



FORMATOS, GÉNEROS Y MUNDOS POSIBLES POÉTICOS Taxonomía para el estudio de la serialidad audiovisual

PEDRO J. GÓMEZ MARTÍNEZ¹, ÁLVARO ABELLÁN-GARCÍA BARRIO¹

¹ Universidad Francisco de Vitoria, España

PALABRAS CLAVE

Género narrativo
Formatos de ficción
Mundos posibles
Televisión
Series
Poética

RESUMEN

Este artículo revisa el estado del arte de las nociones de género narrativo y formato, muestra la laxitud del primer término, justifica la practicidad analítica del segundo y propone una herramienta para realizar una taxonomía de formatos para la ficción audiovisual seriada con 12 parámetros. La aplicación de esta herramienta en estudios de caso que habrán de examinar también las tramas ayudará a identificar las determinaciones (posibilidades y límites) que algunas variables de producción, en principio meramente técnicas o formales, operan sobre el desarrollo del contenido: los argumentos y el mundo posible poético en el que estos se desarrollan.

Recibido: 19/ 09 / 2024

Aceptado: 18/ 10 / 2024

1. Introducción

En el discurso en torno a las series televisivas conviven las nociones de formato y de género narrativo referidas a asuntos parcialmente coincidentes y parcialmente distintos. Por lo general, todos los estudiosos del campo se ven obligados a clarificar y diferenciar ambas nociones y, a últimas, a justificar razonadamente el empleo de uno, otro o ambos términos. En el ámbito de la recepción, el de la crítica y el público, es más frecuente la noción de género, pues alude de inmediato a los temas de interés humano y al tipo de experiencia estética que interesa a la audiencia. En el ámbito de la industria, está asentada la noción de formato, crucial para la planificación de una serie de televisión, pues determina con claridad y precisión muchos elementos materiales y formales que habrán de ser asumidos por todos los agentes implicados en la producción.

El objetivo de este trabajo es desarrollar una herramienta clara y precisa que permita realizar una taxonomía de formatos en orden al estudio poético y narrativo de las series de ficción. Las razones no son retóricas. El uso continuo de la voz formato en el mundo profesional invita a su utilización en los trabajos académicos. La noción tiene una clara utilidad práctica que facilita el entendimiento entre los diversos agentes que participan en la industria audiovisual. Además, debido a la precisión con la que el formato determina los factores de producción, cabe estudiar con rigor cómo el formato afecta a las posibilidades y los límites de la acción dramática y del mundo poético en el que esta se desarrolla.

Aunque este trabajo pone el foco en aspectos formales de producción (serialidad, autoconclusividad, duración media del capítulo, periodicidad, etc.), está elaborado desde una perspectiva más amplia. Nos situamos en la tradición clásica inaugurada por la *Poética* de Aristóteles, según la cual el secreto de las historias es ser «mímesis de acción» humana. Las personas disfrutamos cuando aprendemos; y las buenas historias de la serialidad televisiva nos hacen disfrutar porque nos permiten reconocernos a nosotros mismos (Gutiérrez Delgado, 2023). Dado que la acción humana se desarrolla en un mundo, a partir de las posibilidades y límites que ese mundo propone, cabe ampliar la poética clásica hablando de la trama como de una «mímesis de mundo» (Ricoeur, 1987). Aunque la mímesis de mundo no se reduce a un catálogo de elementos cuantificables, sino que incluye a la estructura invisible que los ordena, indicar y cuantificar esos elementos es un paso imprescindible para analizar cada mundo.

La noción de «mundo posible poético» (Abellán-García Barrio, 2023; García-Noblejas, 1996) nos permite vincular causal y orgánicamente algunos factores de producción que identifican y cualifican a los formatos de la serialidad televisiva con las posibilidades y los límites de los asuntos humanos y mundanos que allí se tratan. Es, por tanto, una noción que establece un lugar de encuentro, el mundo ficcional, para el diálogo interdisciplinar entre la industria de la serialidad televisiva y las ciencias humanas y sociales que se ocupan de explicar nuestro mundo y nuestra singular posición en él. De este modo, al aprendizaje y disfrute espontáneo que procuran las series, se añade uno académico y riguroso, por el que las series de ficción se tornan «método de conocimiento». Este ejercicio se ha ensayado ya en, al menos, una ocasión: un análisis del formato de la serie *Spider-Man* (Bob Richardson, 1994), muestra que el procedimental (primera, tercera y cuarta temporadas) obtura las posibilidades de desarrollo de la vida privada o personal de Peter Parker/Spider-Man, cuestión que se ve favorecida, sin embargo, en la segunda temporada de la serie, más próxima al serial (Encinas Cantalapiedra & Morgado Gonçalves, 2024).

Somos conscientes de que la discusión en torno a las nociones de género y formato es inagotable. También existe cierta fusión entre ambos términos, así como préstamos del ámbito de los formatos al de los géneros y viceversa, lo que a menudo genera un mayor caos. Somos también conscientes de que las fronteras entre formatos pueden ser difusas (como sucede con los géneros) en tiempos en los que, además, el fenómeno de la hibridación (Murillo Rincón, 2023) coadyuva a esa vaguedad terminológica.

Dedicamos una primera parte de este trabajo a revisar el estado del arte de la teoría del formato y de su uso en la industria y veremos que el término puede resultar equívoco. Trataremos de explicar y superar esa equivocidad. Luego, contraponemos ambas voces, formato y género, indicando siete diferencias y cuatro parecidos entre ambas nociones, con ánimo de contribuir a una clarificación conceptual operativa. Este contraste nos permite adoptar una taxonomía de formatos y, al tiempo, salvar la cualificación del género como una especificidad típica y variable de algunos formatos. Nuestra pretensión no es esencialista: no buscamos una solución definitiva, irrefutable y lógicamente incuestionable, sino operativa. La razón es que las nociones de formato y género que manejan tanto los productores como los receptores es pragmática y, en buena medida, convencional.

La originalidad de este trabajo reside en que la practicidad que buscamos no está del lado de los factores de producción —aunque nuestra taxonomía se fije en varios de estos factores—, sino del lado de la recepción: nos interesan, exclusivamente, los factores de producción que, además de determinar un formato, tienen consecuencias narrativas que condicionan el tipo de historia que se puede contar y el tipo de mundo en el que puede desarrollarse esa historia.

Nuestra taxonomía de formatos asume trabajos anteriores y procura una síntesis razonable identificando 12 parámetros de producción con cuatro niveles cada uno. Esta herramienta permite, por un lado, identificar y clasificar las series en las categorías de formatos actualmente canónicas para la industria audiovisual; y, por otro, indica factores de producción que determinan algunas posibilidades y límites de las tramas y de los mundos posibles poéticos en los que éstas se desarrollan.

Aunque sugerimos aquí algunas de estas determinaciones formato-trama-mundo citando casos concretos sugeridos por otros autores, un estudio sistemático que permita obtener conclusiones comparables y contrastadas sólo será posible asumiendo una herramienta taxonómica como la que aquí proponemos y aplicándola en diversos estudios de caso. Ese ejercicio dará continuidad a la investigación aquí iniciada.

