

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de  
Investigación de la Comunicación

vol. 9, núm. 18 (2022), 2-23

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.9.18.2>

Recibido el 7 de octubre de 2022

Aceptado el 17 de octubre de 2022



## Modulaciones de la memoria televisiva. Inquietudes sobre las series y el género en tiempos de *streaming*

*Modulations of television memory. Questions about TV series and genre in times of streaming*

---

Gómez Ponce, Ariel

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS, CONICET)

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

[arielgomezponce@unc.edu.ar](mailto:arielgomezponce@unc.edu.ar)

### Forma de citar este artículo:

Gómez-Ponce, A. (2022). Modulaciones de la memoria televisiva. Inquietudes sobre las series y el género en tiempos de streaming. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(18), 2-23. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.18.2>

### Resumen:

El artículo se interesa por identificar transformaciones de la serie televisiva en los nuevos escenarios tecnológicos, atendiendo especialmente a los modos en que las plataformas de *streaming* seleccionan, denominan y exhiben sus repertorios de ficciones, a la vez que diseñan otras experiencias de expectación. La premisa sostendrá que, en esos catálogos digitales que administran el flujo serial, vestigios de la televisión perviven, aunque dicha tecnología se haya extenuado. En los términos teóricos de Mikhail Bakhtin, tal fenómeno puede afrontarse como un género discursivo, más

particularmente como una memoria genérica que oscila entre la permanencia y el cambio, carácter tensivo siempre a tono con la dinámica sociohistórica. Describiré, desde esa postura teórica, tres mutaciones de la forma seriada que son fundacionales en su memoria: el *broadcasting*, el *blockbuster* y el *streaming*. Un último tramo se orientará a preguntarse qué contratos de lectura está proponiendo la cultura digital y algorítmica en esos catálogos de series que prometen ser personalizados, inacabables y en permanente renovación como la misma discursividad social.

**Palabras clave:** series televisivas, géneros discursivos, plataformas *streaming*.

**Abstract:**

The article is interested in identifying transformations in TV series in the new technological scenarios, with special attention to the ways in which streaming platforms select, name and exhibit their repertoires of fictions, while designing other experiences of expectation. The premise will hold that, in those digital catalogs that manage the serial flow, vestiges of television survive, although that technology had ended. In the theoretical terms of Mikhail Bakhtin, this phenomenon can be approached as a discursive genre, more particularly as a generic memory that oscillates between permanence and change, a tense character always related to sociohistorical dynamics. I will describe, from this theoretical position, some mutations of the serial form based on three moments of its memory: broadcasting, blockbuster, and streaming. A final section will focus on asking what contracts digital and algorithmic culture is proposing in those series catalogs that promise to be personalized, endless and constantly renewed, as is social discourse.

**Keywords:** TV Series, discursive genres, streaming platforms.

## 1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la tecnología y las series televisivas ha cambiado: plataformas como Netflix han consolidado una verdadera hegemonía, acaso facilitada por la deslocalización del internet en *smartphones*, *tablets* y televisores *smart*, como también

por el aumento exponencial de esas ficciones cuyos modos de creación, consumo y puesta en circulación han sido trastocados por los algoritmos. Basta solo observar cómo se han intervenido en algunas de las características fundamentales de la serie (por caso, la entrega semanal o en bloques completos de una temporada), innovando en fórmulas narrativas (por ejemplo, esas experimentaciones con una interactividad, muy cercana al videojuego), o promoviendo otras maneras de jerarquizar narrativas heterogéneas que son sugeridas a los consumidores con nomenclaturas creativas, como series “para maratonear” o “para el finde”. Pero, ¿cuál es el verdadero alcance de esos criterios de clasificación y ordenación? ¿Sobreviven las formas del horror, la comedia o la acción en esas plataformas que personalizan su programación acorde a un gusto personal? ¿Han sido esas tradiciones reemplazadas por menciones genéricas como “lo más popular” o “en tendencia”? ¿Qué prometen, finalmente, esos repertorios virtuales?

Este artículo se interesará por identificar algunas de las transformaciones que la serie atraviesa en los nuevos entornos tecnológicos, a partir de esos modos en que las plataformas de *streaming* seleccionan, denominan y exhiben repertorios de ficciones, diseñando otras experiencias para sus espectadores. Sugiero que esas etiquetas estarían, de algún modo, funcionando como nuevos géneros que suplantando o complementan a otras clasificaciones más convencionales como la comedia, el romance o la ciencia ficción (aquellas que, por si poco fuera, también están desdibujando sus fronteras dadas las inventivas de la industria cultural). Sin embargo, detrás de dicho reemplazo, anidarían otras cuestiones que ponen en cuestión la misma composición de la serie televisiva: una forma cultural con sus propias convenciones estilísticas y sus procedimientos formarles, dimensiones que también la constituyen como un género por derecho propio. O, al menos, esa doble lectura que muestra el encuentro de genericidades se puede plantear en los términos de un teórico como Mikhail Bakhtin (2008[1953], p. 242), para quien la categoría de género contiene gran flexibilidad para ceñir distintas zonas de producción cultural que comparten cierta “naturaleza común”.

Fundamentaré en este escrito que muchas de esas tensiones entre la cultura algorítmica y las narrativas seriadas pueden interrogarse en torno a la categoría de género de Bakhtin, en tanto deja afrontar la serie televisiva como una forma compleja que absorbe,

dinamiza y cuestiona otras producciones de sentido, incluyendo las antiguas tradiciones artísticas como también muchas otras zonas de la discursividad social. Y es que, en Bakhtin, yace una propuesta dinámica para el estudio de los géneros, los cuales actúan como tejidos de las interacciones discursivas y también como depósitos privilegiados de la memoria cultural: una compleja relación entre la conservación y la innovación de sentidos que, en otras indagaciones (Gómez Ponce, 2019), me ha permitido observar fricciones de interés entre la serie televisiva y otras producciones como la telenovela. En este escrito, no obstante, me preocuparé por otras variables, vinculadas más bien a la influencia de las tecnologías y al modo en que ellas instalan nuevas fricciones en los procesos de evolución y mutación de la serie.

