



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Series
para
la
web
nuevos modelos
y desafíos

MARTA ÁLVAREZ¹
UNIVERSITÄT ST. GALLEN (SUIZA) / UNIVERSITE DE BOURGOGNE (FRANCIA)

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto PA00P1_126155 subvencionado por el Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica.

Las facilidades ofrecidas por la técnica para el consumo e intercambio de vídeos han favorecido la aparición en Internet de una extensa variedad de productos: vídeo viral, película de fans y *amateurs*, cortometraje, *trailer*, *teaser*,... y serie para la web, que constituirá nuestro principal centro de atención en estas páginas. Existe un riesgo de amalgama, pues los textos audiovisuales que surgen de la cultura que difunde Internet son “más dependientes de la familiaridad de la audiencia con la historia de los personajes, más abierta a la serialización, la mezcla de géneros, las interrelaciones entre diferentes universos ficcionales” (Roig, 2008: 70). Por razones evidentes de extensión de este trabajo, excluiré de nuestras reflexiones vídeos virales y de fans, centrándonos en:

- mostrar un escueto panorama de las series web españolas, nos fijaremos particularmente en aquellas que han gozado de una especial popularidad y/o que se perfilan en un conjunto que opta por patrones conocidos del entretenimiento.
- cuestionar el peso del asumido antecedente televisivo, buscando definir con respecto al mismo la aportación de la serie web.
- prestar atención a nuevos formatos que, basados en el principio de serialidad, pretenden desarrollar un lenguaje específico para la web.

Nuestro recorrido nos permitirá ofrecer ejemplos concretos del nuevo modelo comunicativo que instala Internet, que trastorna el rol del receptor y dinamita el carácter unitario que en algún momento se supuso al texto audiovisual.

1. 2010: un buen año para la serie en la web

¿Es la serie web el nuevo cortometraje?, la pregunta la plantea Felipe Gil y forma parte del cuestionario al que somete el equipo de El Festivalito a sus invitados, habiendo dedicado su novena edición, en 2010, un especial a las series concebidas por y para la Red².

2010 parece el año del formato: varios son los escaparates que se le han ofrecido en este comienzo de década, y algunos con bastante visibilidad, si pensamos en los artículos con los que *El País* se hizo eco del especial de El Festivalito (Koch, 2010a, b, c; Pérez, 2010; Horrillo, 2010; Horrillo, Koch y Pérez, 2010). Unos meses después de la cita canaria, Alcine, el festival de cortometraje de Alcalá de Henares, dedicaba también a esta forma de expresión parte de sus “I Jornadas sobre cine de bajo coste y nuevas tecnologías”³.

Asimismo en 2010 se han celebrado los primeros festivales dedicados en exclusiva al formato: el estadounidense LAWEBFEST —Los Angeles Web Series Festival— ha lanzado ya su segunda convocatoria para 2011 y se autoproclama “World’s First and Only Web Series-Only Festival”, mientras que en España ha tenido lugar el mismo año el concurso online Web Series Festival, en el que han competido pilotos

² El Festivalito incluyó en su muestra *Niña repelente* (J.A. Pérez, M. Pérez, J. Calvo de León, 2009-), *Malviviendo* (David Sáinz, 2008-), *Greenpower. Por un planeta verde* (Marc Crehuet, Pedro Ribosa, 2009), *Perestroika* (Aitor Gutiérrez, 2009-2010), *Todo el mundo quiere ser como Ignatius Farray* (Ignatius Farray, Miguel Esteban, 2008), *Doctor Beirut* (Venga Monjas, 2010), *La gran aventura de Petri sin gafas* (Venga Monjas, 2010) y la serie de animación *Freaklance* (Julio Garma, Alex Otero, 2010). Véanse Pérez, 2010 y la página web de El Festivalito, Festival de Cine Chico de Canarias.

³ En las jornadas, coordinadas por Pedro Toro, se dieron cita Venga Monjas, Alejandro Pérez Blanco, Julio Garma, Rubén Ontiveros o el equipo de *Malviviendo*, entre otros. Véase el programa en la página web del festival.

de series web. Citemos igualmente el francés WebTV-Festival, de contenido más amplio pero siempre limitado a la producción para Internet. No había esperado el formato a estos festivales: el año anterior el festival suizo Cinéma tout écran —que combinaba hasta ese momento en su programación cine y televisión— se convertía en Cinéma tous écrans, dando cabida a las ficciones concebidas específicamente para Internet y en cuya selección figuraba en la última edición la serie web española *Mrs. Carrington* (Fidel Lorite, 2009). Lamentablemente, el Festival Européen des Quatre Écrans no ofreció en 2010 continuación a su prometedor andadura, y celebró en 2009 su tercera y por ahora última edición.