2. Antecedentes

La noción de formato admite dos acepciones diferentes en la industria de la serialidad televisiva. El primero es típicamente usado en el mercado comercial global: se trata de una noción que facilita la comercialización de una ideación ya acabada (*inventio* y *dispositio*, en la retórica clásica) lo suficientemente precisada como para ser objeto de una patente (que protege la propiedad intelectual) y que permite luego que sea ofertada, comprada y, finalmente, con la disposición de una licencia, realizada (*elocutio*) en los diversos mercados locales. El segundo sentido es típicamente usado en el ámbito creativo o productivo, durante la fase de ideación. Durante la planificación de un producto audiovisual se determinan algunos aspectos materiales y formales que dan una idea lo suficientemente precisa de los costes y modos de producción y difusión del producto audiovisual. Estos factores proporcionan también a los guionistas una información suficiente sobre lo que se espera de su trabajo. La noción de género narrativo, en el ámbito de la industria audiovisual, tiene un estatuto menos precisado y menos pragmático, más bien auxiliar y heredado de la industria del cine y, todavía antes, de la literatura. A clarificar estos tres asuntos dedicamos este epígrafe.

2.1. El formato en sentido singular

El formato es una estructura básica de contenido, parte de la cual es inmutable y parte de la cual es adaptable (Chalaby, 2015, p. 10). Además, «un formato de televisión es la estructura de un programa que puede generar una narrativa distintiva y que es licenciada fuera de su país de origen para ser adaptada a las audiencias locales» (Chalaby, 2015, p. 13).

Los formatos se concretan en la denominada biblia o guía de escritores (como la llamaron en *Lost*), documento que por regla general comienza con una introducción conocida como «concepto» y en la que se fija el diferencial de la serie (otro elemento clave), es decir, lo que la hace distinta respecto a aquellas otras a las que pudiera parecerse. No es de extrañar que, a veces, se identifique la palabra concepto con la acepción de formato en sentido singular. Así para Guebel, el formato:

[...] es el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. También debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin. (Guebel, en Saló, 2003, p. 16)

La política de formatos ha beneficiado al (y quizá ha sido consecuencia del) fenómeno de la *glocalización*, que hunde sus raíces en Japón (*dochakuka*, literalmente «el que vive en su propia tierra»), pero que fue definido por (Pedro, 2022, p. 20) en primera instancia a principios de los noventa, cuando el fenómeno ya venía siendo un hecho, aunque no estuviera descrito por la literatura de este campo y nadie aún le hubiese escogido un nombre.

En el ámbito televisivo, la *glocalización* se refiere a la adaptación del formato de un mercado a otro. Se suele confundir con el concepto de remake, lo que no es muy exacto porque la adaptación del formato

no pasa, necesariamente, por la adaptación de los guiones. La compra del formato permite usar los esenciales de la serie sin contradecir la parte no modificable a la que se refiere Chalaby, pero comprometiendo temas o argumentos sustituidos o completados por otros no contemplados en la serie original. Un ejemplo, quizá extremo de esto, lo encontramos tempranamente en la serie *Vecinos* (Baena, 1993), adaptación *glocalizada* de *Coronation Street* (Warren, 1960) que se mantiene en antena en su mercado de origen desde 1960 hasta el momento en el que escribimos estas líneas. Quizá sea la serie más longeva en la historia de la televisión europea. La versión española en cambio fue de las más efímeras, no completando ni siquiera la primera temporada. Personajes e historias tenían casi nada que ver.

La justificación de la voz formato en todos estos contextos se refiere, por tanto, a la obra singular que puede ser adaptada a un mercado local, con unos actores locales. El formato es un conjunto de reglas individualizantes que permite definir una obra audiovisual que puede serializarse. Esta es la acepción que afecta más al mercado, no a la poética ni a la narrativa.

2.2. El formato como categoría de clasificación

Igual que podemos hablar de formato de archivo o de registro de la obra audiovisual (35 mm, MPEG-4, DCP...) o de formato de presentación (proyección, transmisión por ondas, transmisión en línea...), podemos utilizar el término con diferentes matices en el ámbito de la producción, por un lado, y en el de la narrativa, por otro, sin someternos a la exigencia de univocidad entre los términos. Admitamos el uso del término con matices no aplicables al ámbito de la producción.

Como señala Buonnano:

la identificación y la distinción de los diferentes formatos remiten a componentes estructurales como el número de partes (desde una sola como en el caso de la TV movie hasta los millares de los seriales); la duración (25 o 50 minutos u otro tipo de unidades horarias más o menos estándar); la periodicidad (cotidiana, semanal...) y la morfología de los segmentos (episodios independientes, capítulos que continúan o una mezcla de ambos); la fórmula narrativa (conclusión final, apertura ilimitada, vía intermedia entre el serial abierto y el cerrado...). Cada uno de los formatos de ficción -TV movie, miniserie, serie, serial abierto y cerrado-, se caracteriza por una combinación y una relación específicas entre estos o, eventualmente, otros elementos. (Buonnano, 2005, pp. 7-8)

Cuando diversos formatos (singulares) presentan unas constantes definidoras del contenido, podemos hablar de formato en el sentido de una pluralidad de individuos similares y aquí llegaría la otra acepción de la palabra, el formato como categoría taxonómica: sitcom, dramedia, serial, tira, miniserie, serie de antología, etc. Del mismo modo que, en el ámbito de la no ficción y el entretenimiento, podemos hablar de magazines, talk-shows, mini-concursos, concursos, etc.

Es otra acepción del término, más destinada a una clasificación que clarifique y relacione contenidos, diferencias y parecidos entre estos y otros modos de construir el guion, la sustancia del contenido. Hablamos aquí de formato como noción inclusiva dentro de un mismo grupo, del conjunto de individuos que guardan relación de parecido en sus partes menos modificables. Si en el otro aspecto la definición de formato se concretaba en el caso individual, siendo la fórmula que permite exportar argumento, personajes, tramas, etc., para una reelaboración del texto bajo ciertos límites de diferencia, los que marca la licencia, el formato entendido como categoría es también un término que se podría aplicar a otros similares. Por eso hablamos de la sitcom como formato y de *Friends* como de «un formato» de sitcom.

Para Carrasco, el formato es un

conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación. (Carrasco Campos, 2010, p. 180)

En la portada de muchas biblias se especifica el tipo de formato que se pretende describir, para dejar claro desde el primer momento la esencia de lo que es. Otras veces, se deduce de la propia descripción.

En este sentido, el formato es también un conjunto de reglas estructurales y sistemáticas y, en tanto que tal, permite clasificar y agrupar series similares. Ahora bien, ¿qué hace diferente el concepto de formato del concepto de género? En líneas generales, cuesta apreciar la diferencia:

Cabe destacar que las fronteras entre géneros y formatos a veces se tornan difusas, sobre todo si tenemos en cuenta que la concepción de género televisivo, tal y como la conocemos hoy, se ha gestado atendiendo a su antecesor más próximo, el cine, donde el concepto de género está mucho más arraigado. Así, el género cinematográfico podemos entenderlo como «una forma organizativa, un dispositivo que crea fronteras entre distintos contenidos en los que hay analogías y reiteraciones» (Rodríguez, 2002, p. 19) que ante todo trata de agrupar las distintas películas atendiendo a diversas categorías, características e incluso temáticas variadas que en ocasiones incluso (sic.) son transgredidas. (Melgarejo Moreno & Rodríguez Rosell, 2012, p. 180)

Algunos autores insisten en «... definir «género» como un concepto de gran amplitud bajo el cual incluir el de «formato», a modo de nivel más específico» (Carrasco Campos, 2010, p. 180). Resulta evidente, no obstante, que género y formato se han referido tradicionalmente a cuestiones parcialmente coincidentes y parcialmente diversas. Si respetamos la tradición, no es posible subsumir una noción en la otra, o viceversa. Sí es posible, sin embargo, conjugar ambas nociones, para dar una imagen más precisa del objeto del que estamos hablando. En nuestro caso, dado que un formato se define por diversos parámetros o componentes, podemos decir que uno de ellos es el basarse en un género o, por el contrario, en un cierto número de ellos.