La hipótesis de trabajo sostendrá que, en los catálogos digitales que las plataformas de *streaming* proponen para administrar el flujo serial, perviven vestigios de dicha memoria genérica, en especial de la antigua televisión analógica a pesar de que ese objeto se ha diluido en un sinfín de pantallas digitales. En tal sentido, y aunque pueda parecer un anacronismo, las lógicas de la televisión clásica siguen funcionando en la economía de plataformas, al menos en su función simbólica y, en particular, en lo que atañe al modo en que se disponen los repertorios de series.

Propongo corroborar ese dinamismo en una exploración por tres hitos fundacionales de esa extensa memoria televisiva: el *broadcasting*, el *blockbuster* y el *streaming*, modalidades que exhiben por igual mutaciones y persistencias en la estructura televisiva, poniendo de manifiesto modos distintos de parcelar y gestionar un “flujo” de sentidos que hace a la forma cultural de la televisión (Williams, 2011[1974], p. 115). Estudiosos como Carlos A. Scolari (2019) han indicado que el verdadero cambio en el ecosistema mediático y en los medios de comunicación es, de hecho, esa transición del *broadcasting* al *networking*, y aquí sostendré que proceso está inscripto, entre otros lugares mediáticos, en la misma memoria de la serie televisiva.

A partir de ciertas reflexiones, se abordará cómo la categoría de género discursivo contiene como concepto teórico-metodológico el potencial para abordar el estudio de las series televisivas y su desenvolvimiento en los entornos tecnológicos recientes. Tal

orientación se verificará, considerando qué está proponiendo la cultura digital y algorítmica en esos catálogos de series que prometen ser personalizados, inacabables y en permanente renovación, inquietud ante la cual desarrollaré algunas conjeturas y proyecciones con la intención de fundar líneas de estudio a futuro. Se pretende, en síntesis, realizar algunas consideraciones provisionales sobre la mediatización de la noción de género en la producción de sentido *streaming* y en su modo de re-disponer ese objeto de consumo privilegiado que es la serie televisiva.

## **2. EL GÉNERO BAKHTINIANO: UNA CATEGORÍA DE LA TRANSFORMACIÓN DISCURSIVA Y CULTURAL**

La noción de *género discursivo* se ha comprendido convencionalmente como principio clasificatorio de la discursividad social, a la vez que categoría divisoria de los distintos afluentes teóricos que se enfrentan en su estudio (Arán, 2009). Mi lectura centra, no obstante, en una de esas tradiciones que, más allá de la mera taxonomía y el ordenamiento de las tendencias estilísticas, ha prestado especial atención a la relación conflictiva entre los géneros y sus condiciones sociales de producción, circulación y recepción: aquella inaugurada por la poética sociohistórica de Mikhail Bakhtin.

Sabido es que el género discursivo es una preocupación constante en la obra bakhtiniana: lo es en sus primeras publicaciones ocupadas en desenredar la poética de Dostoievski (1993[1979]) y de Rabelais (1984[1965]), y permanece hasta los textos más tardíos que escribiera una vez restituido del exilio (2008[1953]). En los derroteros de ese proyecto intelectual, la teoría bakhtiniana desarrollará al menos dos líneas de abordaje para el estudio del género, aunque no del todo excluyentes entre sí puesto que ambas comparten su origen en los primeros escritos del seminario kantiano (Arán 2009 y 2016).

Una de ellas, ejemplarmente desplegada por la polémica con el estructuralismo que entabla Valentín Voloshinov (2008[1929]), retiene su interés en un enfoque comunicativo y lingüístico, mientras que la segunda pone su acento en la función cultural de los géneros, trabando genealogía con la propuesta de Pavel Medvedev para quien “una verdadera poética del género solo puede ser una sociología del género” (2005[1928], p. 235). Es esta concepción sociológica la que me interesa rescatar aquí,

por cuanto propone un estudio histórico de los géneros, desde una mirada superadora “de la subordinación de los procedimientos discursivos a la interacción forma-contenido, [y] creación y recepción del objeto estético” (Arán, 2009, p. 38).

Para entender esta precisión, habría que recordar primero que Bakhtin esboza una tipología de géneros, sujeta a las interacciones discursivas en la vida social. Propone así distinguir entre géneros “primarios” que resultan de tratos inmediatos y espontáneos en la cotidianidad (por caso, un saludo o un insulto), de los “complejos” que absorben creativamente a los primeros, pero que se rigen por normas convencionalizadas y, en particular, por una mediación temporal. Ocurre que, en géneros como los artísticos (pero también en los tratados científicos, los textos periodísticos o incluso las series televisivas), intercede una dilación entre la emisión de la palabra y su recepción: un desplazamiento contextual que les permite a los géneros mirarse con cierta distancia crítica e incluso cuestionar a otros más tradicionales a los que absorberán, reinventarán y, en definitiva, librarán de su convencionalidad, pues Bakhtin parece percibir que las variantes genéricas viven inmersas en una batalla por el sentido.

Corroborar esa contienda que, ante la expresión “acabada” de la lírica, la épica y la dramática, Bakhtin contraponga con insistencia a la novela: género todavía “en proceso de formación” (2019[1941], p. 32), pero precisamente privilegiado por esa incesante evolución. En ese objeto literario, se percibirá también el esplendor de la polifonía, “término que acuña Bakhtin para referirse al gran cambio modernizador de la novela” (Arán, 1998, p. 88), capaz de capturar la diversidad de voces sociales, la mezcla plurilingüe y, en suma, la lengua “viva” de la transformación histórica que grandes novelistas como Dostoievski, Rabelais o Cervantes supieron oír con sagacidad. Nada casual es que ese género acompañe la modernidad, cuestión que Bakhtin constata al recorrer el extenso sistema literario occidental en la búsqueda de las raíces de la novela europea, demostrando con ello que dicha forma es también testigo de “la gran evolución del proceso cultural de la humanidad” (Beltrán Almería, 2019, p. 11).

