

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Diego Feldman

(Universidad de Buenos Aires)

Email: diegofeldman@gmail.com

Eje 4: Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías.

La comedia romántica en la era de Internet: el caso de Plan V

Introducción

En este trabajo relevaremos los rasgos distintivos del género comedia romántica, en las dimensiones retórica, temática y enunciativa, en *Plan V*, audiovisual en episodios realizado para Internet. Nuestra hipótesis es que las comedias románticas seriadas hechas para Internet manifiestan características temáticas y enunciativas distintivas, toda vez que hacen referencia, por un lado, a temáticas que en televisión quedan relegadas como son las relacionadas con los estudios de género (*gender*) y sexualidades diversas, y, finalmente, a un efecto de sentido que construye una determinada relación comunicacional a partir de los efectos de semiotización (Steimberg, 1993:48-49).

La noción de *género* será entendida a partir de la definición aportada por Steimberg (1993), quien indica que los géneros son "clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas (...) con los otros géneros y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social" (Steimberg, 1993:45). Esto es, son *tipos* estables de objetos culturales textuales que plantean cierta previsibilidad y contribuyen a la formación de un *horizonte de expectativas*, tal como sugieren, a su vez, Bajtin (2011), quien ya había definido al género como tipo estable de enunciados, y los teóricos de la Escuela de Constanza, en especial Jauss, a quien precisamente se le debe el concepto de "horizonte de expectativas", al que a veces también se traduce como "horizonte de espera".

Según Steimberg, cada uno de estos tipos se caracteriza, a su vez, por presentar determinados rasgos retóricos, temáticos y enunciativos. Los que integran la dimensión retórica dan cuenta de las formas de configuración de un texto, formas que diferencian a las distintas clases de textos. El autor, que toma el concepto de "temática" de Segre (1988), define a la dimensión correspondiente como aquella que se compone por acciones y situaciones que se enmarcan en "esquemas de representatividad históricamente elaborados" y que, por lo tanto, son anteriores y exteriores, es decir que son preexistentes a los textos que se consideran (Steimberg, 1993:48).

Por último, Steimberg define a la enunciación como aquellos "efectos de sentido que construyen en un texto una situación comunicacional a partir de los procesos de semiotización, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico" (Steimberg, 1993:48-49).

La serie

Plan V (2009), serie escrita por Lorena Romanin y Sofía Wilhelmi, y dirigida por Maruja Bustamante y Romanin, para ser transmitida exclusivamente online, cuenta con dos temporadas. Aparece a través de tres vías de acceso: su página en la web, su página en Facebook y su página en YouTube. Los primeros dos suben los videos, que se pueden ver en esos mismos espacios, utilizando los vínculos a los audiovisuales previamente subidos a YouTube. En las tres opciones los comentarios son abiertos y públicos.

El formato¹ de *Plan V* se acerca al de las series audiovisuales televisivas, en tanto se manifiesta como un relato en episodios que contiene personajes fijos relacionados a través de tramas que se desarrollan a lo largo de algunos episodios o de toda la serie.

Los episodios de *Plan V* tienen una duración desigual², en un rango que oscila entre los 10 y los 25 minutos, aproximadamente. La regularidad de las emisiones es difícil de comprobar, dado que su sitio en Internet no muestra las fechas de publicación. Los videos en YouTube, por el contrario, revelan un intervalo irregular de fechas de los episodios que ven la luz.

1

Entendemos *formato* tal como lo define Buonnano (2005), una tipología de producción, ya que cada uno de ellos se caracteriza por ciertos componentes estructurales específicos. Tomando en cuenta tales elementos, la autora indica que la serie, como formato, remite a cierta configuración estructural que involucra la duración (unidades de tiempo: una hora, media hora, etc.); la periodicidad (diaria, semanal, mensual); la forma en que se concatenan los episodios (independientes, continuados, mezcla entre los mismos), y la fórmula narrativa (apertura, conclusión final) (Buonnano, 2005).