Cabe así caracterizar al formato por: el «tipo de trama, el grado de continuidad argumental, el número de escenas, el número de personajes principales y secundarios y su modo de construcción —psicología realista, caricaturesca, etc.—, los tipos y cantidad de sets, la duración del episodio, etc.» (Encinas Cantalapiedra, 2023, p. 288); y, además, por la diversidad de géneros que puede llegar a contener (Gómez Martínez & García García, 2011).

En la sitcom, por ejemplo, sólo es esperable un género, la comedia, aunque pueda presentarse en sus distintas variantes, a saber, costumbrista, parodia, sátira, etc. En el serial, en cambio, conviven en ocasiones combinaciones sumamente extravagantes de géneros muy diversos porque el formato lo acepta: romántico, comedia urbana, drama social, thriller, terror sobrenatural, ciencia ficción, fantástico, etc. Bien porque es posible encontrar seriales en los que predomina un género de una manera muy clara (*Game of Thrones*, HBO, 2011-2019) o porque contiene mezcla de muchos de ellos: *Dallas* (Jacobs, 1978), *Al salir de clase* (Cuadri, Jongen & Zaramella, 1997), *Coronation Street* (Warren, 1960), etc.

El resultado pervive gracias al pacto de verosimilitud que se establece entre la obra y el espectador, toda vez que este último ha aceptado las contingencias del formato, es decir, los términos del denominado «contrato fiduciario», como se le conoce en la pragmática narrativa (Gámez, 2021), estudiado ampliamente por el grupo de Entrevernes (Peña Timón, 2001, p. 60). Gracias a este pacto, aceptamos el forzado de la verdad a cambio de un rendimiento lúdico que provoque satisfacción, fruición fílmica. De otro modo sería difícil entender que ciertas situaciones a priori inverosímiles de algunos «culebrones» no erosionen la relación del texto con el espectador. La abducción alienígena en *Santa Bárbara* (Dobson, 1984) serie de 2137 capítulos o la irrupción del fenómeno OVNI en *Dallas* (Jacobs, 1978) constituyen tal vez los ejemplos paradigmáticos.

2.3. El estado del género en el universo audiovisual

Como ya señalara Altman (2000), la necesidad del género surge de otra necesidad previa, la de la orientación sobre el contenido que es útil al público, al exhibidor-programador, al distribuidor y a los estudios/productores (p. 38). Los estudios, las cadenas o las plataformas encargan con frecuencia las películas pidiendo que cumplan requisitos concretos de un género narrativo porque intuyen que ese conjunto de pautas es o puede ser en un momento concreto de interés para sus públicos. Es una de las posibles estrategias que tienen para formular una oportunidad de mercado.

Desde Aristóteles hasta hoy pasando por Todorov, gran defensor del género, la teoría de los géneros se ha cuestionado muchas veces. La llegada de la posmodernidad estableció de algún modo la prevalencia del cine de autor aun cuando era evidente que autores consagrados como Alfred Hitchcock merecían la consideración de «autores de género», antinomia sólo aparente. Robert Mckee (1999) llega

incluso a considerar el cine de autor como un género en sí al que denomina art film (p. 86), pero si entendemos el cine de autor como un tipo de expresión que por su originalidad evita clasificaciones, no parece que sea buena idea crear una etiqueta de género para un tipo de cine que sólo comparte una regla, la de no tener ninguna. Se trata más bien de un mero cajón de sastre.

El momento actual, denominado por Lipovetsky «hipermodernidad» prosigue la tendencia a la hibridación, conectando incluso hibridación de géneros con hibridación de formatos:

[la jerarquización género/formato] no debe interpretarse como un regulador a la hora de tomar la decisión de mezclar elementos de un género y características de un formato. Al crear un nuevo programa de televisión de ficción, las hibridaciones pueden surgir de relaciones horizontales como: Formato-Formato, Formato-Género y/o Género/Género. (Murillo Rincón, 2023, p. 177)

3. Similitudes y diferencias

Por afán de clarificar nuestra posición que, por lo demás, es tradicional en la industria pese a las dificultades y debates ya mostrados, presentamos ahora siete diferencias habitualmente admitidas entre género y formato y, luego, recogemos las cuatro coincidencias que alimentan la con-fusión de ambas nociones.

3.1. Las siete diferencias

Primera: el formato se puede definir por el número de géneros que incluye y su cualidad. Lo contrario no es verdadero. En ninguna clasificación de géneros observamos que se haya utilizado el formato como argumento de inclusión/exclusión respecto a un determinado género. Tampoco la literatura en este campo ha detectado hasta la fecha que el género se explique desde la probabilidad de presencia de uno, pocos o muchos formatos. Por tanto, ni la cantidad, ni la cualidad/diversidad de los formatos puede decirse que afecte a la inclusión/no inclusión de la obra en un género, mientras que la cantidad y cualidad/diversidad de géneros, sí es un factor que permite la inclusión de la obra en un determinado formato. Puede considerarse un indicador fiable.

Un estudio de principios de este siglo sobre los intereses cognitivos de los niños en la lectura de los libros ya distinguía entre las posibles interacciones entre el género de la obra y su formato de publicación (Moschovaki & Meadows, 2005), pero apenas hay estudios sobre la interacción género-formato en el ámbito del audiovisual. La realidad nos trae casos de interés cuyo estudio reclama ser abordado desde ambas perspectivas, la de género y la de formato. La mini-serie *WandaVision (Bruja Escarlata y Visión/ Schaeffer, 2021)*, por ejemplo, fue pionera en la combinación de dos formatos, como si se tratara en realidad de dos series pegadas. Por un lado, una miniserie de acción; por otro, una sitcom blanda que funciona como la focalización de un personaje que intenta huir del sufrimiento a través de la irrealidad de unos pensamientos que son expresados precisamente con ese formato idealizante, naif y cómico, propio de la sitcom más clásica. El formato emula un mundo posible de naturaleza idílica, pero en franca disonancia con la cruda realidad que en él se vive (Higueras-Ruiz, 2023, pp. 117-127). La sitcom está incrustada por tanto como un sub-relato de un formato diferente, incluso antagónico, al del relato principal en el que se incrusta.