Como se comprenderá, las mutaciones históricas tienen su correlato en las variaciones de sistemas genéricos que, por cierto, se hallan lejos del orden. En ello, el formalismo

que Bakhtin pretendía rebatir no se equivocó (Arán, 2009): la evolución literaria (y, por extensión, artística) dista de ser orgánica y planificada, porque las tradiciones constantemente oscilan entre lo que se agota y lo que viene. De hecho, tal carácter conflictivo es lo que alimenta una definición que será clave para mi siguiente lectura: “el género”, afirmará Bakhtin, “vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria” (1993[1979], p. 151). Ello equivale a decir que los géneros siempre retienen sedimentos del contexto que lo vio nacer: basta solo observar las narraciones góticas actuales que parecen no olvidar los sentimientos victorianos, especialmente aquellos que atañen a la sexualidad y la moral (Gómez Ponce, 2018). También, significa que las culturas pueden innovar en soportes, materialidades y técnicas de lectura, pero ciertas pautas de reconocimiento subsistirán como bien hoy verifica internet, donde sobreviven metáforas librescas (páginas, historiales de lectura, marcadores, etc.).

Tales conservaciones de forma y contenido, como también pautas de producción, circulación y consumo, demuestran que los géneros son depositarios de la memoria cultural, afluentes que transmiten sentidos desde capas a veces muy profundas, si bien en cada estadio histórico deben renovarse creativamente para hablarle a nuevos lectores. Precisamente por ese furor repetitivo entre la permanencia y la renovación no disponemos de categorías estanco, sino antes bien de “tipos relativamente estables” (2008[1953], p. 245). Dicha tensión, que Bakhtin condensará en la metáfora del “arcaísmo vivo” (1993[1979], p. 150), sintetiza además lo que llamamos *memoria del género*: hipótesis que constatará a través de la transposición a la literatura de todas esas formas (obras, lenguaje y usos del cuerpo) que provienen de la cultura carnavalesca, heredera del folklore popular.

Queda claro entonces que, en estos términos, los géneros brindan información sobre su inserción en la cultura y se mantienen responsivos a su tiempo, en especial a “todas las transformaciones de la vida social” (2008[1953], p. 251). Sucede que, en Bakhtin, parece anidar la idea de que los géneros son singularmente fértiles para pensar momentos de crisis histórica, hipótesis que examina con el nacimiento de la novela en la transición

hacia el Renacimiento (Gómez Ponce, 2022b), justamente en una instancia de fractura social que exhibe en todo su esplendor la dialéctica entre tradición e innovación.

Dicho esto, no puedo menos que pensar a Bakhtin como un teórico de la transformación cultural, estudioso de esas instancias de relevo histórico que evalúa con categorías atentas a la refracción artística y la modulación discursiva. En efecto, sugerí en otras investigaciones (Gómez Ponce, 2019) que, la categoría conceptual del género resultaba pertinente para capturar, a través del estudio de la serie televisiva, muchas de las mutaciones que la cultura vive en su superficie discursiva. Demostré en aquel recorrido cómo muchos discursos (rumores, biografías, videoclips, actos jurídicos e incluso otras formas artísticas afines como la telenovela), funcionaban como géneros primarios que eran absorbidos en el entramado de las series, un género cultural “dinámico y repleto de intersecciones que trabajan en varias direcciones” (Gómez Ponce, 2019, p. 29). Desde esa clave de lectura, la serie televisiva devenía un género “secundario” que incorporaba en su entramado otra multiplicidad de géneros “primarios” del ecosistema televisivo: ello es, aquellos formatos que les ocupan a los estudios audiovisuales, como también todos esos subgéneros narrativos largamente teorizados por la crítica literaria (policial, fantástico, comedia, etc.) que, desde sus orígenes, la televisión replica y recrea.

Dicho género, que crecerá progresivamente en el transcurso del tiempo, tiene su propia memoria: una que bebe de las fuentes del folletín, forma de gran accesibilidad económica y discursiva que cautivó con “el placer de la repetición, del reconocimiento, del trabajo sobre matrices conocidas” (Sarlo, 2011[1985], p. 22). No todo acaba allí, como bien sabemos: el medio de la televisión será el territorio donde esa forma germinará, expandiéndose hasta la conquista de cada hogar. Sin embargo, ese género parece haber perdido su soporte primero al multiplicarse en un sinfín de pantallas y dispositivos inteligentes que desdibujan el calificativo “televisivo”. Ha ido mutando a lo largo del tiempo como consecuencia de intensas innovaciones técnicas que no solo alimentan sus tramas más inventivas, sino que además intervienen en: los soportes que habilitan su circulación, la duración y la distribución de sus episodios y temporadas, las modalidades de consumo (distribuido en el tiempo o sin dilaciones), la interactividad



entre el espectador y los distintos relatos y, claro está, la misma experiencia de expectación, cuestión que veremos en los apartados que continúan.

En torno a este cuadro teórico, propongo seguidamente evaluar cómo la serie se forja entre la conservación de las formas televisivas y la inventiva de los nuevos escenarios tecnológicos, diálogo que cobra dinámicas muy interesantes en la cultura actual. Desplegaré, entonces, un recorrido que se reconoce acotado, pero que pretende al menos sugerir algunas conjeturas e identificar algunas líneas de interés para demostrar cómo toda una memoria televisiva se mantiene viva. Buscará acerca esa premisa, observando modos en que hoy se cataloga ese extenso cúmulo de ficciones que consumimos en las plataformas *streaming*.