2

Existen diferencias entre los productos que se emiten por televisión y aquellos que se proyectan a través de *streaming* por Internet; la más notoria de ellas se produce en el plano de lo temporal: mientras que, por las características propias de la práctica de realización y recepción en la pantalla chica, las producciones de dicho medio tienen una regularidad pauta- -las emisiones pueden ser diarias, semanales, pero siempre manteniendo esa regularidad y el mismo horario- y una duración estándar que puede ir desde la media hora hasta la hora entera -incluidos los cortos publicitarios-, los audiovisuales realizados para Internet no suelen respetar una regularidad de emisión, ni una duración establecida para cada episodio. Más aún, cada capítulo suele diferir en su duración con los demás, además de que ésta acostumbra a ser corta.

Las producciones realizadas para Internet dan, en general, la posibilidad al receptor la posibilidad de entablar una comunicación con la realización, a partir del uso del comentario en las redes sociales. El caso que nos concierne da lugar a comentarios³ de los espectadores en los tres medios en los que se exhibe la producción. Más aún, en la medida en que son públicos, se le ofrece al visitante de cada página la posibilidad de leerlos y de contestar.

La historia se desarrolla en torno a Ana, quien en un evento casual conoce a Laura de la que se enamora de ella y luego se entera que es la novia de su hermano Martín. Las amigas y compañeras de trabajo de Ana que despliegan sus trayectorias personales y laborales en torno a sus vicisitudes y las de Laura son Mara, quien idea todos los planes; Patricia, la novia de Mara y estereotipo⁴ de lesbiana masculina, y Flor, estereotipo de persona homosexual promiscua. A estos personajes se les suman Darío, muchacho gay cómplice de las chicas, y Ezequiel, el único heterosexual de la serie, quien es el jefe de todos los demás personajes.

La primera temporada gira en torno a la formación del vínculo entre Ana y Laura, el despertar homosexual de la segunda y las confusiones que la relación entre ambas comporta. Al interior de esta suerte de endogamia dentro de la cual circula la primera temporada (no hay personajes fuera del círculo de Ana hasta el final de la misma) se suceden los encuentros y desencuentros que desembocan en la consumación de la

3

Dall'Asta (2009) sostiene que una característica de las formas seriadas especialmente en televisión radica en la interactividad entre los autores y el espectador, lo cual termina produciendo un aporte en la modificación del desarrollo de las producciones. Además, la autora les otorga la capacidad de generar textos activos, a partir de estímulos que inciten la participación del fan. Más aún, reconoce a la interactividad como un rasgo constitutivo de la serialidad mediática en tanto que condición necesaria para su supervivencia (Dall'Asta, 2009). La autora concluye que la forma seriada es una manera de mecanizar el consumo a partir de la puesta en compromiso del espectador para sincronizar los tiempos de su vida con los de las producciones que sigue. Sin embargo, esta característica del formato no se corrobora en las series realizadas para Internet debido a la irregularidad de sus emisiones (en comparación con las transmitidas por televisión, que ocupan una franja horaria fija).

4

En este texto utilizaremos el término *estereotipo* como la utiliza Segre (1988), esto es, para hacer referencia al "producto de una continua reutilización cultural" (Segre, 1988:357). Es decir, la recurrencia de un elemento en lugar de otro le otorgan a la representación una suerte de convención.

relación entre ellas. La temporada se caracteriza por mostrar un grupo que no vive su orientación sexual como un motivo de conflicto y por trabajar las relaciones de las personas en lugar de centrarse en el ser gay como problemática que deba ser explicada; esto a diferencia de las series televisivas de la época, en las cuales la relación homosexual todavía se presenta como una situación inconveniente.

El último capítulo de dicha temporada introduce una serie de conflictos surgidos de esas relaciones: la pelea entre Ana y Martín por Laura, el engaño de Patricia que Mara descubre, el enamoramiento de Flor hacia su psicóloga cierran este período y dan comienzo a la segunda temporada mucho más compleja en cuanto a los conflictos y a los personajes que participan en ellos. Hacen su entrada Natacha, la nueva novia de Martín, y otra de las antagonistas, que recuerda al personaje malvado de las telenovelas, Daisy, la nueva novia de Patricia, que por su estilo de vida místico y vegetariano la afecta a ella y a su familia, la que también tiene una aparición regular. Mora, quien entabla una relación con Mara, la que pondrá en escena uno de los mayores conflictos, que terminará en boda frustrada. Clara, quien hace su aparición en la primera temporada pero cobra protagonismo en la segunda, mantiene una incipiente relación con Flor. Ramiro, quien se convertirá en el objeto de deseo de Darío. Federico, el jefe de Laura, quien insiste en sus “avances” sensuales hacia ella. Por último, Débora, la ex pareja de Ana, que regresa para complicar la relación que ésta mantiene con Laura.

