociales. Inclusive, los propios espacios, aún sin la presencia de los personajes, nos hablarán de ellos. La descripción del decorado en el guion que deviene trabajo de la Dirección de Arte puede mostrarnos aspectos de la personalidad y background (historia previa) de nuestro personaje. En relación a esto Pérez Rufi plantea que *"un escenario nos dice la clase social a la que pertenece el personaje, su dedicación, sus intereses, cómo es su vida. Nos habla de él"* (2011, p.16).

En relación a este tema lo primero que podemos marcar es el trabajo en casi todas las series con un mundo real y reconocible. Sólo en el caso de un capítulo particular de la serie “Nexos UNT” se plantea un mundo imaginado, trabajándose Tucumán en un futuro post-apocalíptico. El resto de los proyectos ubican sus acciones en una versión cotidiana y presente de la provincia. Esta pertenencia al espacio se lee rápidamente ya sea por la presencia de lugares pregnantes en algunos proyectos o bien por la propia oralidad de los personajes intervinientes en los relatos. Puede establecerse una relación entre los géneros trabajados y los espacios representados. Veíamos que existía una enorme primacía de la comedia. Al ser este un género que se apoya en lo dramático y lo atmosférico pero no necesariamente en lo contextual (como si podríamos pensar de géneros clásicos como el western, la ciencia ficción o el terror) los espacios no se presentan como una convención o necesidad de los relatos. Ante esto, se intuye la facilidad en términos de producción de

trabajar entonces en espacios cercanos, preexistentes a los relatos y contemporáneos. De hecho podemos notar que de los espacios públicos que se proponen para ser habitados por los personajes, sólo en el caso de “Arrollado Primavera” se construye un bar ficticio que no existe en la realidad tucumana. Fuera de ese caso, en las distintas series podemos ver multiplicidad de espacios fácilmente reconocibles para el espectador tucumano como ser el Parque 9 de Julio, plazas barriales y céntricas, bares y restaurantes locales o calles céntricas.

Ahora bien, otro aspecto que podríamos analizar y que se conecta de manera directa con la siguiente variable de análisis es la cantidad de decorados que proponen las distintas series analizadas:

SERIE	CANTIDAD DE DECORADOS
Escobero, el Porrón del Mal	14
Busca Consuelo	9
Desde Afuera No Se Ve	20*
Arrollado Primavera	8
Gordillo, La Serie	7
Educación Sensual	1
Nexos UNT	19
Tiny Lo Hizo!!!	5
NSQNP	1

* En el caso de “Desde Afuera No Se Ve” se contabilizan todos los departamentos temporarios de los entrevistados como 1. De igual manera, se contabilizan las casas en Tucumán de los entrevistados como 1.

Podemos notar algo rápidamente. De la totalidad de series analizadas, sólo dos se plantean en un único decorado y de ellas sólo una se propone como una serie de ficción. En el caso de “Educación Sensual”, al trabajarse como un magazine resulta lógico que la cámara no salga del set en el que se desarrolla el programa. Ahora bien, el caso de “NSQNP” resulta meritorio al ser la única de las series de ficción que logra construir una historia en un único espacio, logrando que las relaciones se den por el flujo de las personas y no por el desplazamiento de los personajes. Podemos intuir que esto se relaciona con la conformación del grupo de trabajo que desarrolla la serie, conformado mayoritariamente por actores y

realizadores teatrales. La noción del espacio escénico teatral más clásico se ve reflejada en esta serie al tener una suerte de escenario inamovible y diversas escenas que se crean a partir de la entrada y salida de determinados actores y actrices.

El resto de los proyectos propone una gran cantidad de decorados, llegando incluso algunos a superar los 15 o 20 espacios, algo que para una narración breve puede resultar excesivo. Los personajes se desplazan de manera constante lo que deviene, lógicamente, en un desplazamiento del equipo técnico y por ende mayores dificultades logísticas y de producción.

5. ANÁLISIS DEL PLANO PRODUCTIVO

Para realizar un análisis de cómo trabajaron sus respectivas producciones los diversos proyectos analizados se opta por fragmentar el desarrollo de una producción audiovisual en tres factores clave: los modelos que se abordaron para cada proyecto, los tiempos de desarrollo que implicaron cada uno de ellos y las posibilidades de exhibición.

La primera de estas variables hace alusión a la forma en la que se organiza tanto el equipo técnico, el flujo de trabajo y el desarrollo dramático en relación al equipo y la factibilidad económica. De igual manera se pone el foco en el modo de adquisición de los fondos monetarios y en los flujos de dicho dinero. En la segunda variable se analiza el tiempo que implica para cada proyecto el paso desde el inicio de su desarrollo (primera de las etapas de la producción audiovisual) hasta su exhibición en alguna pantalla (última etapa y cierre del proceso de trabajo). Finalmente, en la última variable se analiza la llegada de los proyectos al público, su fidelización en caso de haber sido estrenados, su disponibilidad de visionado hoy y las problemáticas que atravesaron.

Para el análisis se recurrirá tanto a tablas de elaboración propia como a fragmentos de las entrevistas realizadas a los distintos realizadores, productores y guionistas de las series analizadas.

5.1. Modelos de producción

Al desarrollar la investigación se encontraron dos modelos de producción fácilmente identificables, con sus respectivas variantes. Podríamos entender al primero como un modelo de gestión institucional estatal, para aquellos proyectos realizados con una financiación

parcial o total del INCAA y al segundo como un modelo de gestión independiente, para aquellos proyectos financiados en forma mayoritaria o total por los propios realizadores.

Dentro del modelo de producción institucional estatal se encontraron dos formas de realización, planteadas por las mismas bases de los diversos concursos o fomentos que el INCAA fue sacando a lo largo de los años. En primer lugar aquellos proyectos de producción directa en los que la financiación implicaba la producción y estreno de las series. En segundo lugar un modelo de producción por etapas en el que los aspirantes al fomento debían llevar a cabo una primera instancia de Desarrollo (que consistía en Carpeta de Proyecto y Teaser) para luego concursar o hacerse acreedores directos de una segunda instancia, ya de producción general. Cabe remarcar que esta caracterización de los procesos hace alusión a la organización del flujo de trabajo en relación a la financiación. Las conformaciones de equipos técnicos, por reglamento institucionalizado del INCAA responden a un modelo piramidal.

Dentro del modelo de producción independiente también notamos dos variables pero, al no contar con un flujo de dinero que determine la organización del trabajo, la caracterización de dichas variables, a diferencia de lo propuesto en el modelo anterior, se realiza en base a la conformación y organización de los equipos técnicos. En primer lugar notamos un modelo de producción piramidal acotado, es decir aquellos proyectos que plantean un acercamiento a la producción profesional cinematográfica con equipos reducidos, en los que cada cual tiene su rol sumamente definido y que siguen un esquema cerrado de producción clásica (desarrollo, preproducción, rodaje, postproducción y estreno). La segunda variante que podríamos notar es la de aquellos proyectos con un modelo de producción libre que comparten la generalidad de tener equipos técnicos tan reducidos que algunos roles técnicos rotan o se muestran difuminados por lo que puede haber repitencia de nombres en diversos roles de producción.

Podríamos plantear entonces una tabla comparativa de los modelos de producción abordados por cada serie:

SERIE	PRODUCCIÓN	TIPO	ESTADO
Escobero, El Porrón del Mal	Independiente	Producción Libre	Estrenada
Busca Consuelo	Independiente	Producción	Estrenada

		Piramidal	
Desde Afuera No Se Ve	Estatal	Producción Directa	Estrenada
Arrollado Primavera	Estatal	Producción Directa	Estrenada
Animales Heridos	Estatal	Producción por Etapas	Finalizada - No Disponible
Gordillo, La Serie	Independiente	Producción Piramidal	Estrenada
De Tiempo, Amor y Ácido	Estatal	Producción por Etapas	Cancelada
Educación Sensual	Independiente	Producción Piramidal	Estrenada
Nexos UNT	Independiente	Producción Piramidal	Estrenada
Los Santeros*	Estatal	Producción por Etapas	Cancelada
Tucson City	Estatal	Producción por Etapas/ Producción Libre	Cancelada
Flash Animal	Independiente	-	Cancelada
Pieles Divergentes	Independiente	Producción Libre	Cancelada
Tiny Lo Hizo!!!	Estatal	Producción Directa/ Producción Libre	Estrenada
Kármicos	Estatal	Producción por Etapas	Estrenada**
Los Profes	Estatal	Producción por Etapas	Cancelada
NSQNP	Independiente	Producción Libre	Estrenada

* Cómo se marcó en el capítulo de desglose de las series, “Los Santeros” se dio de baja del Concurso de Desarrollo y Producción de Series Web Federales del 2018, luego de ganar uno de los premios, por no presentar la documentación solicitada. El dinero que le correspondía, entonces, se destinó a un proyecto suplente. Por esta razón no se tomará en cuenta esta serie para el análisis.

** Cómo se marcó en el capítulo de desglose de las series, “Kármicos” se estrenó en Septiembre de 2024, en una fecha muy cercana al cierre de esta investigación.