Segunda: el género apela a las similitudes de contenido, el formato se concreta en diferencias de estructura que afectan al contenido. Este factor, que genera algunas confusiones entre formato narrativo y formato de producción, es, por otra parte, un diferenciador clave entre formato y género. Responde a la pregunta ¿qué limitaciones/posibilidades de producción afectan a la narrativa? La mayor parte de los estudios narrativos sobre formatos definen el objeto de estudio no sólo por los componentes estrictamente narrativos que lo configuran (personajes, géneros, argumentos, etc.), sino también por los de producción (utilización de exteriores, puesta en imagen, etc.) y es fácil imaginar que ambos tienen su impacto en las características narrativas de la obra. Por el contrario, la teoría del género —hablamos siempre de esta teoría aplicada al ámbito audiovisual— se limita a dejar constancia de los arquetipos utilizados con más frecuencia en cada época y no del uso o no uso de estos. La teoría del formato, por el contrario, nos indica la preferencia hacia el estereotipo en algunos de ellos como el sketch o la sitcom. La teoría del género no se detiene demasiado en las estructuras, más allá de dar por sentado el uso de los tres actos o no hacerlo, en cambio busca en el repertorio de historias universales (amor imposible, venganza, intruso benefactor, rivalidad...) las de uso más frecuente (González Sánchez, 2010, pp. 100-122).

Tercera: el formato presenta una dependencia mayor de la programación, entendida como macrodiscurso (Eco, 2012; Pereira Valarezo, 2008, p. 37). Los supranarradores (García Jiménez, 1995, p. 121) o políticas de estudio, plataforma, cadena, etc., diseñan su oferta de producciones en función de los hábitos de consumo del público, de las expectativas de mercado, de las tendencias del momento y de otros muchos factores, entre otros, uno de los más importantes, su línea de programación. Por todo ello, producen o encargan textos de unas dimensiones concretas, una periodicidad que garantice su sostenibilidad, etc., de modo que esa oferta encaje de la mejor manera posible en la parrilla de la cadena o en la página de inicio de la plataforma; a últimas, en su filosofía de programación. Indudablemente, otro criterio es el género, pero mientras que el género sólo orienta el contenido, el formato garantiza duraciones estables, periodicidad y un slot definido durante el ciclo de programación.

Donde más se aprecian estas diferencias es en la explotación, pero tienen un impacto grande en la escritura, pues el guionista debe conocer las limitaciones de espacio asignadas, así como los detalles de la estructura, para que pueda cumplir con lo que se le pide. Es algo que no cambia sustancialmente con la llegada de las plataformas. Las series de plataforma, aunque se puedan programar en su totalidad un día a una hora buscan una respuesta concreta del público. Tanto si la estrategia es favorecer el *bing-watching* (visionado compulsivo) o demorar las entregas para evitar una fuga de suscriptores en un momento bajo de la temporada, las exigencias del formato se atienen a principios, sean cuales sean, unas veces parecidos a los de la televisión generalista y otras menos.

Cuarta: si en los personajes el género busca arquetipos y/o estereotipos, el formato sólo constata la probabilidad de presencia de unos u otros. El formato sitcom, por ejemplo, se mueve en el estereotipo, al igual que la tira o el sketch (ver cuadro 2), mientras que otros formatos, como la dramedia o las series de antología, tratan de construir los personajes con arquetipos y de profundizar en psicologías más complejas. El estereotipo en la teoría de los géneros es visto, en general, como algo poco deseable (Pérez Rufí, 2010), en tanto la teoría del formato lo asume simplemente como rasgo. La teoría de los géneros relaciona al estereotipo con el estilo o con el estilema de autor, en tanto que «huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer» (Caldevilla Domínguez et al., 2013), que es otra dimensión diferente a la del propio género y por supuesto a la del formato narrativo. El género en sí condiciona las características del personaje (Pérez Rufí, 2017), mientras que el formato se conforma con plantear sus posibilidades de evolución y su simplicidad/complejidad de rasgos.

Quinta: el formato presenta una menor relación con el tipo de trama que el género. Para el género, el tipo de trama predominante, la trama tipo o arquetipo de trama detectable con mayor probabilidad en cada género, define su campo de estudio como una de las claves para fortalecer fronteras o líneas divisorias entre unos géneros y otros. Para el formato, el tipo de trama carece de interés porque la mayor o menor presencia de un tipo de trama o de otro nunca es clave para establecer la condición de pertenencia o no pertenencia al formato. Esto guarda coherencia con el hecho de que el formato se puede abrir a una gran variedad de géneros.

Sexta: las expectativas del género se focalizan sobre todo en el argumento, mientras que las del formato lo hacen más en la estructura y en la forma del contenido que en su sustancia. El formato se define por elementos más estables que los del género, aunque menos sustanciosos y que no condicionan tanto la esencia del contenido. Las expectativas del público giran en torno a una suma de factores muy amplios (elenco, director, argumento, género...) y el concepto género es más familiar para la audiencia que la idea de formato. Para el programador de TV, por el contrario, ambos son relevantes. El formato incide más en los hábitos sistemáticos de las audiencias y mucho menos en las predisposiciones puntuales de los gustos.

Séptima: el formato es una categoría de gran utilidad en la ficción televisiva, pero aún por definir su estatuto y utilidad en lo que se refiere a la cinematografía. El uso del concepto formato es permanente en el ámbito de la ficción seriada y casi nulo en lo que respecta al cine, porque el formato predominante en cine (tal como se aplica este concepto en la industria) es uno solo y la excepción se limita a las escasas sagas y/o a las también muy escasas películas de sketches que son en realidad una suma de cortometrajes. La aplicación que se le da al cine utiliza la perspectiva industrial, más que la narrativa, entendida en términos de duración (corto, medio, largometraje y saga), que quizá no deban ser considerados formatos narrativos, sino más bien formatos de presentación. Incluso en el ámbito académico, cuando surge la comparativa entre género y formato, tiende a verse el formato como algo más bien televisivo y el género como algo cinematográfico o bien se aplica de una manera externa a

ambos, como cuando por ejemplo hablamos de formato transmedia para referirnos a la materialización de una idea o proyecto por varias vías de comunicación, incluyendo las escritas y las audiovisuales. Por eso es habitual encontrar referencias que incluyen ambas categorías de forma perfectamente compatible, para analizar series que evidencian formatos concretos y que, a la vez, se comprometen con géneros muy concretos, como cuando se habla de miniserie histórica, por ejemplo: «miniserie» es el formato, «histórico», el género.

3.2. Los cuatro parecidos

Primero: ambos, género y formato, presuponen la asunción de unas ciertas reglas características que definen el producto. Es el más claro de los parecidos. Género y formato se utilizan para clasificar tanto como para crear/producir. El beneficio de la clasificación afecta a la industria, los creadores y el mundo académico. La industria busca unificar normas para facilitar los movimientos de los productos en los mercados. Los estudios académicos encuentran la utilidad en una definición más nítida de las categorías que las hace a su vez más investigables y enseñables. Finalmente, los creadores son los receptores del aprendizaje que pueda transferirse desde los estudios académicos.

Segundo: el género, como el formato, vive influido por la tendencia a la hibridación. Se habla de géneros híbridos tanto como de formatos híbridos. En este contexto, resulta tan difícil hablar de géneros puros como de formatos puros, lo que no debería ser un obstáculo para afianzar las definiciones de unos y de otros. Hay que entender que todo tiene evolución y que la realidad que nos envuelve nos influye y nos transforma. Que el terror haya evolucionado desde los años del expresionismo hasta nuestros días no nos impide comprender que *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; F.W. Murnau, 1992) y *Drácula, de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*; Francis Ford Coppola, 1992), pertenecen al mismo género. Aunque *I love Lucy* (Asher, 1951) *The Big Bang Theory* (Lorre & Prady, 2007) tengan poco que ver en cuanto al tipo de comedia que son (familiar y urbana), ambas son indudablemente sitcoms.