### **3. LA MEMORIA TELEVISIVA: BROADCASTING, BLOCKBUSTER, STREAMING.**

Tal como Mikhail Bakhtin supo reconocer que la “novelidad” era signo y síntoma de la modernidad (cfr. Jameson, 2018), quisiera arriesgar que la *serialidad* es el género de nuestra época. Como mencioné líneas arriba, Bakhtin (1984[1965]) identificó ese objeto estético como uno ejemplar, no solo porque acompaña el nacimiento del sujeto moderno en la transición hacia el Renacimiento: la novela también logró democratizar sentidos, recoger tradiciones milenarias y, en suma, elevar la cultura popular al grado de “gran literatura”. En los avatares de la historia, el género novelesco ha demostrado una intensa sensibilidad ante las transformaciones sociohistóricas, como un cierto “contacto vivo” (1989[1941], p. 453) que establece con su contemporaneidad cuyos rasgos raudamente interpreta, estilizándolos como signos epocales.

Si esa permeabilidad es expansiva a otros géneros, no ha de extrañar entonces que nuestra época convulsa, de conciencias fragmentarias y dispersión en un sinfín de flujos informacionales, encuentre resguardo (por más precario que fuera) en la naturaleza episódica de la serie televisiva. En los derroteros del último siglo, las series han evidenciado con soltura su eficacia para traducir la inmediatez histórica, mientras progresivamente expandían su imperio: lo hicieron durante el periodo de posguerra con la eclosión de las *sit-coms* dedicadas al éxito del Sueño Americano (la llamada Primera Edad Dorada) y durante los 90s con la exportación masiva que vino a difundir la

hegemonía cultural estadounidense una vez agotada la Guerra Fría (Segunda Edad), hasta ese estadio de legitimación que se robusteció en el devenir de las últimas décadas (Tercera Edad) y que acompañó el dominio de las ficciones estadounidenses luego de la crisis estética que instaló el 11S (Cascajosa Virino, 2009; Carrión, 2014).

Pero ese proceso expansivo no se detiene. En la actualidad, diría que vivimos una verdadera serialización de la cultura y de muchos otros géneros a los cuales la lógica seriada contagia y, como hubiera clamado Bakhtin, “los atrae imperativamente a su órbita” (1989[1941], p. 453). Pornografía, videojuegos, chimentos o cotilleos, posts en redes, videoclips y hasta la producción de informativos: en nuestra época, cada vez más discursos encuentran afinidad en una forma “por entrega”. La serialidad (Allen, 2001)<sup>1</sup> demuestra así que es una categorización lo suficientemente amplia como para describir toda esa extensa línea de creaciones culturales que parcelan y redistribuyen la discursividad social y cuya acta de nacimiento está en el folletín literario: aquel que, con gran sagacidad, supo administrar a sus lectores esos subgéneros narrativos tan exitosos como el policial, el gótico o las llamadas novelas rosas.

La serie televisiva, por su parte, prueba que es la hija más entusiasta de ese modo de producción puesto que lleva décadas perfeccionándose y optimizando también los modos en que dispone a sus espectadores un repertorio de formas que se renuevan con el correr del tiempo. Comprender tal afirmación reclama, empero, visitar su memoria, especialmente ciertos enclaves que presentaron innovaciones de interés por la intervención de distintos dispositivos técnicos que, siguiendo la propuesta de José Luis Fernández (2021, p. 29), abordaré como “niveles de intercambio discursivo” diferenciables, pero unidos en tanto suponen la evolución de un mismo fenómeno.

Recordemos primero que, a mediados de siglo XX, la serie triunfa durante la expansión de uno de los grandes rasgos de la televisión y de la comunicación de masas en general:

---

<sup>1</sup> En otras oportunidades (Gómez Ponce, 2019) he problematizado la propuesta de Allen para sugerir que la fragmentación (la estructura por entregas), la esquematicidad (la organización narrativa en esquemas reconocibles) y la homogeneidad (la producción masiva de relatos similares) son rasgos originarios de esa forma primaria (la novela por entregas) que, en mayor o menor medida, se ha redimensionado en el correr de los años y, especialmente, en su trasposición a otras materialidades como la televisión. Dichas características, empero, acompañan el mismo desarrollo de ese campo que llamamos cultura masiva: aquella con una feroz preferencia hacia esos “fenómenos de saturación” (Barei, 1993, p. 14) que operan mediante la repetición excesiva de sentidos, la banalización de los contenidos y la persecución rapaz de un público que pretenden cautivo.

el *broadcasting*. No me detendré aquí en las cuestiones de orden técnico, muchas de las cuales zanján la distancia definitiva con el cine (por caso, la sincronidad y la inserción doméstica, Berti, 2022). Quisiera solo mencionar su matriz de funcionamiento, esa que fuera fundada por el dispositivo radiofónico (García Fanlo, 2017): la estructura de programas, grillas de programación y cortes comerciales asignados a señales independientes entre sí. He aquí los primeros criterios clasificatorios de la televisión: el programa y el canal, el cual dispondrá el recorrido de narrativas y relatos no ficcionales, y determinará incluso los éxitos de cada periodo (es decir, el *prime time* presente ya en la época dorada de las *sit-coms*, Gómez Ponce, 2021). Esa economía televisiva que habrá de expandirse con la televisión por cable ofrece un repertorio limitado, distribuido en señales con identidades bien definidas que los espectadores recorrerán sin mucha posibilidad de elección, más allá del encerramiento circular y azaroso llamado *zapping*.