Al analizar los proyectos con producción institucional estatal podemos ver que de un total de ocho, se estrenaron y permanecen disponibles para su visionado cuatro de ellos. Ahora bien, cuando hacemos foco sobre el tipo de producción que se proponía a los proyectos desde las bases podemos ver que de aquellas series que se produjeron por etapas sólo una está disponible al día de hoy. De estos cinco proyectos, “Animales Heridos” fue estrenado en una página web propia que, al caerse el dominio, privó la disponibilidad del mismo. Por su parte, “Kármicos” se estrenó recientemente en la plataforma Flixxo, a cinco años del inicio de su Desarrollo. De los restantes proyectos, tres se cancelaron durante el proceso de Desarrollo a Producción General.

Resulta interesante comparar esta realidad con la de aquellos proyectos estatales con producción directa. Los tres proyectos que trabajan en esta dinámica fueron estrenados y permanecen disponibles a día de hoy. Claro que, al profundizar en el proceso particular de cada uno podemos notar ciertas problemáticas. De estos tres proyectos, sólo “Desde Afuera No Se Ve” se estrenó en tiempo y forma. Cabe destacar que, de igual manera que “Animales Heridos” y por pedido explícito de las bases este proyecto se estrenó en una plataforma web propia. No obstante, también fue subido a YouTube por lo que sigue disponible a día de hoy, pese a que la plataforma creada ya no se encuentra disponible. El caso de “Arrollado Primavera” es particular ya que tenía la misma cláusula en las bases que “Desde Afuera No Se Ve”. Ahora bien, al no poder crear una plataforma propia el proyecto, finalizado en tiempo y forma, estuvo en espera de una pantalla de estreno desde el año 2017 hasta el 2021. Recién en esta fecha es que se logra destrabar el problema a partir de una gestión particular de una trabajadora de la plataforma Cine.Ar. El proyecto entonces cierra su ciclo de producción, aunque con una demora de cuatro años. Finalmente, como se planteó en el capítulo de análisis de las series, “Tiny Lo Hizo!!!” se estrena sin concluir su etapa de postproducción. Esto se debe a que, acuciado por los tiempos de producción propuestos por el INCAA, el equipo de trabajo decide enviar una copia del proyecto con errores y falta de trabajo de postproducción de imagen y sonido esperando una devolución del área técnica del INCAA solicitando la corrección de dichos errores. Esta maniobra tenía como finalidad ganar tiempo para poder seguir trabajando. No obstante, la copia enviada fue aprobada por el INCAA por

lo que el proyecto se dio por finalizado. Meses más tarde la productora del proyecto subió los capítulos a YouTube.

Siguiendo con este proyecto, cabe destacar que es la única de las series con modelo institucional estatal que no propone una organización piramidal para su equipo de trabajo sino que se propone una producción libre. En entrevista con la directora Mariana Klyver se plantea que el equipo técnico estaba conformado por cuatro personas que desarrollaron las animaciones para luego contratar a tres personas más que se encargarían de la animación digital, el diseño sonoro y la música. Ahora bien, esta forma de trabajo se dio en parte por lo exiguo de los fondos en relación a lo que necesitaba el proyecto para su normal desarrollo. Klyver plantea que: *“El presupuesto había quedado desactualizado y nos resultaba imposible cobrar los honorarios estipulados por los gremios. Creo que por gremio iba solamente una de las chicas que estaba anotada como técnica. Después Guion, Dirección y Producción cedimos los sueldos y con eso le pagamos al sonidista, al músico y a un animador”*. Esta decisión lleva a que el proyecto se termine y se estrene (aunque sin completarse la postproducción, como ya se planteó) teniendo como contrapartida que la mayoría del grupo de trabajo inicial no cobró honorarios por su trabajo.

Ahora, si miramos las series con modelo de producción independientes notamos que se estrenaron seis de un total de ocho proyectos recabados. De los dos proyectos cancelados, “Flash Animal” nunca pasó de la etapa de Desarrollo y se lo incluyó en el análisis por haber sido anotado por su productora en el formulario de búsqueda de proyectos realizado al inicio de esta investigación. El caso de “Pielas Divergentes” resulta interesante por ser el segundo proyecto que nace de una cátedra de la EUCVyTV. En este caso, la serie cumple las etapas de Desarrollo, Preproducción y Rodaje pero se detiene en la Postproducción. La directora Valentina Gómez Tolosa plantea al respecto que al momento de pensar, junto al grupo de trabajo, la estructura serial notaron las pocas herramientas teóricas que tenían para tal fin por lo que se decantaron en convertir el proyecto de serie en un proyecto cinematográfico.

Resulta interesante detenerse un momento en los casos de “Escobero, el Porrón del Mal”, “Tucson City” y “NSQNP”. Los tres proyectos comparten el hecho de tener mayoritariamente como cabezas del trinomio Guion, Dirección y Producción a personas ajenas a la EUCVyTV. Es decir, que no son estudiantes o egresados de la misma. Por otra parte, los últimos dos proyectos comparten además la base de una construcción dramática más cercana a lo teatral. Las historias se delinearon brevemente para dar paso a ensayos con

múltiples actores donde primaba la improvisación y de los que fueron saliendo las situaciones que luego se volcarían al guion. En esta dinámica de priorizar lo escénico actoral, la cámara pierde su centralidad cinematográfica por lo que debe seguir las acciones de los actores antes que preocuparse por un encuadre prolijo y preestablecido. Esta dinámica devino en la estética del falso documental para “NSQNP”.

Ahora bien, en el caso de “Tucson City” se da la particularidad de que el anuncio de la selección en el “Concurso de Desarrollo y Producción de Series Web Federales 2018” se da con los ensayos con actores sumamente avanzados e, inclusive, cuando empezaba a rondar la idea en el equipo técnico de convertir ese proyecto de serie (hasta el momento independiente) en una obra de teatro. En relación a esto el guionista y productor Agustín Niederle plantea: *“Las cosas que filmamos en ese momento para mí eran la serie web, era un plano secuencia con cortes extraños. Pero para mí eso era la serie web, puramente actoral”*. La cámara orbitaba alrededor de los actores reencuadrando constantemente, siguiendo la acción. Ahora bien, al momento de ganar el concurso para el desarrollo de una carpeta de proyecto y un demo, este proceso de trabajo se reconvierte. Adopta una dinámica más estructurada, cercana a la cinematográfica. Niederle plantea lo siguiente: *“Quedó un demo de tres minutos que tiene una calidad muy buena pero es muy desparejo. Actoralmente fue muy difícil pasar de algo tan orgánico, con la cámara metida en el medio de la acción a meter una Red Dragon gigante y a los actores quietos porque sino te vas del foco. Ese demo vino a ponerle fin al proceso, no nos seguimos juntando y terminó ahí”*. Al momento de ganar el concurso, y por tratarse de una Producción por etapas, el equipo de trabajo realiza la carpeta y el demo de la serie pero, al demorarse la apertura de la segunda etapa del fomento, el equipo se dispersa y la serie se cancela.

Así como planteábamos que los proyectos con un modelo de producción libre tienen en común cabezas de proyecto ajenas a la EUCVyTV, cabe remarcar que los cuatro proyectos independientes que plantean un modelo de producción piramidal pertenecen a estudiantes o egresados de la Escuela de Cine. Puede trazarse aquí un paralelismo con la propia formación cinematográfica de la Escuela y la conformación posterior de los equipos de trabajo de estos proyectos. La producción piramidal cinematográfica que establece un sistema de jerarquías que va desde la Producción Ejecutiva hasta los asistentes o meritorios de cada área, es un modelo fuertemente trabajado en la institución.

Cabe destacar el caso de “Nexos UNT” que, si bien se propone como un proyecto que surge de la RENAU perteneciente al CIN y de trabajarse a través de las Secretarías Académica y de Comunicación de la UNT, plantea un modelo de producción parcialmente independiente. Esta clasificación tiene que ver directamente con la financiación del mismo. Proponíamos como producción independiente aquella que implicaba que los equipos técnicos no cobraran honorarios por su trabajo sino que, por el contrario, implicaba un autofinanciamiento de los proyectos ya sea con dinero propio o con gestiones alternativas. De las series analizadas, la única que rompe esta dinámica es “Gordillo, La Serie” en la que, según su productor Félix Mothe, se pagaron sueldos a los técnicos involucrados y los gastos en general corrieron por su cuenta y la del actor y también productor Miguel Martín.

Volviendo a “Nexos UNT” podemos notar la particularidad de que es el único de los proyectos del listado que propone un modelo relativamente mixto. Al ser un proyecto académico contaba con fondos para la realización, pero que resultaban exiguos para un presupuesto audiovisual promedio. Agustina Heredia, productora del proyecto, plantea que: *“Los fondos de la RENAU cubrían nafta, viáticos y nada más. Por su parte, la UNT brindaba un auto, un chofer, vouchers para comer en los comedores universitarios. Canjes, sobre todo. Aportes en especias. Nadie cobraba nada”*. Al destinarse los fondos a la logística y los viáticos, todo lo referido a lo estético y organizativo debía solventarse con fondos de los equipos técnicos. Es decir, todo aquello concerniente a la Dirección de Arte, el Vestuario, la papelería y demás corría por cuenta de los realizadores. Podemos ver entonces la dinámica de lo independiente ya que, si bien se contaban con algunos aportes, el equipo tuvo que solventar gastos y, cómo se planteó antes, no cobró honorarios por su trabajo.