Tercero: formato y género en la industria audiovisual son constructos humanos que simplifican una realidad compleja para hacerla más comprensible y que se construyen desde la observación. Puede ser útil aquí rescatar la milenaria discusión sobre los géneros que nos han legado la poética y la teoría de la literatura.

Aristóteles introduce en su poética una serie de distinciones que le permite definir diversas especies en el género poético. Hoy, en literatura, llamamos a esas especies «géneros teóricos», «modos literarios» o «géneros naturales» (Rodríguez Pequeño, 2008). Sólo son posibles tres modos: o bien se poetiza una acción dramática narrándola (como es frecuente en la épica oral) o bien representándola o ejecutándola (como en el teatro) o bien mezclando ambos modos. Dado que poetizar es mimesis de acción, se pueden imitar diversos objetos: o bien se imitan acciones mejores que las que usualmente reconocemos entre nosotros (épica, tragedia) o bien inferiores a las habituales (comedia) —aunque también aquí es posible la mezcla o la imitación de acciones típicamente medianas— o bien se imitan, sobre todo, pasiones y sentimientos (lírica). En todos los casos, dirá el griego, se imita con un medio: el lenguaje. Como se ve, Aristóteles usa para identificar cada una de las especies de la poética tanto elementos de contenido —objetos imitados— como aspectos formales —medios y modos de imitación—, sin reducir los primeros a los segundos, o viceversa.

Estas distinciones han superado más de 2000 años de crítica literaria y son perennes, dado que se ajustan a la naturaleza del decir y de la acción humana. Sin embargo, los estudios literarios han debido distinguir entre estos géneros inmutables, formalmente indiscutibles, y los «géneros históricos» (la novela picaresca, por ejemplo), que tienen características más precisas y contingentes: aparecen, desaparecen, mutan o se hibridan a lo largo del tiempo. Cabe incluso añadir que los géneros naturales han tenido y seguirán teniendo su propia historia particular, fruto de la inventiva y creatividad de los poetas. La poética ha terminado además por abarcar otros medios de imitación, además de la lengua natural, como es el caso de las imágenes.

Tanto los géneros naturales (con determinaciones básicas que permiten una clasificación estable), como los históricos (más mudables), son fruto de la observación y la experimentación: operan por procedimientos inductivos que, arraigados en algunas regularidades del comportamiento humano, nos permiten elaborar modelos de carácter predictivos y prescriptivos. Predictivos, porque asumimos expectativas como público; prescriptivos, porque nos imponen o aconsejan reglas como creadores. En TV, la necesidad del formato surge también espontáneamente, fruto de la observación, y adquiere pronto igual carácter prescriptivo y predictivo. Tanto los géneros históricos de la literatura como las

nociones de formato y género en la industria televisiva pertenecen al ámbito de la pragmática y no tiene sentido —como sí ocurre con los géneros naturales— una discusión esencialista, sino sólo operativa.

Cuarto: algunos elementos del discurso narrativo son empleados tanto por los géneros como por los formatos para su definición. Así ocurre con los espacios o los arquetipos y estereotipos. Su presencia o ausencia permite definir géneros y formatos, aunque ya vimos que en un sentido muy diferente. El género cualifica el estereotipo reconociéndolo como un patrón, mientras que el formato constata sólo su ausencia o presencia, aunque esto segundo más sería una diferencia.

4. La operatividad del concepto ‘formato’

Toca ahora, para elaborar el instrumento de análisis que necesitamos, definir la operatividad del concepto formato a partir de sus parámetros. Hemos de identificar los que nos permiten hablar de una sitcom paródica/de ciencia ficción como *Plutón B.R.B. Nero* (De la Iglesia, 2008). O de una dramedia hospitalaria como *Hospital Central*, (Mercero, Díaz y Gómez, 2000) frente a otra policiaca como *El Comisario* (Asorey & Del Moral, 1999), relacionando estructura y contenido.

La programación de las cadenas considera la continuidad de los episodios como factor clave para favorecer la sinergia horizontal o flujo de espectadores que les arrastra de un día a otro o de una semana a la siguiente, tratando de conseguir los máximos niveles de audiencia (Cortés, 1999). Y esa continuidad exige el uso de ganchos o *cliffhangers* más intensos y frecuentes.

Si en otro orden de cosas, el Test de Bechdel sirvió para evaluar la brecha de género en los cómics, en primera instancia, utilizándose más tarde en el audiovisual para multitud de investigaciones sobre el mismo tema (Corral Rey & Sandulescu Budea, 2022, pp. 185-199), lo que aquí pretendemos es elaborar una prueba parecida que sirva de instrumento para catalogar inequívocamente la obra como perteneciente a un determinado formato audiovisual y no a otro. O, en su defecto, que nos permita situar su proximidad o distancia a formatos canónicos, en el caso de formatos híbridos.

Toda vez que hemos localizado y delimitado algunos de los parámetros que prefiguran el formato basta con elaborar una lista de ellos y determinar su uso en una serie concreta. En función de la literatura disponible, de la que hemos aportado aquí una síntesis razonable, entendemos que dicha prueba debería contener, al menos, los siguientes ítems: serialidad; autoconclusividad; duración (de cada unidad narrativa: capítulo/episodio); periodicidad; tipo de personajes protagonistas por su recurrencia de aparición (fijos o variables); tipo de personajes por su referencialidad (estereotípicos o clichés, arquetípicos o universales); tipo de interpretación; número de géneros implicados; naturaleza real o construida del espacio; tono realista o no realista; tipo de realización, si más teatralizada o más cinematográfica; transgresiones de la realidad dramática o mundo posible que propone (utilización/no utilización de risa extradiegética, u otros extradiegéticos).

Decimos «al menos» porque posiblemente puedan añadirse otros (la visibilidad del *cliffhanger*, por ejemplo). La duda de si incluir o no incluir surge cuando encontramos rasgos diferenciadores que afectan sólo a un formato o dos. Si se observa la lista, al hablar de la risa extradiegética se ha hecho necesario abrir algo los límites del objeto de búsqueda. Conviene aclarar que se refiere a extradiegéticos equivalentes a la risa extradiegética en el sentido de transgredir intencionadamente la relación del texto con la audiencia, rompiendo el mundo ficticio o cuarta pared. Formas de humor muy cercanas a la sitcom como la serie *Modern Family* (ABC, 2009-2020) han utilizado el monólogo a cámara sin justificación dramática (no fingiendo que el destinatario de ese discurso sea otro de los personajes, por ejemplo, un videodiario, etc.), lo que puede verse como una alternativa a la presencia de la audiencia en el discurso, equivalente a la risa extradiegética. No incluye las injerencias extradiegéticas más convencionales como el *voice-over* o la música extradiegética, que son más una cuestión de estilo.