2. El Hollywood “cutre”

En 2005 se produce el “fenómeno” de *Qué vida más triste* (QVMT, Rubén Ontiveros, 2005-2008), aunque ya el año anterior había aparecido *Cálico Electrónico* (Nikodemo, 2004-2010), serie de animación que utiliza la tecnología flash y que muy pronto se convierte en una obra de culto. Se multiplican a partir de ese momento los *webisodios*, y algunas series cuentan con cierta popularidad, como *Apples* (Verónica Segoviano, Olga Martí, 2007), *Chica busca chica* (Sonia Sebastián, Olga Iglesias, 2007) y *Lo que surja* (José Luis Lázaro, 2006-2009), aunque solo esta última consiga pasar de la primera temporada. En 2008 y 2009, *Malviviendo* y *Niña repelente* reproducen y sobrepasan con creces el éxito popular de Ontiveros. Destaquemos, todavía *Todo el mundo quiere ser como Ignatius Farray* y las incursiones en el formato del duo Venga Monjas, buenos ejemplos de un humor atrevido y posmoderno.

De la vitalidad de esta nueva forma de expresión en España da cuenta un artículo de Clément Perrouault aparecido en la revista francesa *Les Inrockuptibles*: «Poubelle Séville. La capitale andalouse est en passe de devenir le Hollywood fauché de web séries trash et déjantées sur une Espagne plombée par la crise». Es cierto, como señala Perrouault, que la serie web española habla con acento andaluz, aunque no tanto capitalino: los jóvenes creadores han instalado en la periferia sevillana sus centros de producción, en busca de alquileres que se adecúen a una producción independiente, de bajo presupuesto o presupuesto cero. En efecto, contrariamente a lo que sucede en otros países, no se ha dado en España un auténtico compromiso financiero con la ficción para la web, limitándose este a patrocinios puntuales⁴.

Si la fama de los *webisodios* españoles ha atravesado los Pirineos, ello se debe a que ciertas series se han convertido en verdaderamente populares —una rápida visita a YouTube muestra cifras próximas al millón de visionados e incluso cimas que superan los tres millones para algunos episodios—, pero también a su carácter

⁴ Las operadoras se interesaron por el contrario desde temprano por la creación de series para teléfono móvil, aunque estas no han despertado el entusiasmo de los usuarios. En 2005 Amena y Globomedia producen la serie *Supervillanos*, cuyos episodios podían ser descargados por un módico precio. Los Estados Unidos han sido los pioneros en ver el potencial de Internet, para el que han creado productos exclusivos, que siguen el modelo televisivo, algunos de ellos incluso *spin off* de ciertas series de televisión como estrategia de fidelización. Es el caso de *University of Andy* o de *Dexter Early Cuts*, *webisodios* que parten de las series *Weeds* (J. Kohan, 2005-2011) y *Dexter* (J. Manos Jr, 2006-2011) (AA.VV., 2010: 34-36, 38-39).

satírico y social, que contrasta con los contenidos de entretenimiento de las series que triunfan en la web francesa.

Qué vida más triste, *Malviviendo* y *Niña repelente*, sin duda las tres series web más exitosas, coinciden en retratar a personajes de clase media baja, reconocibles por un público de jóvenes que se identifican con los amigos adictos a la play —*Qué vida más triste*—, con los que nunca tienen un duro —*Malviviendo*— o con la familia disfuncional con madre adicta a los fármacos y vecino colgado a las telenovelas —la serie de animación *Niña repelente*—. La gradación social entre sus protagonistas refleja los efectos de la crisis (Perrouault, 2010): los modestos empleados que retrataba en 2005 *Ontiveros* se han quedado sin trabajo en 2008 —el padre y el tío parados de la repelente Margarita— hasta rozar la marginalidad o instalarse decididamente en ella —los protagonistas de *Malviviendo*—. En consecuencia, el tono y el lenguaje se han endurecido. Además de reconocer en las palabras malsonantes que se encadenan sin interrupción un reflejo de la lengua popular de uno de los países peor hablados del mundo, el modo de expresión subraya el carácter satírico y vehicula diferencias sociales, como ponen de manifiesto el uso de contrastes expresivos en ciertos capítulos.