Un segundo salto puede hallarse cuando las series comienzan a transitar por otro conducto cultural que movilizó una nueva experiencia en los espectadores: los negocios de alquiler de VHS y DVD, también llamados videoclubs. De hecho, a cadenas como Blockbuster Video le debemos la invención de un concepto que innovaría en la industria cultural: la creación de un espacio con películas catalogadas y un sistema de membresía para su alquiler<sup>2</sup>. Aquellos locales (cuya disposición por momentos emula la galería de arte) proponían a su espectador/cliente una organización por subgéneros clásicos (horror, romance, infantil, musical, acción, etc.), pero también una estructura que valuaba entre estrenos, favoritos y liquidaciones. Una tasación, por cierto, poco casual cuando se recuerda que el término *blockbuster* describe a esos productos cuyos criterios de valoración se encuentran supeditados a un rédito económico (del Río Castañeda, 2020). No debe olvidarse que, en dicho periodo, nos hallamos ante una etapa de expansión global de la industria de contenidos con un creciente número de productoras y oferta televisivo-cinematográfica (Martel, 2014).

---

<sup>2</sup> Para una reconstrucción histórico del auge y ocaso de la cadena Blockbuster Video, refiero al informe elaborado por el canal de YouTube, *Spoiler Time*, del cual precisamente recuperé los datos mencionados en este párrafo. El video se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P-6LvZS5e0>

Ahora bien, un tercer y más novedoso sistemas socio-técnicos de intercambio se despliega con el arribo de internet y la multiplicación de pantallas que trae aparejada una “cultura pop-digital” (Rincón, 2015, p. 187). Las series han aprendido a fagocitar con celeridad estos cambios, incursionando en otro salto cualitativo y cuantitativo que algunos incluso describen como un nuevo estadio de la televisión (Notar, 2017). Ejemplo de ello es que, con el aumento del ancho de banda doméstico, otros espacios de conservación de series se consolidaron: la cultura de la descarga primero, y luego la proliferación de sistemas *pay-per-view*, los cuales instalarán su hegemonía en el derrotero de los últimos años, además de “modificar las pautas culturales de acceso a las obras audiovisuales” (Berti, Berlaffa y Miloni, 2018, p. 117). Sabido es también que estas plataformas socavaron el circuito de videoclubs que tomaron como modelo de funcionamiento, al tiempo que volvieron a modificar la circulación cinematográfica (y, por extensión, televisiva) como consecuencia del “paulatino abandono de la sala oscura, y un aumento en el consumo hogareño o móvil, generando un nuevo modo de ver cine, cotidiano y ubicuo” (Berti, Berlaffa y Miloni, 2018, p. 117).

En este periodo *on-demand* en el que la oferta estalla es menester preguntarse por los hábitos de un espectador que dialoga de otra manera con ese cúmulo de ficciones, originalmente dispuestas en programaciones por los canales y, posteriormente, en pasillos de consumos jerarquizados por parte de Blockbuster. Pero no todo acaba allí: en tal contexto inédito, tampoco puede desatenderse la retroalimentación compleja entre los espectadores/clientes/usuarios y su interfaz, consecuencia de la permanente captura algorítmica de datos, como también la permanente sensación de disponibilidad<sup>3</sup> que describe Berti (2022), es decir, de plataformas que se esmeran en proponernos una libre e infinita elección.

#### **4. GÉNEROS, CATÁLOGOS Y PLATAFORMAS: PROPUESTA DE LECTURA**

No quisiera cerrar este recorrido generalizador, sin antes ejemplificar lo que esta productividad *streaming* conlleva y, por ello, propongo evaluar en términos de

---

<sup>3</sup> Sobre ello, podrá hallarse un debate con enorme valor crítico en Berti (2022), libro que se problematiza la naturalización de la vida en las plataformas, sus efectos en nuestra atención y en nuestra experiencia estética, y la privatización de la producción cultural que se garantiza mediante el acceso a los datos personales que recogen los dispositivos digitales.

genericidad aquello que las plataformas promueven e intentar comprender qué dominantes de sentido allí congregan y qué contratos de lectura se pretenden pautar<sup>4</sup>.

Importa señalar primero que, en buena medida, el término “género” siempre aporta cierto criterio, en tanto contribuye con la regularización de materiales más o menos heterogéneos, a veces arduos de aunar si no fuera por cierta “unicidad genérica”: ello es, un repertorio común de propiedades narrativas, discursivas y semánticas (Arán, 2009). Cuando se trata de inventariar formas diversas bajo la denominación de un género, se están capturando operaciones representativas (temas, recursos, estructuras), contratos de lectura y tradiciones, que se van a dinamizar con el tiempo porque lo sociohistórico permea de manera constante. Y es que, como bien he observado con Bakhtin, nunca debe olvidarse el estrecho lazo entre los géneros y los cambios sociales: en ellos, se dirimirán posiciones enunciativas sobre la cultura, cuestión que debemos someter a escrutinio.

Ahora bien, sugiero que, precisamente en esa cualidad de materiales reunidos bajo cierto criterio, yace un punto de clivaje que debemos considerar a la hora de estudiar las plataformas de *streaming*. En estos tiempos de audiovisuales bajo demanda es el concepto de “catálogo” el que complementa la función del género para esos bienes industriales que llamamos ficciones seriadas. Me refiero a la constitución de verdaderos inventarios para la clasificación y el ordenamiento de las series dentro de espacios reglados que, como todo archivo que se precie de tal (Arán, 2018), pretende consignar documentos y congregarlos bajo el signo común que impone cierta política institucional, en este caso pautado por el mercado trasnacional.