Tabla 1. Prueba de formato

	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3	Nivel 4
1. Serialidad	Unitario	-	-	Seriado
2. Autoconclusividad	Nula	Baja	Media	Alta
3. Duración cap./epi.	<45'	45'-75'	76'-100'	>100'
4. Periodicidad	Diaría	-	-	Semanal

	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3	Nivel 4
5. Personajes (presencia)	Fijos	-	-	No fijos
6. Personajes (tipos)	Estereotipos	-	-	Arquetipos
7. Interpretación	Naturalista	-	-	Sobreactuada
8. Nº de géneros implicados	1-2	-	-	>2
9. Naturaleza del espacio	Loc, Natural	Mixta	-	Set construido
10. Tono	Realista	-	-	No realista
11. Realización	Teatral	Semiteatral	Semicine	Cinematográfico
12. Risa extradiegética	Sí	-	-	No

Fuente: elaboración propia, 2024.

Hemos seleccionado 12 ítems que admiten hasta cuatro valores de presencia/ausencia para cada uno, teniendo en cuenta que algunos pueden darse, no darse o darse moderada y/o frecuentemente. Algunos de estos ítems, como la serialidad o la no serialidad, sólo admiten valores extremos (o es unitario o es seriado). En estos casos, el espacio de los valores intermedios no lo consideramos utilizable. En el caso del ítem 4, podrían aducirse periodicidades muy infrecuentes, como el episodio mensual, algunas veces utilizado en el sistema francés. Aquí hemos optado por las dos categorías prevalentes, si bien puede adaptarse el cuadro y sustituirse el indicador «semanal» por «no diaria», si se considerase necesario. El indicador 5 sólo reconoce si en la serie hay personajes fijos o si no los hay, no trata de diferenciar cantidades de unos y de otros, ya que se ha visto que este indicador, por sí solo, delimita con bastante claridad formatos como las series de género o las de antología. Otros indicadores denotan tendencia (por ejemplo, al estereotipo o al arquetipo, a la interpretación naturalista o a la sobreactuada, etc.), no valores absolutos cuantificables. Esto reduce el sesgo inter-observadores aunque reste algo de matiz en la observación.

Con este modelo, podemos afirmar que:

Tabla 2. Resultados por formato

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Sketch	1	4	-	1/4	1/4	1	4	1	2	4	1	1
Tira	4	2	-	1	1	1	4	1	4	4	1	4
TV-movie	1	4	3/4	-	4	4	1	1	2	1	4	4
Sitcom	4	4	1	4*	1	1	4	1	4	4	1	1
Dramedia	4	2/3	2	4	1	4	1	1	2	1	2/3	4
Serial	4	1/2	1/2	1/2	1	1	1	4	2	4	2/3	4
Antología	4	1/4	1/4	4	1/4	4	1	1	2	1	4	4
De género	4	1	2	4	1/2	4	1	1	2	1	4	4
Miniserie	4	4	2	1/4	1	4	1	1	2	1	4	4

Fuente: elaboración propia, 2024.

La primera columna de la tabla 2 recoge los formatos; la primera fila, los 12 parámetros. La casilla en la que se cruza el formato con el parámetro recoge la variable (niveles 1 a 4) indicada en la tabla 1. En el caso de la sitcom, el nivel del parámetro de periodicidad (4*) se refiere a la emisión habitual de estreno, no a la accidental de redifusión o de compra en lotes.

Surge aquí una realidad no esperada que contribuye a la diferenciación entre género y formato y es que, en lo que respecta al género, los criterios de pertenencia no son tan fáciles de concretar. Dilucidar claves como si hay localización natural y en qué medida o si la duración es una u otra, es más sencillo que explicar qué hace que un western lo sea y en qué momento debemos plantearnos lo contrario. *Curro Jiménez* (Romero-Marchent, 1976) es para algunos autores un western (García de Castro, 2002, p. 70) y sin embargo no está ambientado en el Oeste americano, geografía natural de este género, sino en la

Andalucía de principios del S. XIX, pero las evidentes concomitancias con este género en cuanto a personajes, argumentos, importancia de la naturaleza frente a la vida urbana, el sentido de la libertad en el héroe, etc., permiten utilizar el término, aunque sea de forma un tanto metafórica.

Es previsible que muchas series queden en territorios intermedios entre una categoría y otra. Esto no limita las posibilidades de aplicación del test sino al contrario: el test, en ese caso, evidencia indefiniciones que de otro modo podrían pasar inadvertidas.

Para ilustrar el funcionamiento de la herramienta, la aplicamos ahora a un caso real, el capítulo 4 de la primera temporada de *The Big Bang Theory*:

Tabla 3. Aplicación

Serie: <i>The Big Bang Theory</i> T1 Ep. 4 <i>The luminous fish effect</i> (2007)				
	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3	Nivel 4
1. Serialidad	Unitario	-	-	Seriado
2. Autoconclusividad	Nula	Baja	Media	Alta
3. Duración cap./epi.	<45'	46'-75'	76'-100'	>100'
4. Periodicidad	Diaria	-	-	Semanal
5. Personajes (presencia)	Fijos	-	-	No fijos
6. Personajes (tipos)	Estereotipos	-	-	Arquetipos
7. Interpretación	Naturalista	-	-	Sobreactuada
8. Nº de géneros implicados	1-2	-	-	>2
9. Naturaleza del espacio	Loc, Natural	Mixta	-	Set construido
10. Tono	Realista	-	-	No realista
11. Realización	Teatral	Semiteatral	Semicine	Cinematográfico
12. Risa extradiegética	Sí	-	-	No

Sitcom	4	4	1	4	1	1	4	1	4	4	1	1
“The Big Bang Theory”, T1 Ep. 4	4	4	1	4	1	1	4	1	4	4	1	1

Fuente: elaboración propia, 2024.

Los resultados permiten afirmar que el episodio analizado cumple con las especificidades de la sitcom en un 100%. ¿Qué ocurrirá cuando no sea así? Los resultados del test nos permitirán evidenciar con exactitud si una serie que, por ejemplo, tiende al formato de la sitcom, presenta indicadores de otros formatos. De ese modo, quedarán identificadas con precisión las características de esa específica hibridación entre formatos. Finalmente, la variación en esos indicadores puede dar pistas sobre las posibilidades narrativas o poéticas que abre esa hibridación.

5. ¿Cómo clasificar las series de animación?

Al revisar la rica producción de serialidad televisiva y el funcionamiento de las nociones de formato y género en ese mundo, nos topamos con un caso singular: el de las series de animación. ¿Qué se ha dicho desde la teoría del formato o desde la teoría del género sobre este fenómeno?

En la literatura divulgativa encontramos abundantes referencias al cine de animación que hablan de éste como género o macro-género cinematográfico, pero en la literatura más académica predomina una visión diferente que considera la animación como una técnica o incluso un tratamiento (Pinel, 2009, p. 27) que imita a los géneros y formatos de la ficción *live* o «en vivo», es decir, esa otra ficción con personajes de carne y hueso. Es una especie de mimesis de otra mimesis que conecta con el fenómeno de la transcodificación, cuando una sustancia expresiva se vale de los recursos de otra. Aunque se intenta dar consistencia de género a conjuntos de películas que sólo existen en el ámbito de la animación, como las películas de siluetas o las de pantallas de alfileres, resulta evidente que estamos hablando más de

técnicas que de géneros o de formatos. De forma parecida sucede cuando hablamos del anime, que se identifica más con un estilo, aunque también se le suele considerar un género.