3. La sombra televisiva

La sombra televisiva planea sin duda sobre el formato: *Malviviendo* se presenta como una «serie de televisión para emisión por Internet», y los 42 minutos que dura el último episodio de su primera temporada parece más propio del medio televisivo que de la web. Lejos estamos del minuto y medio que duraba el primer episodio de *QVMT*, que ni siquiera se atrevía a presentarse como serie sino como *weblog*. Mucho tiene que ver en esta evolución la de la Red: *QVMT* coincide con el nacimiento de YouTube, y con la aparición del diario filmado y la reivindicación de una estética de bajo presupuesto que se correspondía con la producción *amateur* a la que daba cabida el nuevo portal. Las posibilidades de producción con bajo presupuesto, así como de intercambio de archivos de vídeo en Internet no han dejado desde entonces de mejorar, permitiendo una calidad que se confunde con la profesional y la libertad de decisión en cuanto a la duración del vídeo que se quiere mostrar, lo que lleva a las series para la web a acercarse a las duraciones y convenciones de las series televisivas más que a las propias de la minificción (Aguado y Martínez, 2008: 316-318).

Internet se habría convertido en una televisión alternativa, que ofrece fácil distribución, con la desventaja de la gratuidad. Lícito es cuestionarse pues acerca de las relaciones que establecen las series web con las televisivas, y acerca de la novedad que representan en el actual panorama audiovisual español, ya que son numerosas las conexiones entre los formatos equiparables que hoy se difunden entre los dos medios⁵:

La condición serial: la combinación de novedad y tradición es corriente en la narrativa audiovisual televisiva. La recurrencia de personajes y ambientes garantiza

⁵ Nos contentamos por ahora con el muy general concepto de serie, que engloba realizaciones bien diferentes, véase Sánchez-Noriega, 2006: 659-663 para una rápida tipologización de la ficción serial televisiva y Tous, 2010: 43-65 para un análisis de los principios que definen el género y el formato, bases a tener en cuenta para cualquier intento de clasificación.

un marco común, variando el grado de continuidad, de débil —*Niña repelente*, episodios independientes— a muy fuerte —la trama se extiende a lo largo de varios episodios u ocupa el total de la serie, como en *Mrs. Carrington*—.

El modelo de periodicidad: si una vez que la serie se convierte en popular, los nuevos adeptos se ponen al día a base de verdaderos “maratones” —equiparables a los que hacen furor entre los nuevos consumidores de ficción televisiva, que prefieren el visionado en DVD, en *streaming* o con descarga al lento ritmo que marca el canal—, esa popularidad se consigue creando una audiencia de internautas que espera con ansia la difusión del nuevo episodio, durante una semana —*Qué vida más triste*—, dos —*Apples*— o, incluso, un mes —*Malviviendo*, *Niña Repelente*—. Los episodios se agrupan en temporadas, para el fin de la cual se asegura, en las series de fuerte continuidad, la necesaria cantidad de suspense.

Los contenidos: el referente televisivo es asumido de modo lúdico por *Malviviendo* en sus cabeceras, que parodian las de conocidas series de televisión, mientras que *Apples*, *Chica busca chica* o *Lo que surja* no esconden su intención de adaptar al ámbito hispano los modelos de *The L Word* (Showtime, 2004-2009) y *Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005), aunque hemos de tener en cuenta, por supuesto, las muy desiguales circunstancias de producción. Se reconoce igualmente la influencia de exitosas series de animación como *The Simpson* (Matt Groening, 1989-) o *South Park* (Trey Parker, Matt Stone, 1997-), u otras como *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-) o *Dexter* (James Manos Jr.⁶, 2006-), que han dado carta blanca a la irreverencia y a los universos caracterizados por la disfuncionalidad familiar y social. Las series que asumen estas reflexiones de modo bien personal se cuentan entre las más interesantes y originales, y seducen masivamente al público. Una importante aportación de las series web españolas ha sido retratar a segmentos populares de la población que normalmente se echaban de menos en televisión. El ambiente de *Aída* (Globomedia, 2005-2011) no es menos popular que el de *QVMT*, pero la serie de Ontiveros huye del sainete, mientras que *Malviviendo* y *Niña repelente*, aprovechan su independencia para gozar de una libertad de tono que carga los tintes satíricos hasta un punto poco corriente en la serie española para televisión.