La particularidad de la segunda temporada reside en la incorporación de conflictos externos al núcleo central, a partir de personajes antagonistas que ponen obstáculos en las relaciones de Ana y sus amigas. Más importante aún es que el tema de la homosexualidad se empieza a tomar de forma distinta de lo que se lo hacía en la primera. Cabe indicar que, sin convertirlo “en el problema”, cosa que, por lo general, suele darse en las producciones de cine o televisión, se incorpora, sin embargo, la

situación "salida del armario", expresada de una manera que manifiesta una relación cómplice entre el enunciador y el enunciatario, que, se supone, ya atravesó por ese proceso. Esta relación será tratada más adelante.

Además de las características mencionadas, aparece otro rasgo también específico de esta temporada, que es la retoma de ciertos elementos del género *telenovela*, retoma que se manifiesta a través de mecanismos paródicos, así como características de la *comedia* musical, que más adelante serán detalladas.

No obstante las modificaciones indicadas, el gran cambio entre ambos dispositivos se da por la manera en que las producciones se transmiten. Mientras que la televisión utiliza el sistema de *broadcasting*⁵, una forma que refiere a una relación con un público masivo, la transmisión en los nuevos dispositivos refiere a la noción de *narrowcasting*, palabra que remite a que el medio construye un público acotado y particular, interpelado por intereses específicos (Varela, 2009). Este último rasgo pareciera ejercer su influencia en la dimensión enunciativa de Plan V y, en líneas generales, en la gran mayoría de las series producidas para Internet hasta el momento.

La imagen del espectador que se hace presente en nuestro objeto de estudio supone compartir el código de la comunidad homosexual e interés hacia elementos temáticos que hacen referencia a las sexualidades diversas y al género (*gender*); rango etario determinado que se puede identificar a partir de la inclusión de elementos de

5

Varela (2009) identifica continuidades y rupturas entre la televisión y YouTube. Retoma de Williams los tres rasgos con los cuales, según este autor, la televisión manifiesta continuidad con la radio. Ellos son: su forma *miscelánea*, su programación en *flujo continuo* y la transmisión por *broadcasting*. Con *miscelánea* se refiere a la incorporación de diversos géneros en un mismo soporte, mientras que en referencia al flujo de emisión de la televisión lo define como *continuo*. En cambio, las producciones para Internet emiten con un flujo más bien discreto, toda vez que es factible seleccionar el momento en que un episodio puede verse, que representa un principio y un final, y que no posee una relación necesaria con los productos que antes o después se visualizarán. El flujo continuo en las producciones que son accesibles desde Internet, para Varela, se manifiesta en aquellos audiovisuales televisivos antiguos que han sido convertidos a un soporte digital y compartidos con otros espectadores que, por diversas razones, otorgan a estas obras un valor simbólico. Se trata, en este caso, del mismo producto anteriormente limitado a la televisión y hoy disponible en otros dispositivos.

producciones televisivas locales para un público juvenil de la década de los noventa y principio de los dos mil, y gustos particulares que favorecen reconocer las retomas de dichos textos audiovisuales, inscriptos en el género comedia romántica, elementos todos ellos que contribuyen a formar una relación de enunciación específica.

Plan V pertenece a la comedia romántica, género que es posible rastrear desde las primeras expresiones de la cultura popular pues integró lo que supo llamarse teatro de comedias. En vista de esto, estamos ante la presencia de un *transgénero* (Steimberg, 1993). Los transgéneros comportan una transposición, ya que implican el cambio de soporte o lenguaje de un género⁶. Esto es, un género al cual define un paquete de rasgos que permanece estable en su recorrido por distintos medios o lenguajes.