Carrasco señala que en el cine de animación «debe destacarse como principal innovación formal la adaptación de la comedia de situación al dibujo animado (*The Simpsons* -EE. UU.: FOX, desde 1989- o *Family Guy* -EE. UU.: *Fuzzy Dog*-FOX, desde 1999)» (Carrasco Campos, 2010, p. 190), sin que sea menos cierto que en muchas otras series de animación se sugieren formatos de series *live*.

Sin embargo, se manejan ya etiquetas de género narrativo exclusivas del mundo de la animación como las *funny animal* (animaciones de animales antropomorfizados), los *gross-out shows* (animaciones un tanto basadas en la estridencia de la fealdad), los *object-shows* (animaciones de objetos animados), etc. Y hasta se ha llegado a definir como sitcoms animadas a ciertas animaciones que utilizan los recursos expresivos de este formato, casi siempre en un tono paródico hacia su referente (la sitcom), desde una perspectiva metadiscursiva (Gómez Morales, 2015, pp. 67-83).

Dándose estas concomitancias, no hay ninguna razón para suponer que no sea posible utilizar nuestro instrumento de análisis en esta clase de ficciones, como en el caso ya mentado sobre el procedimental y el serial (Encinas Cantalapiedra & Morgado Gonçalves, 2024). La aplicabilidad de la prueba antes descrita resulta posible incluso en lo que respecta al ítem 9, si forzamos una equivalencia considerando que el set construido podría tener el mismo impacto narrativo que el fondo recurrente, mientras que el fondo que sólo se muestra una vez sería el equivalente a la localización natural y/o al polivalente o swing (aquel set que, con leves modificaciones de atrezzo, se utiliza para representar espacios no habituales).

6. Conclusiones

La literatura disponible no muestra unanimidad en la definición de las nociones de género y formato, ni del tipo de relaciones mutuas que se da entre ambos términos. Sí hemos descubierto algunas regularidades y dado cuenta de la imposibilidad de subsumir una noción en la otra, o viceversa.

La distinción entre dos sentidos de formato en el ámbito de la industria supera equívocos y nos permite, en cambio, proponer una analogía. Lo que hemos llamado «formato singular» es una noción más fuerte y detallada de lo que hemos llamado «formato como categoría de clasificación». Ambas nociones se utilizan en momentos distintos de la producción audiovisual y ambas comparten su acento en los aspectos formales, aun cuando incluyan algunos elementos de la sustancia del contenido.

Ambos sentidos de la noción formato permiten una misma relación con la noción género, con la que no mantienen ninguna clase de incompatibilidad ni de redundancia. Formato —en los dos sentidos indicados— y género son nociones compatibles y complementarias.

Parece una solución pacífica, para el ámbito de la serialidad televisiva, la de hacer convivir ambas nociones, formato y género, convenientemente clarificadas en sus diferencias y semejanzas, para contar con una terminología que nos permita referirnos con mayor precisión al objeto estudiado y con una taxonomía operativa tanto para el ámbito de la producción como para el de la recepción.

Las etiquetas de formato son más precisas que las de género y aunque aportan menos riqueza en la información sobre el contenido, no debemos desdeñar el que aportan, pues pueden ofrecer información interesante sobre el tipo de mundo. Por ejemplo, la serie procedimental, como muestra el estudio de *Spider-Man* y como defienden en general otros autores, es un formato que tiene una tendencia a la conservación del orden del mundo, a restaurar el orden inicial que presenta el episodio. De modo que, aunque el contenido esté menos definido, la dinámica del mundo parece más clara. Además, estas etiquetas nos permiten crear una herramienta taxonómica eficaz para satisfacer dos necesidades: 1) contribuir al entendimiento en el ámbito de la producción audiovisual (*inventio, dispositio, elocutio*) y, entre este ámbito y el de la recepción (crítica y público); 2) analizar la influencia que algunas determinaciones de producción ejercen sobre las tramas y los mundos posibles poéticos constituidos por las series audiovisuales de ficción.

La herramienta taxonómica que presentamos responde directamente a la primera necesidad: contribuye a determinar mediante 12 parámetros objetivos la pertenencia de una serie a uno u otro de los formatos canónicos reconocidos hoy por la industria. Es, en este sentido, una aportación epistemológica disciplinar. La herramienta responde, desde el punto de vista teórico, a la segunda necesidad, pues los 12 parámetros en sus diversos niveles permiten ya especular acerca de las posibilidades y límites de cada formato a la hora de desarrollar historias y mundos donde estas se desarrollan. No obstante, la herramienta pretende ser auxiliar para el desarrollo de prácticas

hermenéuticas en estudios de caso que permitan examinar en concreto las determinaciones que la elección de un formato tiene para el desarrollo de la trama, es decir, de las historias que se desarrollan en un mundo posible poético concreto. Esta segunda necesidad supone un aporte interdisciplinar entre el ámbito de la producción audiovisual y las ciencias sociales y humanas interesadas en los asuntos materiales y formales, pero también sociales y humanos, recreados en los mundos posibles poéticos.

En animación, son frecuentes las alusiones a los formatos *live*, lo que, a nuestro entender, demuestra que puede aplicarse una clasificación de formatos equivalente a la de estas series, al menos hasta que el propio sector de la animación configure etiquetas de formato propias, estables y consensuadas. Esto no es incompatible con desarrollar a futuro un modelo de análisis más específico para este tipo de ficciones.

En cuanto a las plataformas, salvo por la cuestión de la periodicidad y en ciertos casos las duraciones ya no tan estrictas, los demás factores se comportan de manera similar a como lo hacen en la TV tradicional: se presentan los mismos formatos en nuevos canales. La ficción televisiva y la de plataforma pueden seguir hablando de formatos en términos muy similares cuando abordamos la variedad de las estructuras narrativas de sus series. Ocurre incluso que las plataformas han resucitado algunos formatos que llevaban décadas en hibernación, como las series de género o caso, ahora rebautizadas como series de antología, en sus dos variantes (personajes fijos y personajes variables).

Este trabajo se inserta en una investigación de mayor envergadura. Recoge la discusión académica precedente sobre géneros y formatos y ofrece argumentos, teóricos y pragmáticos, para justificar las elecciones que configuran nuestra herramienta. Nuestra taxonomía de formatos identifica las variables de producción que delimitan las posibilidades de los mundos posibles poéticos que cada formato puede presentarnos. El último paso de este artículo es el primero de otros, ya en preparación, orientados a estresar la herramienta con series diversas, incluso experimentales, para poner a prueba la validez del instrumento y, llegado el momento, mejorarlo.

7. Agradecimientos

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Mundos posibles y formatos de ficción en series de animación” (referencia UFV 2024-10) de la Convocatoria de Proyectos de Investigación del año 2024 financiada por la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid.