Finalmente, en términos de financiación cabe destacar que, salvo por el caso de “Tini lo Hizo!!!” previamente analizado, los proyectos con modelo de producción institucional estatal contaban con equipos de trabajo chicos, con un promedio de entre 10 y 15 técnicos, todos con un sueldo en base a lo planteado por el Sindicato Argentino de Televisión, Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales Interactivos y Datos (SATSAID). Asimismo cabe destacar que, como es usual en los concursos de fomento del INCAA, el monto de dinero que se expedía correspondía al 80% del presupuesto total de la serie, correspondiendo el restante 20% a aportes de equipamiento tecnológico, alquileres, entre otros.

En las entrevistas realizadas a productores de proyectos ganadores de los concursos de fomento se indagó en las posibles razones del bajo porcentaje de estreno de los proyectos que

accedían a estas financiaciones. Entre las problemáticas encontradas hubieron dos que se repitieron con frecuencia: la comunicación a distancia, que se mostraba poco efectiva o precisa y la complejidad burocrática para proyectos sumamente pequeños como las series web.

Respecto al primero de estos temas Félix Mothe, productor de “Arrollado Primavera”, en consonancia con otros productores, plantea: *“El problema es que no estamos en Buenos Aires básicamente. Nosotros nos manejábamos por mail, por llamado, pero a la distancia no te responden o la respuesta demora. Nos pasó, por ejemplo, de mandar por correo la carpeta física de rendiciones a una dirección del INCAA y nos dijeron que la teníamos que mandar a otra. Entonces la carpeta fue hasta Buenos Aires, volvió y la volvimos a mandar. Hasta eso pasó un mes y medio”*. La exigencia de presentación de la documentación en formato físico encarecía el proceso y, ante todo, retrasaba los proyectos ya que se dependía de los tiempos del correo. No obstante, los productores consultados planteaban que la misma comunicación digital, a través de correos electrónicos, también tenía sus tiempos de demora.

Por su parte, se entiende que los trámites burocráticos que conlleva la producción con el INCAA responden a una necesidad lógica de fiscalizar y cuidar el flujo de dinero destinado a las producciones. Consultado sobre este tema, Martín Falci, director de “De Tiempo, Amor y Ácido” y productor de “Los Profes” plantea: *“Para proyectos tan chicos pasar por esos trámites, darte de alta como empleador, a veces te desmotiva. Es obvio que es más fácil juntarnos con una cámara y hacer algo”*. Se plantea entonces esta tensión entre la producción más institucionalizada y la independiente. En relación a esto Agustina Heredia, productora de “Desde Lejos No Se Ve” y “Nexos UNT” plantea que una de las mayores dificultades que enfrentaron era que los requisitos necesarios para llevar a cabo correctamente la producción implicaban un gasto muy grande de plata. El tener contadores registrados en el Colegio de Contadores, certificar la firma del contador en el Colegio, certificar los contratos de trabajo por escribano público, darse de alta como empleador en AFIP entre otros trámites, en parte desmotiva a los productores por sentirse una carga demasiado alta por proyectos de tan poco presupuesto. Esta dinámica, sumamente funcional para presupuestos y modelos de producción cinematográficos, a los ojos de los productores consultados, resulta excesiva para las series web.

5.2. Los tiempos de producción

En la mayoría de las entrevistas realizadas, los realizadores tenían dificultades para recordar con exactitud los meses puntuales de trabajo por lo que, al realizar una tabla para analizar el desarrollo de los proyectos en el tiempo, se opta por especificar los años entre los que se trabajaron las series.

SERIE	INICIO DESARROLLO	INICIO PRODUCCIÓN	ESTRENO
Escobero, El Porrón del Mal	2014	2014	2014
Busca Consuelo	2016	2016	2016
Desde Afuera No Se Ve	2016	2017	2018
Arrollado Primavera	2016	2016	2021
Animales Heridos	2016	2018	2019
De Tiempo, Amor y Ácido	2016	-	-
Gordillo, La Serie	2017	2017	2017
Tiny Lo Hizo!!!	2017	2018	2019
Educación Sensual	2018	2018	2018
Nexos UNT	2018	2018	2018
Los Santeros	2018	-	-
Tucson City	2018	-	-
Flash Animal	2018	-	-
Pieles Divergentes	2019	2019	-
Kármicos	2019	2022	2024*
Los Profes	2019	-	-
NSQNP	2020	2020	2020

Unos de los primeros aspectos que podemos destacar de la tabla es la inmediatez de las series independientes. Los proyectos con este modelo de producción comparten la particularidad de haber iniciado y completado su Desarrollo, Preproducción, Rodaje, Postproducción y Estreno al cabo de pocos meses de un mismo año. Lógicamente, esto se

logra al conformar equipos de trabajo sumamente chicos, que permiten flujos de trabajo muy dinámicos. Por otra parte, al no haber trabajo administrativo que impliquen trámites por fuera de lo narrativo o dramático, toda la atención de la producción se centra en la realización de los mismos.

De igual manera, cabe destacar que los dos proyectos independientes que se cancelaron responden a realidades muy particulares de cada grupo de trabajo. En el caso de “Pielés Divergentes” la cancelación se da en postproducción por el viraje en términos de formato que decide tomar el equipo al pasar de serie web a largometraje cinematográfico. Si pensamos que este proceso se da en el mismo año del inicio del proyecto, resulta factible pensar que, de haber continuado con el formato serie web, ésta se podría haber estrenado en dicho año. Por su parte, de “Flash Animal” sabemos que nunca pasó de su etapa de Desarrollo. Desconocemos cuánto tiempo se mantuvo en esta etapa por lo que podríamos plantear que la extensión en el tiempo es una contra para los proyectos independientes. Si no se cuenta con una base monetaria que sostenga la atención del equipo técnico y la producción en general, es posible pensar que el paso del tiempo o el estancamiento en una etapa determinada, desgasta al proyecto ya que dispersa las energías del propio equipo.

Respecto a los proyectos realizados en el marco de algún concurso de fomento del INCAA, los tiempos de producción se estiran con un mínimo de dos años desde el inicio del Desarrollo hasta el Estreno, como en los casos de “Desde Afuera No Se Ve” y “Tiny lo Hizo!!!” hasta un máximo de cinco años como es el caso de “Arrollado Primavera”. Como ya se marcó, estos tres proyectos tienen en común que los concursos a los que aplicaban eran para producción general de la serie por lo que se evitaba la separación de la etapa de Desarrollo y el resto de la realización, como les pasó a los otros proyectos. De este modelo de producción por etapas, decíamos que los únicos proyectos que pudieron culminar el proceso fueron “Animales Heridos” que tuvo una separación de tres años entre Desarrollo y Estreno y “Kármicos” con una separación de cinco años entre Desarrollo y Estreno.

Podemos marcar que esta amplitud temporal responde, en primera instancia al sistema de pagos por cuotas, común en los concursos del INCAA. Al ser consultados al respecto, los realizadores de las series coincidían en que se otorgaban tres cuotas. Una inicial, al firmar el contrato de aceptación del premio del concurso, la segunda al declarar el inicio de rodaje y la tercera al presentar el máster final del proyecto. Cada una de estas cuotas tenía su respectiva rendición de cuentas que debía presentar el productor de la serie, cuya aprobación era

requisito fundamental para la liberación de la siguiente cuota. En relación a esto Agustina Heredia plantea: *“Las cuotas influyen en el desarrollo de la producción en el sentido de que uno gana en un determinado año y la plata tarda en salir, a veces hasta un año más tarde. La misma plata, que se perdía con la inflación. Ellos se toman su tiempo. Por ejemplo, a mi me depositaron la primera cuota en Junio, yo la rendí a los dos meses y dos o tres meses más tarde nos mandaron la segunda cuota. Entonces, uno depende de esa plata para seguir con el rodaje y los fondos no llegan”*.

El punto referido a las esperas por los pagos y la inflación del país fue algo recurrente en las charlas con los realizadores. Podemos ver cómo este aspecto de la economía nacional afectó fuertemente a los proyectos y atravesó las distintas conducciones del INCAA que se fueron sucediendo en los años que se toman para este análisis. Por los cambios en la conducción del país, podemos ver cómo en el período de 2014 a 2020 pasan por la presidencia del INCAA Lucrecia Cardoso, Alejandro Cacetta, Ralph Haiek y Luis Puenzo. Estos cambios no implican únicamente una rotación de nombres sino también de las políticas públicas de fomento para la producción audiovisual. En relación a esto, Martín Falci plantea: *“Tanto ‘De Tiempo, Amor y Ácido’ como ‘Los Profes’ se estancan por el mismo motivo. El contexto de producción cambia, es completamente endeble y los concursos quedan desfasados. Para lo que era la segunda etapa del concurso el presupuesto no se actualizaba, por más que su salida se había demorado casi un año y medio. Era un suicidio en las regiones encarar esos concursos que de entrada ya eran miserables. No hubo una política unificada, constante. Se fueron probando cosas y cada dos años te cambiaban las reglas del juego”*. En consonancia con esto, Mariana Klyver aporta: *“Cuando vimos que otros proyectos estaban pidiendo actualización de presupuesto nosotros también pedimos y nos contestaron que series web no se podía actualizar porque en realidad era un concurso que habían largado con un remanente que tenían. Con una plata que tenían que gastar”*.