4. Cultura participativa

Las series para la web se inscriben en la particular relación que la web 2.0 ha establecido con el internauta, revolucionando así la manera en que el espectador se enfrenta al relato audiovisual serial y ofreciéndonos un excelente ejemplo de esa cultura participativa que se relaciona con la Red (Roig, 2008: 69). Al igual que en el sector musical, la tendencia es suprimir los intermediarios. El espectador goza de la oportunidad de entrar en contacto directo con los creadores, a través de foros y comentarios —1184 al primer capítulo de *Malviviendo*, y 1594 al primero de *Niña*

⁶ La Edad de Oro que vive la ficción televisiva norteamericana ha sacado del anonimato al “creador” de la serie, guionista y / o productor, nombre al que remitiré al mencionar una serie cuando sea conocido, sustituyéndolo por el de la empresa productora o cadena de televisión si no es el caso, como he hecho hasta ahora. En la serie web mencionamos el nombre del director, normalmente responsable de un proyecto en el que la falta de presupuesto lo obliga a desempeñar los más variados roles, a veces incluso delante y detrás de la cámara.

*Repelente*⁷—, circunstancia que espolea a los responsables a producir, pero que supone una continua y excesiva exposición que se convierte en un arma de doble filo cuando razones de fuerza mayor interrumpen la producción, o en las más que necesarias pausas entre temporadas. Internet acelera todo, y también la impaciencia de los usuarios, a quienes se intenta mantener en vilo por medio de material extra para que no se disuelvan la comunidad ni las expectativas⁸.

El papel del espectador va todavía más allá: en busca de un particular modelo de negocio que asegure la pervivencia —desengañados los creadores de posibles colaboraciones con canales televisivos, pese a que *QVMT* diera el salto a laSexta en 2008 (Horrillo, Koch y Pérez, 2010; Koch, 2010a, b y c)— se fomenta su directa participación en el sistema de financiación. *Malviviendo* anima al internauta a “apadrinar” a los personajes, y también, como los responsables de *Niña repelente*, confían en el *merchandising* y comercializan productos de la serie. El receptor se implica así directamente en una obra que se presenta como *work in progress* —sobre el que pesa la eterna espada de Damocles de no poder continuar por falta de medios—, adoptando estas producciones al mismo tiempo estrategias antes reservadas a productos de masas y otras que empiezan a convertirse en frecuentes en el panorama cultural en general y que se aproximan a las empleadas por ONGs (López, 2008: 283).



Web oficial de *Niña repelente* con acceso a los capítulos y a la tienda e imagen promocional de las camisetas de *Malviviendo*

5. En busca de un lenguaje web

Es interesante contrastar el desarrollo del formato con el de Francia, por la cantidad y la calidad de sus experiencias para la web. Una visita a meswebseries.fr da una idea de la magnitud del fenómeno en el terreno de la ficción. Forzoso es sin

⁷ Datos recogidos en malviviendo.com y en YouTube el 09/02/2011.

⁸ *Lo que surja* frenó su emisión antes de llegar al término de su tercera temporada por la baja médica de uno de los componentes del equipo. El anuncio de la noticia en la página web de la serie no puede cerrarse de modo más explícito: “por motivos de faltas de respeto reiteradas a los integrantes del equipo de la serie, se bloquean los comentarios de este post”. El equipo de *Malviviendo*, por su parte, entretiene a su público en la espera de contar con medios para rodar una segunda temporada, ofreciéndole cortometrajes esporádicos con los personajes de la serie y organizando eventos (véase la página web malviviendo.com).

embargo constatar que la mayoría de estas series responden a los más manidos modelos televisivos, con una preferencia por las *sitcoms* de contenido generacional —*Hello Geekette* (J. Pichard, N. Ramade, J. Gallioz, 2008-2009), *Mes coloc*s (Riad Sattouf, 2010), etc., aunque alguna destaque por su originalidad, como *Le visiteur du futur* (François Descaques, 2009-2011)—. Comprendemos ante ese panorama que llame la atención de la prensa francesa el carácter provocativo de las series españolas.