En consonancia con las propiedades que Steimberg le otorga al concepto de *género*, Altman (2000), quien se refiere específicamente a los cinematográficos, plantea la necesidad de tratar a la categoría como *transhistórica*.

Siguiendo esta postura, reconocemos a Plan V como perteneciente al género *comedia romántica*, la que, de acuerdo a Mernit (2000), se caracteriza por ciertos rasgos temáticos particulares: la narración consiste en dos personajes que se encuentran, se atraen y deben afrontar una serie de dificultades hasta concretar la unión, hecho que se produce luego de que los dos personajes se han dado cuenta de que están enamorados y uno de ellos realiza un "gran gesto" que consolida la relación y da lugar al final feliz. Este hecho se verifica en Plan V en la pareja protagonista, Ana y Laura, así como en el vínculo amoroso que se produce entre Patricia y Mara. En el primer caso, se consolida la relación con un beso que pone fin a los haceres mágicos de Natacha, y culmina en su casamiento. El segundo "gran gesto" lo realiza Patricia, quien en un acto público confiesa su amor por Mara y le pide a ésta una nueva oportunidad.

Altman, por su parte, expresa desde una perspectiva althusseriana, que la comedia romántica retoma las normas de parentesco y reproducción socialmente aceptadas, al

6

El concepto de trasposición, en la propuesta teórica de Steimberg, es más amplio pues abarca el pasaje no sólo de géneros sino también de textos.

establecer una relación con los cortejos reales vividos o imaginados por el espectador -a saber, los propios, los de los padres y antepasados- y que culminan en una boda. Por ello pone en juego una representación del sexo y de las uniones familiares, monogámicas. De tal manera, al género le corresponde la función social de recordar y justificar los orígenes y de mantener la institución matrimonial entendida como unión heterosexual y monogámica (Altman, 2000).

Durante los años 30 y 40 del siglo pasado se da una gran cantidad de textos que adscriben a la comedia romántica en el cine argentino. Se suele producir la vinculación del género con el costumbrismo. La diferencia entre ambos se da porque la comedia costumbrista tiende al realismo, se mueve en el ámbito de lo cotidiano e intenta construir el respeto de las normas sociales como efecto de sentido enunciativo por excelencia. Mientras que la comedia romántica tiende más a mostrar una burla a las tradiciones (Paladino, 1994), y combina elementos temáticos de la comedia de enredos y del melodrama, a los que reconoce como géneros antecesores⁷.

Diversos autores acuerdan que en nuestro país, con la vuelta a la democracia, se manifiestan muy pocos cambios en la estructura narrativa de la comedia romántica. Todavía se presenta el prototípico esquema en el que un hombre y una mujer se enamoran y deben sortear obstáculos y situaciones más o menos desopilantes hasta enfrentarse a la necesidad de efectuar un “gran gesto”, esto es, un acto dramático y significativo por parte de uno de los protagonistas de la construcción del vínculo, gesto por lo general público, que los reunirá finalmente.

Este esquema narrativo se verifica en Plan V, aunque, como ya indicamos, con una particularidad: las protagonistas de la historia son dos mujeres, lo que es contrario a la

tendencia que Mernit y Altman describen para las comedias románticas cinematográficas: que la relación sea heterosexual, por lo que se instauraría, en términos de Steimberg, un desvío de una regla del género. Sin embargo, tal como da cuenta Paladino (1994), en el cine argentino de los noventa comienza a aparecer, incipientemente, la problemática de la homosexualidad. En las primeras producciones que tratan de ella la relación entre personas del mismo sexo se representa como un vínculo condenado a la marginación y a la culpa; así se exhibe en ciertas películas (*Adiós Roberto*, *Otra historia de amor*), de forma tal que los personajes o bien se auto marginan o bien resultan socialmente castigados por vivir su sexualidad "fuera del armario". El típico final feliz de las producciones de este género reafirma la entidad de la pareja y la reivindica. Es decir, mientras que el homosexual no sea promiscuo, no hay motivo para la marginación.