Podemos notar como las oscilaciones de las políticas públicas de fomento, las complejidades burocráticas de magnitudes cinematográficas para proyectos de pequeña escala, las demoras en los pagos de las distintas cuotas, la cancelación y superposición de concursos por etapas que a veces no se concluían y la no adecuación de los montos concursados a un contexto nacional de crisis e inflación constante afectaron fuertemente a la mayoría de los proyectos que produjeron a través del INCAA. A todo esto le podemos sumar la expansión temporal que implicaron estos procesos que llevaron a desgastes del equipo

técnico y, ante todo, a una potencial pérdida de la atención de posibles espectadores. Cabe preguntarse entonces cómo un tiempo de producción de dos a cinco años, común para el cine, incide sobre la llegada al público en un relato web, un medio atravesado por la inmediatez.

5.3. Las posibilidades de exhibición

Como última variable de producción cabe revisar la relación de las series estrenadas con los espectadores. Para esto se propone analizar la cantidad de vistas en capítulos clave, para ver cómo es el flujo de espectadores de estas series y las distintas variables que incidieron en la mayor o menor visibilidad de cada una de ellas.

Para la confección de la tabla, entonces, se toma únicamente a las series con disponibilidad al día de hoy:

SERIE	VISTAS 1º CAPÍTULO¹⁸	VISTAS 2º CAPÍTULO	VISTAS ÚLTIMO CAPÍTULO
Escobero, El Porrón del Mal	762.667	523.237	120.231
Busca Consuelo	12.555	6.611	12.393
Desde Afuera No Se Ve	410	309	185
Arrollado Primavera*	-	-	-
Gordillo, La Serie	1.623.356	635.649	401.988
Tiny Lo Hizo!!!	74	35	33
Educación Sensual	5.366	1.963	1.141
Nexos UNT	1.408	1.718	1.443
Kármicos	-	-	-
NSQNP	602	707	486

* Resulta imposible ver la cantidad de vistas de “Arrollado Primavera” ya que esta serie se encuentra alojada en Cine.Ar. Lo mismo sucede con “Kármicos”, alojada en Flixxo. Estas plataformas no permiten la visualización de estos datos. Por esta razón, no se tomarán estas series para el análisis.

¹⁸ Las mediciones de vistas corresponden al 01 de Junio de 2024.

Antes que nada es importante marcar que las mediciones de vistas corresponden a YouTube, plataforma en la que están disponibles casi todas las series. Ahora bien, cabe destacar que no todos los proyectos se estrenaron en esta plataforma.

En el caso de “Desde Afuera No Se Ve”, el estreno se dio en una plataforma propia en la que, además de la serie web podían encontrarse numerosos materiales que explotaban la capacidad multimedia del formato web. Así, podían encontrarse pequeños clips de video que resumían los capítulos (también disponibles ahora en YouTube), material bibliográfico y direcciones de contacto relacionadas al tema del documental.

Por su parte, “NSQNP” inició su recorrido de exhibición en la red social Instagram, en la pestaña de Instagram TV, hoy reconvertido a *reels*. La serie tiene un perfil propio en la red social (aún disponible) donde se subían los capítulos (que al 01 de Junio de 2024 tenían 1.224 vistas en su capítulo 1, 2.639 vistas en su capítulo 2 y 1.754 vistas en su último capítulo). El estreno en esta plataforma le permitió a los realizadores una interacción más directa con sus espectadores y, sobre todo, continuar la exploración del límite entre la realidad y la ficción que se proponía en los capítulos. Así, luego del estreno de algún episodio los protagonistas de la serie realizaban transmisiones en vivo, personificando a sus respectivos personajes, para interactuar con el público. En relación a esta decisión, Micaela Gramajo López, parte del equipo realizador plantea: *“En nuestra vida cotidiana estábamos todo el día en Instagram. Haciendo vivos, buscando cosas, viendo videos. Durante la pandemia empezó un boom de Instagram. Era más accesible, había videos cortos. Entonces decidimos estrenar ahí. En YouTube nos daba la sensación de que se perdía, de que no íbamos a tener tantas vistas. Y además la idea era que el perfil de Instagram también fuera una ficción”*. Si comparamos la cantidad de vistas que tuvo la serie en una plataforma y en otra podemos notar que este diagnóstico fue acertado, ya que la cantidad de vistas en Instagram duplican a las de YouTube.

Como primera variable de análisis podríamos notar la enorme diferencia de visualizaciones de los proyectos de Miguel Martín con el resto. Como dijimos previamente, la única serie que llega al millón de vistas en su primer capítulo corresponde a un producto audiovisual que construye una historia protagonizada por un personaje previamente creado y popularizado como es el Oficial Gordillo. La figura de Martín tiene un renombre previo a la realización de estas series por lo que resulta lógico la diferencia en el impacto del primer capítulo en los espectadores.

Detrás de estos proyectos se ubica “Busca Consuelo” que tuvo su particularidad en el capítulo estreno. La polémica que se generó en redes por el tratamiento de un personaje le valió cierta viralidad, al tiempo que muchos comentarios negativos que hoy no se encuentran disponibles. Gonzalo Villegas, co-guionista y director del proyecto plantea: *“La idea en ese momento era estrenar y ver a quién le gustaba. Movíamos los episodios en nuestras redes nomás, entre nuestros amigos. No teníamos mucha visión de nada en ese momento. Al final la controversia del primer episodio tuvo un efecto medio positivo porque se compartió tanto el episodio que de repente tuvo un montón de vistas. Las más de 10.000 vistas que tiene hasta hoy son de esa primera semana en la que todo el mundo lo quiso ver porque era polémico”*.

En los casos de “Educación Sensual” y “Nexos UNT” podemos notar una buena recepción al tratarse de series con un objetivo pedagógico sumamente claro. Esto hizo que el público estuviera mucho más definido que en los demás proyectos, por lo que la promoción de estas series fue mucho más efectiva.

Finalmente, “Tiny lo Hizo!!!” tiene la particularidad de que, al haberse aprobado por el INCAA una versión con una postproducción no finalizada y haberse tenido que publicar dicha versión, el propio equipo técnico tendió a esconder el proyecto. Es decir, no se hizo una promoción fuerte del mismo y simplemente se lo dejó estar en la plataforma. Esto se traduce en la exigua cantidad de vistas que presenta.

Ahora bien, cabe preguntarse por la fidelización de los espectadores para con las series. En la gran mayoría de los proyectos analizados, la cantidad de vistas cae en el paso del primer al segundo capítulo. En algunos casos, como los de “Gordillo, La Serie” o “Educación Sensual” esta caída es muy pronunciada. Las únicas series que logran sortear esto son “Nexos UNT” y “NSQNP”. Podría ensayarse una hipótesis de cómo estos proyectos logran fidelizar a su público. En el primer caso se trata de una serie antológica y orientada temáticamente al ingreso a la universidad. El tema genera un interés en un público muy específico buscado activamente por la propia UNT por lo que la llegada al público potencial es mayor. Al tratarse de historias autónomas, el visionado de cada capítulo es libre lo que puede llegar a potenciar la atención del espectador, al no tener que sostenerse esta a lo largo de varios episodios. En el caso de “NSQNP”, la experiencia del estreno se dio en su propio perfil de red social, apoyada fuertemente con interacciones de los propios personajes para con el público, lo que puede haber generado una mayor conexión entre ambas partes.

La problemática de sostener a un espectador también se ve al comparar la cantidad de visualizaciones entre el primer y el último episodio. De los ocho proyectos analizados, en cinco estas vistas caen significativamente. Se deja entrever entonces una dificultad de los proyectos para sostener o fidelizar a los espectadores. A esto se podría sumar que, salvo en los proyectos en los que participa Miguel Martín, la cantidad de visualizaciones no es alta, lo que podría plantearse como una problemática a pensar y resolver para futuros proyectos.

En relación a esto, la dispersión en el inabarcable medio web puede resultar un factor fundamental para pensar la llegada de las series al público. En relación a este tema, Martín Falci plantea: *“Es difícil que pase algo con las cosas que hacemos, incluso con las películas. Este viene siendo el talón de Aquiles del cine nacional. El momento de la exhibición es muy hostil. Y pienso que si no sabemos hacer llegar películas a la gente, cómo hacemos con las series cuando en este formato está más instaurado que sólo se ven las de monstruos como Netflix, la gente está atada a esos contenidos. Nos falta un paso más, pensar cómo llegamos al living de las casas”*. En ese sentido lo propuesto por el grupo de trabajo de “Desde Afuera No Se Ve” y “Animales Heridos” puede resultar una idea fructífera. La creación de una plataforma en común, que funcione como reservorio de todos los proyectos para evitar la dispersión de las series en plataformas abiertas como YouTube, proporcionando un acceso directo a los espectadores a cualquiera de los proyectos trabajados en la provincia.

En un formato no tan establecido en el colectivo de la sociedad como el de las series web, la formación de una audiencia específica se muestra como una necesidad urgente. Si entendemos que el espectador promedio está acostumbrado a ver películas en la sala o en su casa y series televisivas en el televisor, computadoras o celulares, también resulta necesario que se establezca en el acervo cultural colectivo que el formato web existe y que tiene particularidades en común y de rupturas con los formatos anteriores. Para esto, la accesibilidad a todos los proyectos mediante una misma plataforma puede resultar importante para este fin.