El compromiso con la web de productores y creadores reconocidos conlleva sustanciosas inversiones de capital: el millón de euros que Arte France ha invertido en *Addict(s)* (Vincent Ravalec, 2010) es ciertamente irrisorio comparado con los dieciocho millones de dólares —o cincuenta, según ciertos rumores— que habría costado el piloto de *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010), pero constituye una fortuna frente a los cuarenta euros que financiaron el primer capítulo de *Malviviendo*. La que se proclama “primera ficción web francesa”, mostrando su voluntad de distanciarse del patrón televisivo de la serie web “tradicional”, está compuesta por un conjunto de episodios de entre tres y seis minutos de duración, que presentan la particularidad de ofrecer diferentes posibilidades de lectura y que no son más que una parte del proyecto, completándose con otros vídeos, y con páginas de blog, Facebook, revistas y periódicos, etc., pertenecientes al universo ficcional, y aún otros materiales complementarios que se salen de él.



Captura de pantalla de la página de *Addicts*

Addicts se inscribe en un esfuerzo más general de Arte France de crear contenidos específicos para la Web y que ya ha dado otros frutos, como los cortometrajes interactivos concebidos en el proyecto *Sens dessus dessous*⁹ o el documental para la web *Prison Valley* (D. Dufresne, Ph. Brault, 2009-2010). Si el primer proyecto, que data ya del año 2003, se reveló polémico y no consiguió un verdadero eco entre el público, todo lo contrario ha sucedido con *Prison Valley*, unánimemente acogido con entusiasmo por público y crítica y culminación de una verdadera

⁹ Proyecto conjunto de la cadena de televisión Arte y del Centre Pompidou que dio lugar a la producción de tres cortometrajes: *La boîte noire (disposition)* (Angelo Cianci), *Roue libre* (Delphine et Muriel Coulin) y *Compulsion* (Antoine Le Bos y Eric Loddé).

entre el público, todo lo contrario ha sucedido con *Prison Valley*, unánimemente acogido con entusiasmo por público y crítica y culminación de una verdadera explosión de documentales para la web en el país gallo que contrasta con el desinterés español en ese campo.

Un documental para la web incluye una importante cantidad de material filmado que se distribuye en episodios. Al igual de lo que sucedía con *Addicts* —reseñada pese a su carácter ficcional en el portal webdocu.fr, referencia obligada del documental para la web—, estos son solo una parte de la obra, al mismo nivel de importancia que la página que los alberga, hasta el punto de que Olivier Crou llegue a decir que «Tout d’abord, un webdocumentaire est un site web (ou un minisite)», que contiene un relato autoral de no-ficción. Se aprovechan la dimensión multimedia y las diferentes tecnologías de Internet combinando texto, sonido e imagen: el documental web es el resultado de la reunión y organización de todos esos diferentes componentes, a los que, pese a su heterogeneidad y discontinuidad, consigue aportar una apariencia de fluidez (Crou, 2010).

El formato aparece oportunamente en un momento de crisis para la prensa escrita y acoge un verdadero periodismo de investigación que se apropia temas de peso: el universo carcelario —*Le corps incarcéré* (*Lemonde.fr*, 2009), *Prison Valley*—, Kosovo —*The empty house* (Nicola Sessa, Christian Elia, 2010)—, la conflictiva banlieue —*Les yeux dans la banlieue* (Philippe Ramos, Bruno Lorbão, 2010)—, el tsunami —*Surviving the Tsunami: Stories of Hope* (Ahmad Jassim, Aypery Karabuda Ecer, 2010)¹⁰—, etc. El interés de Arte y otras cadenas de la televisión pública francesa, así como de *Le Monde*, ha contribuido a la visibilidad de las obras, que se ofrecen al internauta en plataformas vinculadas a estos conocidos medios de comunicación.

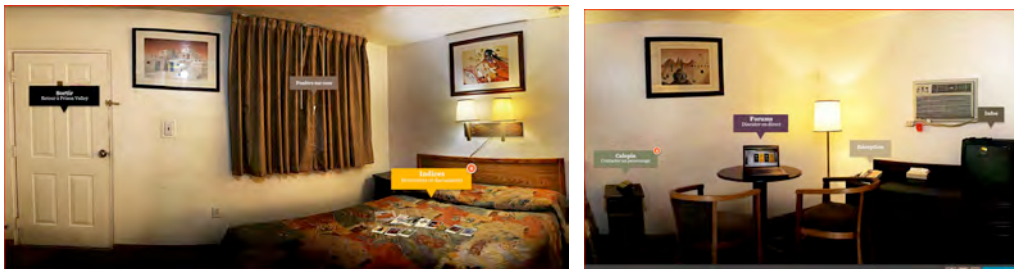
5.1 «Una aventura en la que usted es el héroe muerto»