En esos catálogos, las plataformas han traducido la institución del canal y la atención de los Blockbuster para dar lugar a un servicio virtual personalizado que es capaz de reordenar un repertorio de narrativas según la preferencia del espectador. Quien consume series, recibe un menú que se presume inacabado y en permanente

---

<sup>4</sup> Para este apartado, he tomado como casos ilustrativos a las plataformas Netflix y HBO Max en sus propuestas del mes de septiembre de 2022 y en la región latinoamericana (Argentina), las cuales han sido observadas a partir de la creación de un nuevo usuario y una cuenta nueva, en vista de obtener un perfil “depurado” de un registro de visualización previa. Sigo, asimismo, la propuesta metodológica de José Luis Fernández (2021, p. 36), quien sugiere abordar estas plataformas desde una distancia de observación *medium*, ello es, atenta a las “escenas de intercambio” que se producen entre el usuario y la interfaz.

renovación, pero que promete ajustarse a sus intereses porque las elecciones previas han sido capturadas como datos y convertidas en orientaciones para pasillos virtuales. No en vano, consecuencia de esta dinámica de Big Data y cultura algorítmica que afecta la experiencia estética contemporánea, Berti sostendrá que cuando hablamos de series televisivas, “no se trata tanto de una modalidad narrativa televisiva sino de una propiamente digital, de gestión de flujos de información y de atención” (2022, p. 67).

Sin embargo, quisiera proponer como premisa que, en estos espacios que administran el afluente serial, perviven vestigios de la memoria televisiva, aunque la interfaz del televisor y muchos de sus atributos técnicos se hayan extenuado. O para decirlo en otras palabras: las plataformas no pueden prescindir de “lo televisivo” y, en cierto modo, dicha adjetivación todavía resulta incluso eficaz para describir las ficciones seriales, pues la función simbólica subsiste como sucede en muchas otras metáforas que han logrado sobrevivir a su práctica<sup>5</sup>. Muchos años atrás, Raymond Williams (2011[1974]) lo pudo ver con claridad: la televisión es, ante cualquier otra calificación, una forma cultural cuya experiencia primaria es la del flujo continuo, aquel que enclaves técnicos como el *broadcasting* y el *blockbuster* aprendieron a parcelar y gestionar de distintos modos. En esa administración, las plataformas de *streaming* no serán la excepción; incluso, de las etiquetas con las que catalogan sus series, hacen auténticos géneros que hibridan los subgéneros clásicos con nuevas formas de categorización, resultado de una personalización de la oferta y de prácticas que derivan de la industria del *streaming*.

Prueba de ello es que firmas como Netflix, HBO Max, Amazon Prime o bien Disney+ se atribuyan la autoría de las series televisivas, como hasta hace algunos años lo hacían las cadenas televisivas, cada una de las cuales pretendía imponer una signatura que se traducía en “una política artística que defina la identidad de sus ficciones” (Gómez Ponce 2022a, p. 80). Nada casual es que una de las tendencias actuales estribe en emitir series “originales”: caballos de batalla que buscan cautivar a sus espectadores a través de un par de narrativas ilustrativas con las cuales convocar a consumir más, constatando con ello cómo las plataformas no pueden del todo abandonar la televisión convencional

---

<sup>5</sup> Por caso, “tirar la cadena” para descargar la cisterna de inodoros que hoy funcionan a botón, o “discar un número” para teléfono que cuentan con pantallas digitales.

(observemos, en tal sentido, lo que ocurre con *House of Cards* en Netflix, o -sin la misma cuota de éxito- *Halo* en Paramount+, o bien con *Game of Thrones* en HBO cuyos fanáticos esperan el horario de estreno para ver el episodio apenas publicado).

Como he demostrado ya (Gómez Ponce, 2022a), en esta contienda, HBO ha sido ejemplar en muchos sentidos, al punto incluso de homogeneizar los contenidos que atraviesan a sus distintas series. Una exploración rápida por su reciente plataforma y por las opciones que allí se ofrecen como criterio clasificatorio permite corroborar que esa estrategia se ha robustecido, al menos en el interior del espacio mediático de HBO/WarnerMedia. En tal sentido, “Universo HBO Max”, “Streaming exclusivo de HBO”, “Grandes estrellas”, “Colecciones icónicas”, “Pase VIP a Cartoon Network” o “Las series favs de siempre” son algunas de las nomenclaturas que diagrama para exponer, como en una sala de exhibición, distintos conjuntos de series, sugiriéndole de ese modo al espectador cierta selección cuyos títulos denotan exclusividad y prestigio. Se prevé, en correlación, un espectador conocedor de ciertos criterios y portador de valoraciones estética, que apela a una televisión valiosa porque propone producciones “de autor”. En esa clave, se asentaría la diferencia con otras ofertas, al tiempo que se prolongaría esa marca identitaria de “televisión de calidad”, descripción insignia que la cadena de cable original promoviera durante los años 90 (Gómez Ponce, 2022a).

Muy otro será el repertorio que elige exhibir otro espacio de impacto industrial como es Netflix, pionero incluso en muchas de las prácticas que hoy regulan la circulación de las series. Dicha plataforma parece orientarse a un espectador ansioso por la novedad y deseoso de un tiempo de divertimento, quien además valoraría la serie como mero escapismo. Basta solo ver las clasificaciones genéricas que allí se disponen, como sucede con “Series para Maratonear”, “Para pasar el Rato”, “Planes para el Finde”, “Planes para una Noche” o bien el escueto “Series Emocionantes”. En el contraste de las definiciones que cada una elige, estas plataformas construirían dos perfiles distintos, que parecen revitalizar aquellas antiguas batallas entre una alta y una baja cultura, es decir, la pervivencia de aquel “modelo cultural” jerarquizado en niveles, que opone lo popular a un elitismo que Umberto Eco (2008[1965], p. 51) vislumbró varias décadas atrás.

Habría que aclarar que HBO Max y Netflix no prescinden de los antiguos subgéneros heredados de la literatura, aunque se perciben ciertos reordenamientos. HBO Max elabora, por ejemplo, una selección titulada “Explora por género” en la cual se trastocan las formas tradicionales para apuntar, antes bien, a bloques de audiencias más generales: “Terror y suspenso”, “Animación”, “Infantil y Familiar”, “Internacional”, “Fantasía y Ciencia Ficción”, “Producciones Locales” y “Clásicos”. Dicha organización parece constatar aquella hipótesis que Fredric Jameson (2012[1991]) sugiriera años atrás: aunque los fragmente y los desgaste, la cultura de masas todavía sigue requiriendo los géneros y de su repetición sistemática, en tanto la idea de novedad le resulta sencillamente insoportable.