Referencias

- Abellán-García Barrio, Á. (Ed.). (2023). *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie* (1a ed). Los libros de la catarata.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos* (C. Roche Suárez, Trad.; 1a ed.). Paidós.
- Aristóteles. (1974). *Aristotelus peri poiētikēs = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles* (V. García Yebra, Trad.; 1a ed., trilingüe). Editorial Gredos.
- Asher, W. (Director). (1951). *I love Lucy*. [Serie]. CBS.
- Asorey, C. & Del Moral, I. (Creadores). (1999). *El comisario*. [Serie]. Boca-Boca Producciones.
- Baena, J.J. (Creador). (1992). *Vecinos*. [Serie]. Coral Europa / Antena-3.
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *DeSignis*, 7-8, 19-30.
- Caldevilla Domínguez, D., Rodríguez Terceño, J., & González Vallés, J. E. (2013). El concepto de estilema de autor en el cine: Los casos de Steven Spielberg, John McTiernan y Clint Eastwood. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 19, 651-660. https://doi.org/10.5209/REV_ESMP.2013.V19.42148
- Carrasco Campos, Á. (2010). Teleseries: Géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, 1, 174-200. <https://doi.org/10.21134/mhcj.v1i1.22>
- Chalaby, J. K. (2015). *The format age: Television's entertainment revolution* (1a ed.). Polity press.
- Corral Rey, M. N., & Sandulescu Budea, A. (2022). Representaciones de la figura femenina en el cine español contemporáneo (2010-2020). *Área abierta*, 22(2), 185-199. <https://doi.org/10.5209/arab.79015>
- Cortés, J. A. (1999). *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión* (1a ed.). Eunsa.
- Cuadri, A; Jongen, P; Zaramella, E. (Creators). (1997-2002). *Al salir de clase*. [Serie]. Telecinco.
- De la Iglesia, A. (Creator / Director). (2008) *Pluton B.R.B. Nero*. [Serie]. Pánico Films.
- Dobson, B & J. (Creators). (1984). *Santa Barbara*. [Serie]. Dobson Productions & New World Television.
- Eco, U. (2012). *La estrategia de la ilusión* (E. Oviedo, Trad.; 1a ed). Debolsillo.
- Encinas Cantalapiedra, A. (2023). Formato de ficción y mundo textual en «The Lord of the Rings. The rings of power». En V. Hernández Ruiz & J. Rubio Hípola (Eds.), *Tolkien revisitado. 50 años después de su viaje a Valinor* (1a ed, pp. 287-308). Sindéresis.
- Encinas Cantalapiedra, A., & Morgado Gonçalves, R. M. (2024). Series animadas en los 90, entre la serie procedimental y el serial: Formato y mundo posible de Spider-Man (1994-1998). *Visual Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 16(1), 141-153. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5183>
- Ford Copola, F. (Director). (1992) *Bram Stoker's Dracula*. [Película]. Columbia Pictures, American Zoetrope & Osiris Films.
- Gámez, C. (2021). Un juego de cajas chinas en Ostia. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco. Investigación Teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, 12(20), 93-108. <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2689>
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España* (1a ed). Gedisa.
- García Jiménez, J. (1995). *La imagen narrativa* (1a ed). Paraninfo.
- García-Noblejas, J. J. (1996). *Comunicación y mundos posibles* (1a ed). Eunsa.
- Gómez Martínez, P. J., & García García, F. (2011). *El guión en las series televisivas: Formatos de ficción y presentación de proyectos* (2a ed). Fragua. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=433636>
- Gómez Morales, B. M. (2015). La parodia en la comedia animada estadounidense de prime time. El caso de la sitcom. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 20(39), 67-83. <https://doi.org/10.1387/zer.15519>
- González Sánchez, J. F. (2010). La «trama» maestra en la narrativa audiovisual. El caso del cine del oeste. *Fonseca, Journal of Communication*, 1 (Segundo Semestre), 100-122. <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/12873>
- Groening, M. (creator). (1989). *The Simpsons*. [Serie]. Gracie Films, 20th Century Fox Television, Film Roman, The Curiosity Company, Fox Television Animation.
- Gutiérrez Delgado, R. (2023). *Si Aristóteles levantara la cabeza. Manual de escritura de series* (1a ed). Eunsa. https://www.eunsa.es/libro/si-aristoteles-levantara-la-cabeza_149857/

- Higueras-Ruiz, M. J. (2023). El discurso metatelevisivo y la sitcom en la televisión estadounidense. Estudio de caso de la serie de televisión «WandaVision» (Schaeffer, 2021). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 29, 117-127. <https://doi.org/10.5209/esmp.79957>
- Jacobs, D. (Creator / Director). (1978-2014). *Dallas*. [Serie]. CBS.
- Lorre, C. & Prady, B. (creators). (2007). *The Big-Bang Theory*. [Serie]. Warner Bros Television.
- Macfarlane S. (creador). (1999). *Family Guy*. [Serie]. 20th Century Fox Television, Fuzzy Door Productions, Fox Television Animation.
- McKee, R. (1999). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting* (1a ed). Harper Collins.
- Melgarejo Moreno, I., & Rodríguez Rosell, M. del M. (2012). Géneros y formatos en los canales infantiles politemáticos de televisión. *Vivat Academia*, XIV(120), 44-64. <https://doi.org/10.15178/va.2012.120.44-64>
- Mercero, S; Díaz, J. ; Gómez, M. (creators). (2000). *Hospital Central*. [Serie]. Estudios Picasso.
- Moschovaki, E., & Meadows, S. (2005). El esfuerzo cognitivo de los niños pequeños durante la lectura de libros en el aula: Diferencias clasificadas por libro, género de texto y formato narrativo. *ECRP*, 7(2). <https://ecrp.illinois.edu/v7n2/moschovaki-sp.html>
- Murillo Rincón, Y. A. (2023). Hibridación de formatos y géneros televisivos: Análisis crítico de la serie «La Casa de las Flores». *Leteo. Revista de Investigación y Producción en Humanidades*, 4(8), 175-183. <https://ojs.uach.mx/index.php/leteo/article/view/1302>
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. [Película]. Prana-Film.
- Pedro, J. (2022). Glocalización cultural en la era del vídeo bajo demanda: Diversidad de contenido en Netflix, HBO y Prime Video. *Visual Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 11(4), 1-13. <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3699>
- Peña Timón, V. (2001). *Narración audiovisual: Investigaciones* (1a ed). Laberinto.
- Pereira Valarezo, A. (2008). *Claves semióticas de la televisión* (1a ed.). Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador : Abya-Yala: Corporación Editora Nacional.
- Pérez Rufí, J. P. (2010). Estereotipos y cine de género en Kubrick. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 46, 65-74. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3699373>
- Pérez Rufí, J. P. (2017). El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: Características de los personajes cinematográficos redondos y planos. *Admira*, 5, 1-33. <https://doi.org/10.12795/AdMIRA.2017.02.02>
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine* (1a ed). Robin book.
- Richardson, B. (Director &). (1994-1998). *Spider-man* [Serie]. FOX.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración* (3 vols.) (A. Neira, Trad.; 1a ed. en español, 1995-1996). Siglo XXI Editores.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles* (1a, en este editorial). Eneida.
- Romero-Marchent, J.L. (creador). (1976). *Curro Jiménez*. [Serie]. TVE.
- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión* (1a ed). Gedisa.
- Schaeffer, J. (Creadora). (2021). *WandaVision*. [Serie]. Marvel / Disney.
- Warren, T. (Creator). (1960). *Coronation Street*. [Serie]. Granada TV.