La interactividad, junto a la pluralidad de formatos y la estructura abierta, es una característica fundamental de Internet con respecto de anteriores sistemas de comunicación (López, 2008: 259). Se entiende como la capacidad del usuario para seleccionar los contenidos a los que desea acceder y la manera de consumirlos, para comunicar directamente con el emisor de esos contenidos y con los otros usuarios (López, 2008: 259-260), aunque la ambición de algunos creadores es mayor: que el internauta tenga la impresión de ser parte de la obra y / o de estar construyéndola.

internet sabe como
ningún medio
responder tanto a las
aspiraciones
narcisistas y
mercantilistas de sus
usuarios como a las
más solidarias

¹⁰ Documental de producción británica, mientras que *The empty house* es italiano, ambos, junto a los otros citados, fueron nominados en 2010 para el premio de documental web 2010 de France 24-RFI, concedido a *Prison Valley* en 2010 y a *Le corps incarcéré* en 2009. Ver la página de France 24, con enlaces a estas y a otras obras <http://www.france24.com/fr/France-24-RFI-prix-du-webdocumentaire-2010>.

exclusivo y cada internauta cuenta con diferentes informaciones en función de su interés, y ello gracias a un modelo que mantiene la narración como pilar básico, pero en el que se rompe la linealidad asociada normalmente con el relato serial en su formato televisivo y a la que se opone, al modo de los videojuegos, una construcción arborescente (con niveles), evolucionista (un punto de partida pero sin punto de llegada, el mundo se crea en función del recorrido del usuario) o indeterminista (de un punto de partida a un punto de llegada, pero los innumerables recorridos dependen de la elección del internauta) (Crou, 2010). A este último patrón respondería la ficción web a la que nos referimos y que es incompatible con el medio televisivo, de hecho, cuando se le intentan aplicar las reglas de este, la obra se ve amputada seriamente; un buen ejemplo lo aportó la inclusión de *Addicts* en la página *meswebseries.fr*: catalogada como una serie web “tradicional”, se le impusieron temporadas que no son al fin más que una particular modalidad de lectura, que la amputa, por otra parte, de material esencial. Hay que especificar sin embargo que Arte ha previsto una versión televisiva de *Addicts* y *Prison Valley* —en el caso del *webdocumentaire* se juega más decididamente la carta transmedia declinando su contenido también en libro—: se trata de obras diferentes que imponen diferentes experiencias comunicativas con sus receptores, en absoluto asimilables. Imposible —por el momento— trasladar a la televisión el conjunto del contenido interactivo.



Mi habitación en el motel Riviera, en Prison Valley.
Las pestañas señalan diferentes funcionalidades dentro del documental para la web.

Los creadores españoles se han mostrado bastante tímidos y un tanto escépticos acerca de las posibilidades reales de la interactividad¹¹, que suele limitarse a la posibilidad para el espectador de comentar o participar en la financiación, como hemos visto anteriormente. No son los únicos en manifestar un escepticismo que alcanza asimismo a críticos y teóricos: acierta Guéneau (2006) al señalar la inoperancia de la oposición activo / pasivo para describir la relación que el receptor establecería con el texto audiovisual “clásico” y con el supuestamente interactivo, así como al subrayar la consecuente infravaloración del papel del receptor en el primer caso, pero ello ha de llevarnos a matizar una reflexión necesaria, y no a negarla o a establecer engañosas amalgamas. Se impone describir en cada caso en qué consiste la interacción buscada y definir los mecanismos que se utilizan para conseguirla, evitando la tentación de un juicio de valor, pues no se trata de saber qué tipo de interacción es mejor sino en qué consisten las diferencias.

¹¹ Así lo reconocían en la mesa redonda que se celebró dentro de las “I Jornadas sobre cine de bajo coste y nuevas tecnologías” que organizó el festival Alcine.

Contrariamente a la teórica francesa, no creo que neologismos como *lectactor* (*lectacteur*) o *espectactor* (*spectacteur*), se deban a una vana inflación terminológica sino al intento de definir la actitud de un receptor que ha variado sus expectativas como consecuencia del nuevo contrato comunicativo que le ofrece la escritura para la web (Weissberg, 1999: 172-181).