No obstante, no todo es iteración de formas previas. No solo porque otras denominaciones se inventan para redistribuir las ficciones, acorde a las particularidades de sus espectadores (en ello, la cuestión geográfica y la división entre producciones locales e internacionales es representativa, en tanto se alude a las condiciones de producción, igualándolas en valor a tal o cual contenido temático). Ocurre también que las plataformas están formando nuevos cánones bajo esa definición de “tendencia”, remitiendo allí a las narrativas que ganan popularidad como resultado de una retroalimentación recíproca entre los espectadores. Si la lectura de Jameson (1989) es cierta, y si los cambios en los procesos económicos y sociales facilitan la emergencia de formas culturales, lo “más popular” debe asumirse entonces como un género por derecho propio, uno cuyos contenidos estarán muy en sintonía con la coyuntura histórica (basta solo observar lo que pasa con las series épicas cuando estallan acontecimientos bélicos, o con las ficciones cuyas temáticas coinciden con celebraciones como Navidad o Halloween). A ello debe añadirse que tal categoría parece, en cierto modo, instalarse como otra forma de tasación estética que viene a legitimar la obra, en una función muy cercana a la cumplida por las premiaciones y por las valoraciones de la crítica, cierta necesidad de prescripción también presente en la televisión convencional y, claro está, en el sistema *blockbuster*.

Algo más intercede en esta clasificación, efecto propio de este intercambio discursivo particular que fomentan las plataformas de *streaming*. Diría que ese género efímero



amerita un estudio más situado, dado que deja percibir muchos de los cambios en la valoración que sufre la serie dentro de un contexto histórico en que el objeto televisor se ha vuelto omnipresente, estallando en un sinfín de pantallas y espacios digitales. En ese nuevo mundo de virtualidad televisiva, donde no rige el apagado ni los horarios prefijados, el *prime time* no puede más que desvanecerse, como también lo harán los antiguos indicadores del éxito (el *rating*, por caso) y las viejas grillas de programación<sup>6</sup>. A ese vacío, lo suplirán ahora los *trending topic* y los comentarios en redes sociales, como también otros procesos que direccionan los gustos de los espectadores, tales como la incorporación de avances en los menús principales, las invitaciones a seguir viendo o los “volver a ver”, las promociones de otras series afines al acabar un relato, o la sugerencia de los estrenos más recientes que nos permiten estar a la orden del día en cuanto consumo seriado.

## 5. CONCLUSIONES

Lejos de la exhaustividad, un recorrido somero por las actuales plataformas de series y por los reservorios que allí ponen a disposición de sus espectadores, lleva a considerar que, en el territorio de esos géneros imprecisos y provisorios que el *streaming* funda, se están dirimiendo interesantes estrategias de negociación con un público, también en creciente dinamismo. La categorización que dichas plataformas sugieren importa, puesto que, como afirma Pampa Arán (2018, p. 87), la manera en que toda forma de archivo se organiza (su selección, su denominación y su exhibición) supone ya “un modo de lectura y de interpretación”. En esa clave, hallamos que el antagonismo entre los productos exclusivos y aquellos de mero entretenimiento, la supervivencia de los subgéneros clásicos que se redireccionan a audiencias precisas, y la propuesta permanente de la novedad sintetizan tres tipos de interacción genérica con sus

---

<sup>6</sup> No obstante, correspondería aclarar que, en los últimos años, una plataforma como Netflix para retomar mucha de la oferta que supo caracterizar a la televisión convencional, incluso sus franjas (como lo más visto en la semana o en el día, o preferencias predefinidas para el día y la noche). Además, las series televisivas conviven hoy con muchos otros contenidos como *reality shows*, documentales y programas de entretenimiento como si, en cierto modo, muchas antiguas formas de la clásica televisión fueran todavía necesarias para los espectadores. Debo esta lectura a la generosa observación de Vanesa Saiz Echezarreta (Universidad Complutense de Madrid).

clientes/espectadores, líneas que reclaman investigaciones más situadas por su modo de complejizar la memoria que acarrea la serie televisiva en tanto forma cultural.

Se trata, no obstante, de géneros de un dinamismo mucho más acelerado, atento no solo a las circunstancias del mercado, sino también a las decisiones de cada espectador, a quien le prometen recorridos personalizados, categorías ajustadas a sus preferencias y selecciones guionadas por sus consumos previos. Visto así, los géneros que hoy diseña la cultura masiva remodelan sus fronteras y sus formas a cada paso, mostrando una fuerte retroalimentación con su interlocutor: usuario a quien deben congraciarse en una lógica que mucho recuerda al algoritmo del “matcheo” y a las operatorias de las aplicaciones de citas como Tinder. Tiempos atrás, Scolari (2008) supo decir que la televisión reclama un espectador formado en la cultura de los videojuegos o en todo caso de la navegación por internet. Casi una década después, me atrevería a corregir esa lectura y sugerir que, en cambio, dicha instrucción debe ser en una cultura de aplicaciones geo-sociales, con sus dinámicas de metadatos y etiquetados. En ese marco, se comprenderá inmediatamente por qué estudiosos como Berti eligen definir las narrativas seriales, no como productos acabados y conclusos, sino como “procesos en curso insertos en una dinámica algorítmica” (2022, p. 79), los cuales reclaman una crítica estética que se combine con una crítica técnica. Una clave, por cierto, de enorme interés pues allí se dirime la subjetividad y la experiencia contemporánea.