6. CONCLUSIONES

Resulta necesario entonces realizar una recapitulación de lo trabajado durante este proceso en el que se encontraron algunas respuestas y, ante todo, se generaron nuevas interrogantes a ser respondidas en futuros proyectos.

Se planteó como objetivo general de la investigación comparar los modelos de producción de las series web realizadas a través de organismos estatales con aquellas realizadas de manera independiente. A partir de esta comparación se buscaba determinar cómo afectan estos dos modelos a parámetros como ser los tiempos de producción, la conformación de equipos técnicos, las construcciones dramáticas propuestas, los temas abordados y la exhibición y alcance de dichas series. Se propuso como marco temporal el período entre 2014 (año en el que se estrena la primera serie web de la provincia) y 2020 (año de inicio del trabajo de investigación y que, por la pandemia de Covid-19 generaría una suerte de pausa en la producción de la provincia). Para la constitución de un corpus de estudio, se realizó una primera instancia de recabado de los proyectos de series a través de un formulario de Google que se socializó entre diversas figuras y grupos de comunicación del campo audiovisual tucumano.

El polo audiovisual de la provincia es relativamente pequeño y organizado en agrupaciones como la EUCVyTV, la Organización Civil Tucumán Audiovisual, la Cámara de la Industria Audiovisual de Tucumán (CIAT), así como, más recientemente, la organización autoconvocada Cine Tucumano Unido o el Consejo de Artes Audiovisuales de Tucumán (CAAT) conformado como órgano de aplicación de la Ley Provincial 9578 de Promoción Audiovisual. Este contexto de mucha organización y comunicación fluida permitió que el formulario de búsqueda de series se compartiera rápida y eficazmente. Cabe destacar que la enorme mayoría de los proyectos analizados se encontraron por esta vía. El listado final se completó a través del estudio minucioso de las actas de ganadores de los diversos concursos del INCAA para formatos como series web o series cortas, buscando los ganadores del NOA. De esta manera se encontraron algunos proyectos que no habían sido anotados en el formulario y que habían sido cancelados en una instancia temprana o finalizada del Desarrollo.

El listado final constó de diecisiete proyectos de series de los cuales nueve habían sido estrenados y se encontraban disponibles para verlos en plataformas como YouTube o Cine.ar y ocho habían sido cancelados o no tenían disponibilidad de visionado. De estos ocho, uno se estrenó recientemente. Entre estos diecisiete proyectos, ocho proponían un diseño de producción independiente autogestionado mientras que los restantes nueve se habían realizado a través de un concurso de fomento del INCAA. Finalmente, cabe destacar

que de los diez proyectos estrenados y disponibles, seis son proyectos independientes y cuatro proyectos producidos con fomentos del INCAA.

Una vez cerrado el listado de series se inició un análisis pormenorizado de cada uno de los proyectos. Se decidió centrar la atención en dos variables fundamentales de la realización audiovisual: su construcción dramática y el diseño de producción. Para la primera se estudiaron la construcción de conflictos dramáticos, personajes, mundos diegéticos, temas, géneros y serialidades. Para la segunda variable se estudiaron los modelos de producción de cada proyecto, el tiempo de realización que implicó cada uno y las posibilidades de exhibición y relación con el público.

Para este trabajo se recurrió a dos herramientas. La primera de ellas fueron tablas para fragmentar las series en sus diversos componentes de análisis. Así, para cada proyecto se confeccionaron tablas de análisis que consistían en una ficha técnica, una ficha de equipo técnico, una ficha artística (donde se desglosaban todos los elementos componentes de la dramaturgia) y una ficha de producción (donde se hacía hincapié en las convocatorias o premios adquiridos por el proyecto para su realización y en el plan de distribución). De más está decir que, para las series canceladas o no estrenadas se confeccionó una versión reducida de estas tablas, poniendo el foco en lo productivo más que en lo artístico. Esto porque se buscaba comprender el flujo de trabajo desde el inicio de la etapa de Desarrollo hasta la cancelación del proyecto. Entendemos que, para el caso de los proyectos no estrenados, el interés corre más por saber por qué no se llegó a una instancia de exhibición que en la historia propiamente dicha (aunque, lógicamente, las dos vertientes estén íntimamente relacionadas).

La segunda de las herramientas para el análisis fueron entrevistas con las personas involucradas en los distintos proyectos. Para esta investigación se entrevistó a Martín Falci (productor de “Los Profes” y director de “De Tiempo, Amor y Ácido”), Valentina Gomez Tolosa (productora y directora de “Pielas Divergentes”), Agustina Heredia (productora de “Desde Lejos No Se Ve” y “Nexos UNT”), Mariana Klyver (directora de “Tini Lo Hizo!!!”), Félix Mothe (productor de “Arrollado Primavera” y “Gordillo, La Serie”), Agustín Niederle (productor y guionista de “Tucson City” y productor, director y coguionista de “Kármicos”), Luz Mariel Salas (productora de “Animales Heridos” y “Desde Afuera No Se Ve”), Isaías Salvatierra, Micaela Gramajo López, Mariano Biondi y Luciana Córdoba (realizadores de “NSQNP”) y Gonzalo Villegas (director de “Busca Consuelo”). Cabe destacar que todos ellos son figuras sumamente activas en el campo de la producción y gestión del audiovisual de la

provincia. Aprovecho para volver a agradecerles inmensamente por el tiempo que le dedicaron a este trabajo.

A través de estas entrevistas se intentó reconstruir el flujo de trabajo de los proyectos en sus diferentes etapas. Se indagó con los realizadores los inicios de las series, el paso de las ideas a un guion, el proceso actoral, la conformación de los equipos técnicos, el flujo de dinero, los tiempos de producción, los desafíos que encontraron en sus respectivos procesos y cómo los resolvieron. Para aquellos realizadores con proyectos cancelados o no estrenados se prepararon algunas preguntas específicas que hacían alusión al momento de la cancelación, qué los lleva a tomar esa decisión, qué dificultades propias o de contexto encontraron que los llevaran a este final. De aquí se recabaron datos sumamente diversos e interesantes como ser la propia falta de formación académica para encarar un proyecto de serie lo que implicó volver a la forma cinematográfica, mucho más conocida por estudiantes y egresados de la EUCVyTV; tensiones internas en los propios equipos de trabajo y, ante todo, las dificultades económicas de los proyectos realizados con fomentos del INCAA por ser producciones que se estiraban en el tiempo, por los montos que no se actualizaban y la constante y creciente inflación del país que ahogaba los planes económicos de los equipos.

Con estas entrevistas se completaron las tablas de análisis referidas al plano productivo y se redactó para cada serie un flujo de trabajo en el que se desarrollaban los pormenores del desarrollo de los proyectos.

Una vez realizado el análisis de cada serie se llevó a cabo un análisis comparativo. Para esto se trabajó nuevamente con tablas en las que se fueron fragmentando los proyectos en sus diversas partes constitutivas. Así, en una primera instancia se llevó a cabo un análisis temático y de construcción de las serialidades en los proyectos, luego se hizo foco sobre los temas y los géneros trabajados y, finalmente, en la construcción de personajes y mundos diegéticos. La importancia de este análisis conjunto radica en poder pensar cada uno de los componentes de las series en comparación directa con el resto para notar qué formas de construcción dramática mostraban cierta predominancia.

En el plano productivo, como se planteó antes, el análisis se centró en los modelos de producción de cada proyecto, entendiendo que se partía de una base de proyectos independientes o financiados parcialmente por el INCAA, pero que al interior de cada proyecto aparecían nuevas diferencias que permitían una clasificación más específica; en

segunda instancia se analizaron los tiempos de producción y cómo esta extensión temporal afectó al normal desarrollo de cada serie y, finalmente, se analizaron las estrategias de exhibición y difusión de los proyectos. Cabe destacar que para este análisis del diseño de producción nos apoyamos nuevamente en las entrevistas realizadas a los realizadores.

Veamos entonces las conclusiones del análisis de plano dramático de las series. En primera instancia se realizó un estudio de la construcción de los conflictos dramáticos (si es que los hubiera) y, a partir de ellos, de la construcción de la serialidad. Para este último apartado tomamos la clasificación propuesta por Martín Greco (2019) compuesta por series antológicas, series episódicas, series acumulativas, series secuenciales y series con continuidad abierta o cerrada. De esta primera clasificación podíamos notar que de los nueve proyectos estrenados, sólo dos entraban en la categoría de serie con continuidad cerrada. Esto quiere decir que sólo dos series proponían el desarrollo de un conflicto dramático a lo largo de la temporada, planteándose un objetivo dramático en el primer episodio y viendo al protagonista luchar con una fuerza antagónica para, finalmente, lograr ese objetivo en el último episodio.

Por su parte, en las restantes series se trabajó una construcción de relato situacional más que dramático. Esto implica que, al interior de cada episodio, se desarrollaba una situación conflictiva que se resolvía de manera favorable o desfavorable para el protagonista. Esto queda claro cuando notamos que, salvo en los proyectos con continuidad cerrada (“Escobero, el Porrón del Mal” y “Gordillo, La Serie”) y en “Busca Consuelo”, los personajes no tienen un objetivo dramático por lo que no puede configurarse una fuerza antagónica. Vemos entonces el devenir de los personajes y el cómo enfrentan distintos días, sin que esto implique una progresión dramática en el relato.