Conscientes de esas transformaciones, los creadores favorecen la identificación y la inmersión personalizada del *espectactor*, invitándolo y dándole la bienvenida a través de atractivas interfaces que insisten en su protagonismo, convertido en héroe de la historia, que realiza en la China profunda un trabajo de investigación acerca de las difíciles condiciones de los mineros —*Voyage au bout du charbon* (Samuel Bollendorf, Abel Ségrete, 2008)—, establece su cuartel general en su habitación del motel Riviera, en Canyon City —*Prison Valley*— o simplemente muere —en *Thanatorama*, el documental web «en el que usted es el héroe muerto».

La eficacia del documental web para responder a esa necesidad de protagonismo que define al fin tan bien a nuestra época ha sido recuperada por diversos departamentos de comunicación de organismos públicos y privados, que han utilizado el formato para crear atractivos publinreportajes interactivos¹². Se resume así toda la ambigüedad de Internet, que sabe como ningún medio responder tanto a las aspiraciones narcisistas y mercantilistas de sus usuarios, como a las más solidarias: lo han entendido las ONGs, que se han servido igualmente del nuevo formato —*Starved for Attention* (Médecins sans frontières, 2010), *Séisme en Haïti, regards sur un an d'actions* (Croix rouge française, 2011)—.

6. Conclusión

Hemos visto que la experiencia francesa tiende a explotar las particularidades comunicacionales de Internet, aprovechando la popularidad de las series para la web y con la pretensión de alejarse del modelo televisivo que estas han privilegiado hasta ahora. Los creadores españoles se muestran todavía bastante prudentes al respecto, pero la audacia de los contenidos de sus “tradicionales” series de ficción para Internet han conseguido llamar la atención del país vecino.

Estos nuevos formatos insisten en concebir el texto como un constructo inestable, variable, y señalan igualmente nuevos caminos de investigación que definan los modelos interactivos que exigen una respuesta diferente del receptor- internauta.

Las tentativas en el campo de la ficción y el documental permiten augurar buenos tiempos para la serie en Internet, por mucho que el modelo de negocio esté todavía por definir —¿acaso no lo está el de la industria audiovisual en su conjunto?—. El interés de importantes empresas demuestra que el terreno interesa. La entrada en liza de las grandes productoras y las mejoras técnicas hará desaparecer la sinonimia serie para la web = estética de bajo presupuesto, tal vez en otros

¹² Son muy numerosos los ejemplos: *Nos instants resto*, realizado para el sindicato de profesionales de la restauración (Euro RSCG C&O, 2011), *Le webdoc de la Française des Jeux*, el organismo estatal responsable de juegos y apuestas (2010); *Gentleman Surfer*, estrategia publicitaria de Tommy Hilfiger (3WDOC, 2010), y otros muchos que pueden visionarse a partir del portal webdocu.fr (<http://webdocu.fr/web-documentaire/category/pour-accueil/1-les-webdocumentaires/1-par-thematique/6-communication/>).

interés de importantes empresas demuestra que el terreno interesa. La entrada en liza de las grandes productoras y las mejoras técnicas hará desaparecer la sinonimia serie para la web = estética de bajo presupuesto, tal vez en otros escasos diez años, muchos internautas hayan perdido la noción de qué series se han producido para la web y cuáles han pasado a Internet con posterioridad.

Pero también caminamos hacia el momento en el que Internet deje de ser la otra televisión, la televisión alternativa, para entrar a fundirse en esa *hipertelevisión* de la que nos hablaba Javier Pérez de Silva ya hace una década (2000: 161-164). La televisión ya se ha *internetizado* (15): laSexta no producirá más capítulos de *QVMT*, pero pueden verse los ya existentes en todo momento en el portal Internet de la cadena. Igualmente en Internet tiene acceso el espectador a series de RTVE: *Amar en tiempos revueltos* (2005-), *Los gozos y las sombras* (1982), o la posmoderna *Ciudad K* (2010) —presentada en una atractiva página que ofrece para los

la entrada en liza de las grandes productoras y las mejoras técnicas hará desaparecer la sinonimia serie para la web” = estética de bajo presupuesto

episodios diversas posibilidades de lectura y que separa los *sketches* que en su día conformaron con otros una unidad y que hoy obtienen por separado la credencial de minificción audiovisual—. La televisión está pues en la web —de manera legal o ilegal se encuentran en ella todas las series—, y la web está ya en los teléfonos móviles y va entrando en las televisiones. La convergencia se superpone de ese modo a la multiplicación de pantallas (López, 2008: 292), desafiando a productores y creadores, pero también a críticos y a teóricos a visitar ciertas categorías. Cuando culmine esa convergencia, la serie para la web estará más muerta y