Plan V no presenta la homosexualidad del modo en que usualmente se la concibe tanto en el cine como en la televisión⁸. Como se expuso previamente, lo que suscita problema ya no gira en torno al conflicto interno que surge en el personaje cuando advierte sus tendencias (como en el caso de *Adiós Roberto*) o en torno al problema que dicha predisposición suscita en el resto de la sociedad (*Otra historia de amor*), sino que la condición de homosexual queda establecida en el primer episodio a través de un comentario explicitado verbalmente (Bettetini, 1984) durante el cual los personajes tiran por la borda ciertos estereotipos relativos a las personas gays y lesbianas. Siendo así, la trama da por sentado la orientación sexual de las protagonistas y se desarrolla siguiendo el esquema tradicional de una comedia romántica, al tiempo que toma el lenguaje y la estética propios de los códigos comunitarios. Es a través del uso de estos códigos que se construye un enunciatario como imagen de un receptor que maneja el lenguaje y las categorías bajo las cuales se desenvuelven los personajes.

El *tema* de Plan V se desplaza, principalmente durante su primera temporada, desde la homosexualidad hacia las dificultades para construir una relación, y el ser

8

Los personajes homosexuales en las series televisivas corresponden en su gran mayoría a un cierto estereotipo que corresponde a la lógica del *broadcasting*: una representación muy extendida y fácilmente reconocible. Es así como en series tales como *Los exitosos Pells* (2008) el personaje homosexual es estéticamente extravagante y amanerado, continuando el estereotipo presentado en películas como *Carne* (1968) o series televisivas como *La familia Benvenuto* (1991), entre otras.

lesbiana se convierte en un *motivo* que lo atraviesa⁹ (Segre, 1988). Mientras que el descubrirse homosexual se presenta, en los casos a los que anteriormente hicimos referencia, como un motivo de conflicto interior y social, en la serie lo hace como un conflicto de otra índole: se expone el punto de vista, no de quien intenta definirse, sino de quienes lo observan y no perciben cuál es el problema que ese personaje manifiesta. También, a diferencia de dichos casos, la focalización de la historia no está en el individuo que experimenta el conflicto, sino en el grupo de personas que, pasando por lo mismo, viven su homosexualidad con naturalidad. Es decir que la representación no remite, por ejemplo, a la marginación que deriva de la asunción de una identidad, sino simplemente a asumirla.

Además del desplazamiento que se da en la cuestión de asumir la homosexualidad, también se verifica un deslizamiento en la propia figura del gay y particularmente en la de la lesbiana. Su forma de ser ya no se ajustará al estereotipo que otrora le era adjudicado, sino que pasará, dentro de Plan V, a ser parte de la "normalidad". Más aún, lejos de adjudicar una sola representación que sea fácilmente reconocible (y, a la vez, reproducible), apela a una variedad de modelos que remiten a una representación diversa de lo que es ser homosexual¹⁰.

Adicionalmente, y sin perjuicio de las huellas que el género *comedia romántica* deja en Plan V, existen elementos que sugieren un guiño al género *telenovela*,

9

Segre distingue entre *tema* y *motivo* a partir de la distinción de Panofsky entre significados primarios y secundarios. Se refiere a los primeros como "puras formas", portadoras de significados primarios y naturales, y a los restantes como significados convencionales (Segre, 1988:342-343). Siguiendo dicha diferenciación, Segre establece una analogía entre tema y significados secundarios, tomando en cuenta un tema se consolida como tal convencionalmente y en una cultura determinada. Por otro lado, el autor relaciona los significados primarios a los motivos al identificarlos como las unidades mínimas del tema y como elementos germinales y recurrentes del mismo. Más adelante Segre define a los temas como "aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o parte de él" y a los motivos como aquellas unidades que, en su conjunto, configuran el tema (Segre, 1988:358). A su vez, la relación existente entre tema y motivo es una de organismo y célula, puesto que el tema es una combinación de motivos.

10

Utilizamos aquí la palabra *homosexual* para referirnos tanto al hombre como a la mujer.

especialmente en la segunda temporada, cuando se muestran escenas de brujería por parte de la novia de Martín, de la cual sale victoriosa Consuelo, la empleada doméstica (quien funciona metonímicamente como representante de la clase trabajadora). Esto condensa dos recursos temáticos propios de la telenovela: por un lado, la apelación a los trabajadores y a los sectores como los "aliados del bien" y, por el otro lado, a la apelación del misticismo, tan común en las telenovelas latinoamericanas.