Género, catálogo o mera etiqueta: en todos los casos, se trata de mecanismos complejos que dan forma a la productividad cultural y establecen un contrato de lectura que pautan con base en una experiencia observada y controlada por la cultura algorítmica y la Big Data. Como fuera, ese fenómeno complejo permite verificar una vez más el potencial de una categoría con valor en el estudio la discursividad social como lo es el género bakhtiniano. Ella colaboró situando algunos recorridos a la hora de cotejar cómo las series y las plataformas que las contienen retienen la extensa memoria de la televisión, sea ya en las políticas estéticas e identitarias del *broadcasting*, en la exposición visual y los catálogos del *blockbuster* o en los etiquetados en movimiento que promueve el *streaming*. Se trata del despliegue de una espesura de sentidos que siempre será conflictiva, tensiva entre la imposibilidad de amnesia y la constante

renovación de sentidos, como bien lo pensara Bakhtin a la hora de teorizar la memoria de la cultura. No obstante, es ese el entramado que debemos mirar con atención, sin temor a cuestionar sus dinámicas: después de todo, como dijera Pampa Arán, “es en esa interacción discursiva donde el género muestra su fuerza heurística” (2009, p. 18).

## 6. AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Vanesa Saiz Echezarreta (Universidad de Castilla-La Mancha) por los generosos comentarios, las cuidadas sugerencias y las interesantes recomendaciones bibliográficas que han enriquecido el recorrido aquí propuesto, además de despertar valiosas líneas de investigación para futuras indagaciones.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, R. (2001). Introduction. En Allen, R. (Ed.), *To Be Continued... Soap Operas around the World* (pp. 1-26). New York: Routledge.

Arán, P. (1998). *La estilística de la novela en M.M. Bajtín. Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba: Narvaja Editor.

Arán, P. (2009). Géneros literarios. En Arán, P. & Barei, S. (Eds.), *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos* (pp. 11-60). Córdoba: Comunicarte.

Arán, P. (2016). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba: Edicea.

Arán, P. (2018). Escribir desde el archivo. En Arán, P. & Vigna, D. (Comp.), *Archivos, artes y medios digitales: teoría y práctica* (pp. 87-102). Córdoba Edicea.

Bakhtin, M. (1984[1965]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Bakhtin, M. (1989[1941]). Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico. En Bakhtin, M., *Teoría y estética de la novela* (pp. 449-486). Barcelona: Taurus.

- Bakhtin, M. (1993[1979]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bakhtin, M. (2008[1953]). El problema de los géneros discursivos. En Bakhtin, M., *Estética de la creación verbal* (pp. 243-290). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bakhtin, M. (2019[1941]). Tesis de la ponencia de M. M. Bajtín. La novela como género. En Bakhtin, M., *La novela como género* (pp. 31-21). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Barei, S. (1993). La gran esponja: el campo cultural. En *e.t.c.*, 4(5), 9-15.
- Beltrán Almería, L. (2019). La teoría de la novela de Mijaíl Bajtín. En Bakhtin, M. *La novela como género* (pp. 11-26). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Berti, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la Cultura algorítmica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba Editorial.
- Berti, A., Berlaffa, M. & Minolli, J. (2018). ¿Dónde está el cine? Los archivos cinematográficos *online* en la Argentina. *El Ojo que Piensa*, 18, 11-127.  
<https://doi.org/10.32870/>
- Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare. Las series en serio*. Buenos Aires: Interzona.
- Cascajosa Virino, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión. *Secuencias*, 39, 7-31.
- del Río Castañeda, L. (2020). El *blockbuster* como género analógico: *Pacific Rim* y la ambigüedad del gusto *trash*. *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, 214-235.
- Eco, U. (2008[1965]). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Fernández, J. L. (2021). *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires: La Crujía.
- García Fanlo, L. (2017). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Gómez Ponce, A. (2018). Versiones y conversiones del asesino serial. Escenas del museo gótico. *The Fall. 452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19, 114-132.

Gómez Ponce, A. (2019). Hacia una concepción compleja de la serialización televisiva en Latinoamérica: un análisis semiótico de *Luis Miguel, la serie*. *Dixit*, 30, 22-39.

Gómez Ponce, A. (2021). Las series y el Sueño Americano. Nostalgia y pervivencia de un imaginario suburbial. *Intexto*, 52, 1-23.

Gómez Ponce, A. (2022a). *It's not an affect: It's HBO*. Los afectos en los tiempos seriales del capitalismo tardío. En Aguilar Alcalá, S. & Gómez Camarena, C. (Eds.), *La venganza de la televisión: el audiovisual contemporáneo y sus nuevas preguntas* (pp. 79-100). México: Editorial Universidad Iberoamericana.

Gómez Ponce, A. (2022b). Reveses del carnaval. Un materialismo cultural para Mikhail Bakhtin. *Refracción. Revista sobre Lingüística Materialista*, 6, 261-282.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

Jameson, F. (2012[1991]). *Signatura de los visible*. Buenos Aires: Prometeo.

Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.

Martel, Frédéric (2014). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Barcelona: Taurus.

Medvedev, P. (2005[1928]). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Biblioteca Nacional.

Notar, N. (2017). *La televisión del futuro. Streaming, Big Data, On Demand y el nuevo espectador*. Buenos Aires: Ariel.

Rincón, O. (2015). La cultura digital: el nuevo mundo. En Amado, A. & Rincón, O. (Eds.), *La comunicación en mutación. Remix de discursos* (pp. 187-192). Bogotá: Fundación Friedrich-Ebert.

Sarlo, Beatriz (2011[1985]). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Scolari, C. (2008). La estética poshipertextual. En López, D. & Sanz, A. (Comps.). *Literaturas del texto al hipermedia* (pp. 318-331). Barcelona: Anthropos.

Scolari, C. (2019). La guerra de las plataformas (y algunos libros para leer en las trincheras). *Hipermediaciones*. Recuperado de:  
<https://hipermediaciones.com/2019/03/30/la-guerra-de-las-plataformas/>

Voloshinov, V. (2008[1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.

Williams, R. (2011[1974]). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.