más viva que nunca, formando un ente de difícil determinación con el tan odiado y envidiado pariente televisivo, ofreciendo ejemplos de bajo y alto presupuesto, de extraordinaria y de nula creatividad. Hablaremos entonces de la época dorada de la serie web, y los migrantes digitales se reconciliarán tal vez entonces con la ficción en la Red, así como los escépticos de la televisión se acercaron a ella cuando esta dejó de ser tal para convertirse en cine, cuando *Autopista hacia el cielo* (*Highway to Heaven*, NBC, 1984-1989) y *Médico de familia* (Globomedia, 1995-1999) dieron paso a *Six Feet Under* (Allan Ball, 2001-2005) y a *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010) “Dossier Webséries”. *Générique(s)*, 26, pp. 26-43.
AGUADO, Juan Miguel y MARTÍNEZ, Inmaculada J. (2008) “La comunicación móvil”. En J. Duran y Lydia Sánchez (Eds.): *Industrias de la comunicación audiovisual*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 299-332.

- [<http://webdocu.fr/web-documentaire/2010/03/05/qu%E2%80%99est-ce-que-le-webdocumentaire/>, consultado el 10/02/11]
- GUÉNEAU, Catherine (2006) "L'interactivité: une définition introuvable". *Communication & Langage*, 45, pp. 117-129.
- [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3365, consultado el 10/02/2011]
- HORRILLO, Elena (2010) "Qué vida más triste era lo más antitelevivo que existía". *Elpaís.com*, 30/07/10.
- [http://www.elpais.com/articulo/tentaciones/vida/triste/era/antitelevivo/existia/elpten/20100730elpeputet_1/Tes, consultado el 10/02/2010]
- HORRILLO, Elena, KOCH, Tommaso y PÉREZ, Miguel (2010) "Las series de fabricación casera agitan la web". *Elpaís.com*, 06/08/10.
- [http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/series/fabricacion/casera/agitan/web/elpepirtv/20100807elpepirtv_1/Tes, consultado el 10/02/2011]
- KOCH, Tommaso (2010a) "Éxito repugnante". *Elpaís.com*, 28/07/10.
- [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Exito/repugnante/elpten/20100728elpepucul_9/Tes, consultado el 10/02/11]
- KOCH, Tommaso (2010b) "Malviviendo: triunfar en Internet con 40 euros". *Elpaís.com*, 28/07/10.
- [<http://blogs.elpais.com/pop-etc/2010/07/el-triunfo-del-barrio-marginal.html>, consultado el 10/02/2011]
- KOCH, Tommaso (2010c) "Sin subvenciones, series y cortos en Internet desaparecerán", *Elpaís.com*, 02/08/10.
- [http://www.elpais.com/articulo/paginas/subvenciones/series/cortos/Internet/desapareceran/elpten/20100802elptenpag_1/Tes, consultado el 10/02/11]
- LÓPEZ, Guillermo (2008) "El audiovisual en Internet: de la marginalidad a la convergencia multimedia". En J. Duran y Lydia Sánchez (Eds.): *Industrias de la comunicación audiovisual*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 257-297.
- PÉREZ, Miguel (2010) "Ventanas para un nuevo cine". *Elpaís.com*, 30/07/10.
- [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ventanas/nuevo/cine/elpepucul/20100730elpepucul_6/Tes, consultado el 10/02/2011]
- PÉREZ DE SILVA, Javier (2000) *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de Internet: La tercera revolución industrial*. Barcelona: Gedisa.
- PERROUULT, Clément (2010), "Poubelle Séville. La capitale andalouse est en passe de devenir le Hollywood fauché de web séries trash et déjantées sur une Espagne plombée par la crise". *Les Inrockuptibles*, 768, p. 75.
- [<http://www.lesinrocks.com/medias/numerique-article/t/49529/date/2010-08-22/article/seville-le-hollywood-trash-de-la-webserie/>, consultado el 10/02/11]
- ROIG, Toni (2008) "Las industrias audiovisuales y los nuevos medios". En J. Duran y Lydia Sánchez (Eds.): *Industrias de la comunicación audiovisual*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 43-79.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- TOUS, Anna (2010) *La era del drama en televisión*. Barcelona: Editorial UOC.