Otra marca temática del género la constituye la invocación a una boda, el final paradigmático de toda telenovela, que pone fin a todos los obstáculos impuestos a la pareja desde el exterior y a su vez representa la reafirmación de un rito tradicional que regula la reproducción. En este sentido, la boda al final de Plan V retoma la telenovela pero la subvierte; por un lado remite a la conservación de una forma de relacionarse sexualmente con el otro, la monogamia, pero por el otro lado incorpora una alteración al suprimir la heterosexualidad obligatoria en el rito, que desnaturaliza la equivalencia entre la reproducción biológica y el matrimonio.¹¹

En la segunda temporada, además, existen elementos que recurren a la *comedia musical*. Desde el primer capítulo la diégesis se ve interrumpida con escenas cantadas y bailadas por protagonistas de la serie, en forma de fantasías o sueños. Esto también suele darse en algunas producciones teatrales en las que participó Maruja Bustamante, una de las directoras.

Nuestra perspectiva teórico-metodológica, además, nos conduce a enmarcar el análisis de Plan V en la Teoría de los discursos sociales de Verón (1987), quien considera a cada producción social como un discurso que circula por la red de la semiosis y que debe ser considerada desde el punto de vista analítico desde dos instancias: la de producción y la de reconocimiento; y ambas están limitadas por conjuntos de condicionamientos que no coinciden entre sí¹².

11

Cabe aclarar que el proyecto de reforma del artículo del Código Civil que permitiría contraer matrimonio legal a las parejas del mismo sexo fue aprobado en 2010, mientras que Plan V data de 2009.

12

Tanto rasgos del *formato* como del *género* funcionan, en el caso de la serie que estamos analizando, como elementos que intervienen en la gramática de producción, en tanto son fundamento de algunas de las reglas que derivan de las limitaciones / posibilidades de formación del discurso en cuestión. Las series televisivas en su conjunto operan como condición de producción indiscutible, puesto que aportan las restricciones que describen las reglas del formato. A su vez, los rasgos definitorios de las comedias románticas también resultan “determinantes” en la constitución de Plan V.

Al analizar las marcas que aparecen en la superficie textual de la serie, encontramos que el título, "Plan V", remite al de la película "Plan B", de Marco Berger, que también refiere a una "temática gay", aunque en este caso se trata de un drama sobre la relación de dos hombres. También en el film se toca el tema del “descubrimiento” de la sexualidad. Sin embargo, a diferencia de nuestro discurso objeto, la problemática se presenta como el eje temático y no como un motivo más que hace, junto a otros, a la configuración del tema.

La serie presenta a cuatro amigas, dos de las cuales se encuentran unidas a través de una relación amorosa, y muestra las situaciones cotidianas por las que ellas atraviesan. Cada una tiene una personalidad diferente, personalidad que representa un tipo de lesbiana.

La cantidad de protagonistas, la idea de que cada una de ellas representa una forma de ser diferente y las historias paralelas e intrincadas que viven en la ficción remiten a tres series televisivas, a las que aquí referimos en forma cronológica: Se trata de, por un lado, *Sex and the city*, que utiliza de modo similar un grupo compuesto por la misma cantidad de personajes, en donde cada uno representa una personalidad particular; esto es, como instancias que condensan ciertas características que hacen a un estereotipo y que, por serlo, funciona retóricamente por *metonimia* (toma el lugar de todas aquellas personas que compartirían las características), a la vez que por *metáfora*

Verón considera que es posible rastrear tanto las condiciones de producción como las de reconocimiento a partir del análisis de las *marcas* que dichas condiciones dejan en un discurso determinado o en un paquete discursivo. A partir de su identificación y descripción se apunta a reconstruir las *gramáticas*, conjuntos de reglas que describen las operaciones que relacionan al discurso con sus condiciones de producción y con sus condiciones de reconocimiento (gramáticas de producción / gramáticas de reconocimiento). A su vez, y reconociendo que toda producción de sentido es social (Verón, 1987), no podemos dejar de advertir las relaciones que manifiesta Plan V, en tanto que discurso, con aquellas condiciones que refieren a la problemática centrada en el género (*gender*) y en las sexualidades diversas.