Este predominio de series que construyen su estructura al interior de cada episodio antes que a lo largo de la temporada se puede explicar por el propio proceso formativo de quienes llevan adelante los procesos. La Licenciatura en Cinematografía de la EUCVyTV tiene, en sus distintos años de cursada, una predominancia de realización de cortometrajes. En tanto estudiantes o egresados recientes, la formación en la construcción dramática tiende casi exclusivamente a narraciones cinematográficas de corto aliento. Podemos plantear como hipótesis que esto deviene en que, al pensar un proyecto de serie, se piense más en términos de cortometrajes independientes y conectados por un mundo diegético o personajes que se

repiten antes que en una única narración de largo aliento y que se desarrolle a lo largo de los episodios.

Al mismo tiempo, podemos notar cómo un concepto fundamental para pensar un relato seriado como es el de la serialidad se trabajó de manera intuitiva en los proyectos. Al no proponerse un conflicto central que se desarrolle durante la temporada, no hay necesidad de proponer alguna herramienta narratológica para el paso de un capítulo a otro. No se evidencian ganchos o *cliffhangers* que lleven al espectador a ver el próximo episodio. De igual manera, son pocas las series que usan la técnica de *plant*ing y *pay-off* (Grau Rafel, 2017) para trabajar activamente con las expectativas del espectador. Es factible pensar que esta construcción haya incidido negativamente en la fidelización del espectador, que analizaremos más adelante.

Puede plantearse entonces, como una necesidad a futuro, el hecho de que los proyectos de serie aborden más asiduamente narraciones de largo aliento que lleven a los realizadores a pensar críticamente en esta noción de la serialidad y cómo puede ayudar a construir la concatenación de episodios.

En relación al trabajo con los temas, pudimos notar cómo las miradas del mundo construidas a través de los puntos de vista (Machalski, 2009) resultaban críticas de los temas abordados y proponían una postura opuesta a lo moralizante o conservador. Los personajes propuestos en las series de ficción encarnan temas sumamente universales como la ambición de poder, el autodescubrimiento amoroso, las relaciones de amistad tóxicas, el resurgir heroico o el maltrato de poder. Como decíamos, la mayoría de estos proyectos no proponen un conflicto dramático central que atraviese la temporada por lo que los personajes tienden a no evolucionar, a mostrar un carácter único. Esto implica que, por lo general, las miradas que estos personajes tienen sobre los temas no se modifican. El personaje que maltrata y manipula a su amigo o el director de teatro pedante y agresivo se mantienen firmes en sus posturas hasta el último capítulo. Los relatos proponen entonces visiones críticas del mundo y los temas abordados, aprovechando el medio web para plantear estos puntos de vista.

En relación al trabajo con los géneros notamos rápidamente una primacía de los géneros clásicos cinematográficos entre los que destaca la comedia. De hecho, llama la atención que sólo uno de los diecisiete proyectos analizados se propone como “drama” siendo que esta etiqueta es ampliamente utilizada en el ámbito formativo de la EUCVyTV y en el

campo audiovisual tucumano en general. El trabajo con los géneros tiene aún voces detractoras que ven en esto la construcción de discursos prefabricados poco comprometidos con la realidad social de la provincia. Lógicamente, por esta misma razón es que la cinematografía local (tanto en términos de largometrajes como de cortometrajes) se conforma mayoritariamente por documentales y dramas de denuncia social.

Es por esto que es llamativo encontrar tantos proyectos que aborden la comedia y otros géneros como el policial, el suspenso y la ciencia ficción. Por otra parte, a diferencia de las producciones cinematográficas recientes, aquellos proyectos que abordaron la no ficción trabajaron una forma documental sumamente clásica en la que se prima la exposición de información por encima de la tensión en la puesta en escena o un cuestionamiento sobre las formas de la representación. Puede aventurarse que, liberados de la noción de prestigio que se asocia comúnmente al cine, los realizadores encontraron en el formato serie web cierta libertad para trabajar otras formas narrativas. Por otra parte, teniendo en cuenta la enorme predominancia de comunicación en base a la comedia que se normaliza en un medio como el web, resulta lógico que la mayoría de las series hayan adoptado ese género para construir sus historias.

Ahora bien, al analizar la construcción del universo de personajes de las series y los mundos en los que las historias se desarrollan destacó una variable interesante para continuar indagando. Salvando algunos casos puntuales, las series analizadas trabajan con una multiplicidad de personajes y decorados. Las historias, por lo general, son muy grandes en términos de producción. Claro está que esto se refiere tanto a las series estrenadas como a las canceladas y a las independientes como a las realizadas con un fomento del INCAA. De este último grupo, incluso, aparecieron casos como el de “Kármicos” que, una vez finalizada la primera instancia del concurso para desarrollar el teaser y la carpeta del proyecto, el equipo tuvo que solicitar permiso para reescribir la totalidad de la serie al darse cuenta que el monto estipulado por el concurso resultaba insuficiente para lo que se planteaba en el guion. Al reescribirse, entonces, se redujo la cantidad de personajes y locaciones al punto de sostener como una decisión estética el hecho de que, en gran parte de la historia, la protagonista estuviera sola.

Al entrevistar a Gonzalo Villegas nos comentó que, al momento de iniciar la escritura de “Busca Consuelo” la idea era trabajar con cortometrajes autoconclusivos abordando la temática de las relaciones amorosas desde distintos ángulos. Ahora bien, al iniciar el proyecto

se decidió reemplazar esto por un relato seriado, con cuatro episodios protagonizados por la misma persona. A través de esta decisión se buscaba abaratar los costos de producción al tener que llamar a menos actores o actrices. Esta estrategia no se vio en los demás proyectos.

Cuesta encontrar entre las series analizadas historias con protagonistas únicos, elencos cortos o una baja cantidad de decorados. En general la exigencia de producción es sumamente alta. Como caso puntual de esta problemática puede nombrarse a la serie documental “Desde Afuera No Se Ve”. Al trabajar con actores sociales se le suma la complejidad de la cantidad de personajes involucrados, así como un rodaje que implicaba más de 20 decorados e instancias de filmación en Tucumán y Buenos Aires. Dentro del modelo de producción independiente, el caso de “Nexos UNT” es similar, con historias autoconclusivas para las que se tuvo que filmar en más de 20 locaciones distintas, contándose además con un elenco numeroso al no repetirse actores o actrices entre los episodios. Podemos notar como sólo “Educación Sensual” y “NSQNP” trabajan en un único decorado. No obstante las dos series proponen un número elevado de personajes.

Lo fundamental de poner el foco sobre esto es el hecho de que en muchos de los proyectos cancelados notamos una relación intrínseca de esta cancelación y su falta de factibilidad por no adecuarse el proyecto desarrollado a los fondos de financiación disponibles. Entonces, si bien podemos tomar una postura crítica respecto a las convocatorias del INCAA que, muchas veces no se adecuaban en tiempos de realización o montos destinados a lo que los proyectos necesitaban, también es cierto que costó pensar en historias que se adecuaran al monto estipulado por el propio concurso. Respecto a esto Martín Falci planteaba: *“‘De Tiempo, Amor y Ácido’ era como querer meter la Biblia en un frasquito de mermelada chiquitito. Me parece que todavía nos cuesta pensar series y ni hablar series web. Hablábamos con los demás ganadores del concurso y veíamos que las únicas series que se podían filmar eran las de un personaje encerrado en su habitación y ahí transcurrían los capítulos”*.

En su libro “Después del fin: Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y YouTube”, Mario Carlón (2016) refiere a tres variables fundamentales a las que debería abocarse la enseñanza del audiovisual en el contexto actual:

Ciertos campos poco transitados por la educación audiovisual hasta ahora deberían expandirse en nuestro contexto post-cine y post-tv, en el que una nueva generación,

los “nativos digitales” tienden a ocupar un lugar cada vez más relevante, y en el que los “nuevos medios” audiovisuales, como Youtube, juegan un papel cada vez más preponderante. Nos gustaría destacar, aunque sea brevemente, tres dimensiones que desde nuestro punto de vista deberían ser especialmente consideradas por instituciones educativas: el desarrollo de narrativas transmediáticas, interactivas y breves. (2016, p. 117).

El autor se refiere a la brevedad como a la necesidad de que “*la educación forme a sujetos capaces de narrar micro-relatos*” (2016, p. 119). Entendemos entonces que esto no refiere únicamente a la duración de las historias construidas sino a la necesidad de producir con pocos elementos. Es decir, tender hacia formas breves en tanto que la dramaturgia permita diseños de producción compactos, a través del desarrollo de protagonistas únicos, poca cantidad de actores, poca cantidad de decorados y posibilidad de tiempos cortos en cada etapa de la producción de las series.

Respecto al plano productivo se puede notar rápidamente un diseño de producción tendiente a lo cinematográfico en relación a las etapas de la producción y a la confección de los equipos técnicos. En cuanto a las etapas se ve claramente como la mayoría de las series siguieron el proceso establecido de Desarrollo del guion del proyecto, Preproducción, Rodaje, Postproducción y Exhibición. Podríamos marcar como una contrapartida de este diseño el lugar central que se le da al guion, sobre cuya base se desarrollan el resto de las etapas. El problema es que, por lo general y por formación propia de la EUCVyTV, estos guiones iniciales no suelen tener un proceso de crecimiento y adaptación en el trabajo con las demás áreas y, sobre todo, con los actores y actrices. En ese sentido, estos diseños de producción se muestran poco flexibles ya que un cambio muy fuerte en el guion podría desestabilizar el resto de las etapas.