(en tanto que cada personalidad constituida presenta una condensación de rasgos de muchas personalidades “reales” más que una imagen “especular” de una realmente existente).

Por otro lado, Plan V refiere también a *Queer as folk (QAF)*, en sus dos versiones: la primera, que es la miniserie inglesa original y la segunda, que es una serie propiamente dicha, producida en Estados Unidos y que retoma a su antecesora. En ambas versiones se trata de cuatro amigos varones y homosexuales, cada uno de los cuales también ostenta propiedades que son características estereotípicas de un "tipo" de gay (varón). A diferencia de *Sex and the City*, *QAF* introduce el conflicto amoroso dentro del grupo de amigos, que será un rasgo a su vez que aparece también en Plan V.

Más recientemente, este rasgo de la obra de Romanin y Wilhelmi también se encuentra en *The L Word* (2004), serie televisiva estadounidense cuya estructura se funda en las relaciones entre las protagonistas, lo que por un lado la asocia a *QAF*, y por otro la diferencia, puesto que se trata ya no de varones, sino de jóvenes mujeres homosexuales.

Fuera de la referencia al género y las sexualidades diversas, la escena en la cual el casamiento de Mora y Mara se interrumpe retoma la última escena de la serie argentina de los noventa *La Banda del Golden Rocket*. En dicha escena apareció el personaje de Araceli González (Pato) en la iglesia cuando el que protagonizaba Adrián Suar (Adrián) estaba por casarse. El intertexto se presenta en el nombre de la heroína, quien también se llama Pato, en el modo en que aparece vestida de idéntica forma y en el hecho de que repite la fórmula "Adrián, no te podés casar" con el correspondiente cambio de nombre (Mara, en lugar de Adrián). Dicha retoma da cuenta de la pertenencia de Plan V a una tradición televisiva inmersa en la cultura argentina en particular, tradición a la cual también en parte subvierte desde ciertas novedades temáticas y enunciativas que serían características de las series realizadas para Internet.

Conclusión

Durante el desarrollo de este trabajo ejecutamos un primer acercamiento a la serie Plan V, observando algunos de los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que la vinculan la *comedia romántica*.

Al respecto concluimos que los cambios que manifiesta respecto al género se dan principalmente en lo que hace a los órdenes temático y enunciativo, en los cuales la problemática del género (*gender*) y las sexualidades diversas aparecen tematizadas a partir de motivos distintos a aquellos utilizados en televisión, característica que facilita la construcción de un enunciatario entendido en los códigos de comunicación pertenecientes a la comunidad LGBTTIQ⁴³, que puede identificarse con un sector que pertenece a la sociedad usualmente catalogado como "minoría sexual". Este hecho está en la base la relación de complicidad entre enunciador y enunciatario.

El campo de las producciones hechas exclusivamente para Internet es nuevo y se está expandiendo a una velocidad sorprendente, por lo cual no debe tomarse este análisis como conclusivo, sino que debe leerse como un trabajo inserto en su época y que, humildemente, pretende en este contexto ser un aporte a un área de estudio todavía casi inexplorada.

Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bettetini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE.
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *DeSignis* (7/8), 19-30.
- Dall'Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad (prólogo, Trame Spezzate. Archeologia del film seriale). *Kilómetro 111 No. 10: Series y cine contemporáneo*, 71-89.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Johnson, B. (1996). *The Art of the Romantic Comedy*. Recuperado el 19 de Abril de 2013, de Story Promise: <http://www.storyispromise.com/wromance.htm>

Kristeva, J. (1978). La palabra, el diálogo y la novela. En J. Kristeva, *Semiótica I* (págs. 187-225). Madrid: Fundamentos.

Mernit, B. (2000). *Writing the Romantic Comedy*. New York: Harper Collins.

Paladino, C. (1994). La comedia. En C. E. (Comp.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Segre, C. (1988). Tema/Motivo. En C. Segre, *Principios de análisis del texto literario* (págs. 339-366). Barcelona: Crítica.

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Varela, M. (2009). Él miraba televisión, Youtube. En M. Carlón, & C. Scolari, *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate* (págs. 210-228). Buenos Aires: La Crujía.