Este trabajo por etapas tan claramente definidas se muestra opuesto al desarrollado por proyectos como “Tucson City” o “NSQNP”. Siguiendo a sus realizadores, el inicio de estos guiones radicó en encontrar una idea detonante, construir una estructura macro de la historia, convocar a actores y actrices y, en base a ensayos y juegos de improvisación, ir construyendo de manera colectiva la dramaturgia de cada escena. Finalmente Guion y Dirección terminan de dar forma a aquellos momentos que surgen de los ensayos.

“NSQNP” nace como una idea de obra de teatro y ante la pandemia de Covid-19 comienza una exploración audiovisual, inicialmente a través de ensayos por videollamadas. Vemos entonces cómo, a partir de este proceso de trabajo, el proyecto se empieza a filmar sin tener en claro aún cuál sería su forma final. La serie nace recién en la instancia de montaje.

El caso de “Tucson City” resulta aún más revelador. En palabras de Agustín Niederle, el proyecto toma forma y se consolida durante los ensayos. La idea inicial de un proyecto audiovisual empieza a virar hacia una obra de teatro. El propio Niederle plantea que ya en los ensayos, con una cámara pequeña que seguía los movimientos de los personajes aún a costa de la prolijidad del encuadre, estaba la serie. Los ensayos filmados podrían haber conformado los episodios. El planteo del realizador es que, ante la inexperiencia en términos de producción audiovisual por parte del equipo, el ganar un concurso de fomento del INCAA vino a cortar ese proceso. Al cambiar el diseño de producción por uno más profesional por etapas y perder la flexibilidad del trabajo, el propio proyecto decayó. Luego de la filmación del teaser pedido por el concurso, el grupo de trabajo se dispersó.

Si centramos la atención en las series con modelo de producción independiente podemos notar que, en general, las series que pasaron la instancia de Desarrollo terminaron estrenándose y, más importante aún, los estrenos se dieron siempre en el mismo año de iniciado el proyecto. Esto tiene su lógica si pensamos en la evidente dificultad de conseguir fondos para financiar el proyecto. Este flujo de dinero se vuelve crucial en Rodaje, la etapa de la producción que más gente tiene implicada y que generará gastos por traslados del equipo, catering, entre otros. Esto lleva a que los productores reduzcan el rodaje lo más posible. Dado que se suele recurrir al préstamo de equipos y a la conformación de equipo técnico por amistad, afinidad o buena voluntad, resulta imperioso que los proyectos no se extiendan en el tiempo. Todos los realizadores entrevistados que formaron parte de proyectos independientes coincidieron en que los rodajes se hicieron en tres a cinco días y, por lo general, en fines de semana consecutivos.

Los proyectos realizados a través de concursos INCAA sufrieron esta expansión temporal. Dichos concursos proponían un modelo de producción muy cercano a los diversos fomentos cinematográficos sobre todo en cuanto a los tiempos de la producción y el pago en cuotas. Como se dijo, el total del monto ganado por los participantes de los concursos se pagaba en tres cuotas, una vez firmado el contrato, una vez iniciado el rodaje y una vez entregado el máster final del proyecto. Ahora bien, al tener estas cuotas plazos mínimos y

máximos de tiempo, no permitían un desarrollo flexible de la producción por lo que varios proyectos tuvieron que pausarse hasta tanto se acreditara la siguiente cuota. Por otra parte, según lo recabado en las entrevistas, las cuotas tendían a retrasarse generando demoras en la realización y malestar en el equipo técnico.

Si tomamos en cuenta el contexto de la economía argentina con inflación continua y creciente podemos notar cómo este paso del tiempo, en conjunto con montos no actualizables de los concursos, generó un problema para los equipos de producción. En ese sentido los concursos por etapas acrecentaron esta problemática. Al proponer una primera instancia para el Desarrollo del proyecto y una segunda para Producción, una vez concluida y aprobada la primera, los tiempos se extendían aún más. Resulta evidente que los concursos de producción directa resultaron más eficientes para la realización de los proyectos. De los cinco proyectos realizados a través de concursos de producción por etapas, cuatro se cancelaron o no están disponibles al día de hoy. Los tres proyectos realizados bajo el modelo de producción directa se estrenaron y se encuentran disponibles hoy en día.

Finalmente, se analizó la relación de las series con los potenciales espectadores. De lo recabado en entrevistas pueden diferenciarse tres posturas al momento de escribir el guion de los proyectos. Las series de no-ficción trabajaron con un público objetivo sumamente definido, ya que ambas se abocaron a la tarea de informar sobre determinadas temáticas. Así, “Educación Sensual” se planteaba como una serie orientada a adolescentes que habían iniciado su vida sexual y “Desde Afuera No Se Ve” a aquellas familias que estuvieran atravesando una problemática como la abordada en la serie. En los proyectos de ficción esta definición del público se desdibuja. Algunos de los realizadores planteaban que pensaban el proyecto para espectadores cercanos a ellos, que compartieran sus problemáticas cotidianas mientras que otros plantearon que no pensaron en el público mientras se escribían los proyectos.

Al no haber una definición del público objetivo, podemos intuir que los realizadores le dieron prioridad a la historia que querían contar esperando que después la gente la viera. El problema de esta postura es la lejanía que se muestra para con el espectador, una problemática que también muestra la cinematografía de la provincia. Por otra parte, si pensamos por ejemplo en series web clásicas del país como “Tarde Baby” (2018, Malena Pichot) podemos ver cómo el proyecto se nutre fuertemente del contexto social. En el caso de las series analizadas, sólo “Educación Sensual” surge como respuesta a una coyuntura

determinada, casualmente el mismo contexto de luchas feministas ante la primera votación por la legalización y despenalización del aborto. El resto de los proyectos abordan temas, puntos de vista y contextos sociales mucho más generales. Las series podrían transcurrir en cualquier año histórico. Quizás el caso más claro de esto es “NSQNP”, desarrollada y producida durante la pandemia de Covid-19, situación contextual de la que no hay rastros en el proyecto.

Estas variables pueden incidir negativamente en el sostenimiento de la atención del espectador. Veíamos que, salvo en casos puntuales, no se logra establecer la fidelidad de los espectadores. Las visualizaciones de los segundos episodios muestran una fuerte disminución en relación a los primeros. Cabe preguntarse entonces si el trabajo durante la escritura no debería incluir ya a los futuros espectadores y, por otra parte, si no deberían repensarse las campañas de marketing y, ante todo, las pantallas de estreno.

La relación de las series con las plataformas fue uno de los puntos críticos de las charlas con los realizadores. Los proyectos analizados se estrenaron en plataformas como YouTube, redes sociales como Instagram, Cine.Ar o plataformas propias creadas para tal fin. Cada una de estas opciones trae aparejadas sus propias complicaciones. En el caso de YouTube se plantea la vastedad de la cantidad de contenidos disponibles por lo que las series pueden quedar rápidamente invisibilizadas. Es decir, en una plataforma como YouTube las series necesitan de un espectador activo que *busque* el contenido para ver, cuando hoy por hoy el espectador de medios audiovisuales digitales *se topa* con el contenido y decide verlo o no conforme éste capte su atención. Mariana Klyver plantea que al pensar los capítulos de “Tini Lo Hizo!!!” se apoyaron en esta idea: *“Uno va ‘escroleando’ y ve un capítulo, después te aparece otro y de ahí quizás buscas y te das con que eso que acabas de ver pertenece a una serie y podes verla cronológicamente. Creo que ese es el recorrido que haría el espectador. No va directamente a buscar la serie sino que es un hallazgo”*. Esta noción de hallazgo puede resultar sumamente interesante para series antológicas o que no apoyen su serialidad en el desarrollo de un conflicto a lo largo de la temporada. Ahora bien cabe preguntarse cómo lograr la fidelización de los espectadores en un medio tan sobrecargado de contenido.

El caso de las plataformas propias se mostró como una opción interesante ya que el espectador que ingresaba en ella tenía todos los episodios a su disposición por lo que resultaba mucho más fácil generar el enganche. De igual manera, la plataforma propia

generaba la potencialidad de usar herramientas de interacción que permitan una inmersión del usuario en la propia interfaz como ser distintas secciones, cajas de comentarios o enlaces de interés. La contrapartida de estas plataformas son, lógicamente, sus costos. Al no poder sostenerse en el tiempo, las plataformas que se crearon para series como “Desde Afuera No Se Ve” o “Animales Heridos” quedaron fuera de línea. Esto implicó para la segunda serie que perdiera, incluso, su posibilidad de acceso.

Podemos citar aquí el caso de la plataforma tucumana “Cine Tucumano de Género”¹⁹ que, desde 2021, se propone como una plataforma para visionado de cortometrajes y demás proyectos audiovisuales tucumanos de terror y otros géneros cinematográficos. Cabe destacar que esta página contiene tanto estrenos como trabajos realizados en años anteriores. Ahora bien, la web se creó a partir de plantillas de Google y se aloja en un servidor de la misma empresa y su creador Bernabé Quiroga actualiza y promociona la página de manera *ad honorem*.

Tomando estas experiencias como referencias podemos plantear que la posibilidad de una plataforma propia podría ser un factor importante para la visibilidad de las series. Evitar la noción de hallazgo que propone Klyver al hacer confluir los distintos proyectos en una única página web. Claro que, para esto, se vuelven necesarios fondos que puedan sostener el funcionamiento de la misma.

En el año 2022 se promulgó la Ley Provincial 9578 de Promoción de la Actividad Audiovisual de Tucumán, sancionada en el año 2018. Dentro del artículo 2 de dicha Ley se propone como uno de los objetivos “asegurar la circulación, exhibición y difusión de las obras audiovisuales, garantizando así el derecho al acceso a la cultura de la población”²⁰. En conversación con Martín Falci, miembro de la Asociación Civil Tucumán Audiovisual y del Consejo de las Artes Audiovisuales de Tucumán, conformado para la instrumentación de esta ley, se planteó que existen fondos pensados para la exhibición que podrían utilizarse para una plataforma que aúne y sirva de ventana a los diversos discursos audiovisuales que se producen en la provincia..

Ahora bien, tomando en cuenta el contexto político del país y la provincia, resulta importante también que dicha financiación se dé a partir de otros actores como ser la Universidad Nacional de Tucumán, en pos de evitar la incertidumbre de disponibilidad de

¹⁹ <https://sites.google.com/view/cine-tucumano-de-genero/inicio?authuser=0>

²⁰ Texto de la Ley: <https://caatucuman.gob.ar/wp-content/uploads/2023/07/LEY-9578.pdf>

fondos ante los vaivenes políticos. La UNT posee Licenciaturas en Cinematografía y en Ciencias de la Comunicación, por lo que aportar a la creación de un espacio de promoción de sus propios contenidos pareciera ser un paso clave para afianzar ambas carreras. Se toma como referencia a la experiencia de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con su canal de series web y televisión digital.

Hasta el día de hoy la UNT sostiene un modelo clásico de televisión siendo parte del directorio del Canal 10 de la provincia. Ahora bien, este canal replica formatos poco disruptivos por lo que, en tanto creación propia, podemos ver al aire únicamente noticieros y magazines. Fuera de eso, la grilla del canal se completa con repeticiones de programas del Canal 13 de Buenos Aires. Puede recordarse aquí el caso de “Muñecos del Destino”, serie televisiva creada por Patricio García que se estrenó en el *prime time* de Canal 7 de Buenos Aires y que, al intentar estrenarla a nivel local los directores del Canal 10 se negaron. Ante la insistencia de la producción, la serie se pasó durante una mañana de Domingo y con todos sus capítulos de corrido. Cabe preguntarse entonces si la UNT no debería repensar sus prácticas televisivas tendiendo más a lo digital, para así dar paso y visibilidad a las creaciones de sus propios egresados y profesionales.

A modo de cierre, podemos volver a lo propuesto por Murolo (2019) cuando plantea como variables de análisis de las series web su identidad audiovisual y su conformación en tanto industria cultural. Respecto al primer punto podemos notar como en este primer período, las series analizadas se nutren fuertemente de lo cinematográfico al proponerse historias con un desarrollo sumamente complejo y de magnitudes (en términos dramáticos, no temporales) demasiado amplias para un formato como el pensado para la web. La ausencia de la influencia televisiva se ve en el casi nulo trabajo de la serialidad por trama, cuando una misma historia se desarrolla a lo largo de un arco argumental y se recurren a herramientas como los *ganchos* entre capítulos, para sostener la atención del espectador. La gran mayoría de las series recabadas proponen historias autoconclusivas por episodio, forma narrativa que remite a los inicios del formato seriado en la televisión. Por otra parte, este tipo de trabajo con relatos inconexos dramáticamente por episodio puede implicar la cercanía de los realizadores con el cortometraje, formato fuertemente trabajado en la EUCVyTV.

Respecto a la segunda variable, las series web no escapan a la gran problemática que atraviesa el campo audiovisual argentino. Dentro de un modelo de producción sostenido fuertemente por los fomentos estatales del INCAA que buscan potenciar la pluralidad de

voces y discursos de las regiones, el ataque al que es sometido actualmente el cine y las demás artes audiovisuales implican un inmediato cese en las posibilidades reales de producir. En el plano local, podemos traer el caso de la ya citada Ley Provincial 9578 de Promoción de la Actividad Audiovisual. Esta ley contempla la realización de una serie de concursos de fomento, para los cuales se tiene un monto de dinero asignado. Cabe destacar que durante la primera instancia de concursos, realizada en 2023, no se propusieron fomentos para series web. Casi la totalidad de los mismos estuvieron abocados a distintas instancias de proyectos cinematográficos. Ya en el año 2024, el Estado provincial no ejecutó la partida presupuestaria pertinente al CAAT por lo que los concursos de fomento correspondientes a dicho año se encuentran en suspenso.

Cabe preguntarse entonces, ante la inestabilidad de la disponibilidad de fondos estatales para la realización audiovisual, cómo puede abordarse la posibilidad de las series web de constituirse en una industria cultural. Es decir, qué diseño de producción puede pensarse para poder acceder a fondos que permitan sostener realizaciones. Quizás una de las variables a tener en cuenta sea la relación de las mismas series con sus potenciales consumidores. La formación del espectador de este formato resulta fundamental para pensar en formas alternativas de financiamiento como el mecenazgo.

Ante esto surge una nueva problemática a subsanar. La necesidad de una pantalla o plataforma que facilite el acceso del espectador a las series. Ante un presente que se muestra desolador, resulta fundamental el poder seguir produciendo y visibilizando lo filmado. Un formato como el audiovisual web puede ser una herramienta importante para este necesario vínculo entre creadores y espectadores.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Ader, N. E. (2023). *Narrativas y series web: resistencia, disecciones y reconstrucciones de un formato mutante*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes. Bernal, Argentina.
Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/4168>
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual: Identidades, memoria y representaciones sociales en la producción cinematográfica y*

televisiva del NOA (2003 – 2013). (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

- Buonnano, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México DF: Fondo de Cultura Económica
- Carlón, M. (2016). *Después del fin: Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y YouTube*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crujía.
- Casetti, F. & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F., & di Chio, F. (1997). *Análisis de la televisión*. Milán: Bompiani.
- Comparato, D. (2005). *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cruz, C. (2014). *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*. Barcelona: Laertes.
- Forero, T. (2016). *Los secretos de un buen guion*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Giallorenzi, M. L. (2016). *Discursos tradicionales y disruptivos sobre la maternidad en la serie web Según Roxi*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Rosario. Santa Fé, Argentina.
- Grau Rafel, M. (2017). *La mente narradora: La neurociencia aplicada al arte de escribir guiones*. Barcelona: Laertes
- Greco, M. (2019). *Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva*. En *Toma Uno*, No. 7 [pp. 45-66]
- Hernandez García, Paula. (2013). *Conferencia: Estrategias creativas para el desarrollo de formatos web de ficción*. Málaga: Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Hernandez García, Paula. (2015). *Conferencia: El guion en las nuevas narrativas audiovisuales*. Málaga: Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Irigaray F. y Renó D. (comps.). (2016). *Transmediaciones: Creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós

- Jost, Francois. (2013). Webseries y series de tv: idas y venidas. Narraciones en tránsito. En *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 19 [pp. 39-51]
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós
- Machalski, M. (2009). *El punto G del guion cinematográfico*. Madrid: T&B.
- Martín-Barbero J. & Rey G. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Montoya Bermúdez, Diego y García Gómez, Helena. (2016). Estructuras narrativas en relatos cortos y serializados para la web. En *Anagramas*, Vol.15, N° 29 [pp. 103-118]. Medellín: Universidad de Medellín
- Murolo, Norberto Leonardo. (2019). *Series web en la Argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes
- Murolo, N. (2012). Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual. En *Razón Y Palabra*, No. 80 [pp. 555-565]
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
- Oviedo, M. (2016). *El método Guionarte. Guion y creatividad I*. Viedma: Universidad de Río Negro, CABA: Guionarte.
- Parent-Altier, D. (2016). *Sobre el guion*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora.
- Parker, P. (2012). *Cómo escribir el guion perfecto*. Barcelona: Robinbook.
- Pearson, C. (1993). *El héroe interior*. Madrid: Universidad complutense
- Pérez Rufi, José Patricio (2011). Construcción del personaje en cine y televisión. Universidad de Extremadura. Recuperado de: <https://idus.us.es/PerezRuffi-Personaje>
- Quintanilla Montenegro, E. (2011). *Tesis de Maestría: Webseries y narrativa audiovisual: análisis de "Malviviendo"*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Raynauld, I. (2014). *Leer y escribir un guion*. Buenos Aires: La Marca.
- Rincón, O. (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Romaguera i Ramió, J. (1999) *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Russo A. (2018). Series Web en Argentina: Nuevas pantallas, nuevas identidades. En XXII Jornadas nacionales de investigadores en comunicación. Jujuy: Red Nacional de investigadores en comunicación.

- Schrott, R. (2014). *Escribiendo Series de Televisión*. Buenos Aires: Manantial.
- Schrott, R., & Negro, M. (2017). *Escribiendo Series Web*. Buenos Aires: Manantial.
- Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Tubau, D. (2011). *El guion del Siglo XXI: El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba.
- Tubau, D. (2015). *El espectador es el protagonista*. Barcelona: Alba.
- Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. En *Cine Documental*, No. 7. Recuperado de:
<https://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>