

Serialidad, narratividad y costumbrismo. tensiones en la construcción de la cotidianeidad en la ficción argentina para plataformas

Seriality, Narrativity, and Costumbrism: Tensions in
the construction of everyday life in argentine fiction for
streaming platforms

MÓNICA S. KIRCHHEIMER - ORCID 0000-0002-3319-0520

(pág 129 - pág 137)

RESUMEN. El artículo explora cómo la ficción seriada para plataformas de visionado a demanda producida en Argentina representa la vida cotidiana de sus personajes. Para ello se elige trabajar con dos ficciones centradas en las vidas cotidianas de sus protagonistas: *Envidiosa*, producida por Kapow y Preludio Producciones y distribuida por Netflix (2024-2025), y *Viudas negras, p*tas y chorras*, producida por Pampa Films y distribuida por TNT, Flow y HBO Max (2025). A partir de la observación de la forma de construir personajes y espacios en las tramas de estas series, se busca identificar los mecanismos de verosimilización del mundo construido como próximo al del espectador, así como las formas en que esos personajes, simultáneamente, construyen los estereotipos instalados sobre diversas formas de la vida cotidiana. Se verá que el trabajo desde el estereotipo costumbrista es el que mueve la trama en algunos casos, mientras que las construcciones figurales realistas, centradas especialmente en la clase, la mueven en otros.

Palabras clave: serialidad, costumbrismo, narrativa Argentina, visionado a demanda.

ABSTRACT. The article explores how Argentine-produced series on on-demand streaming platforms depict the everyday lives of their characters. To this end, the study focuses on two series centered on the everyday lives of their protagonists: *Envidiosa*, produced by Kapow and Preludio Producciones and distributed by Netflix (2024–2025), and *Viudas negras, p*tas y chorras*, produced by Pampa Films and distributed by TNT, Flow, and HBO Max (2025). By observing how characters and settings are constructed within the plots of these series, the aim is to identify the mechanisms that make the constructed world seem plausible and close to the viewer's own, as well as the ways in which these characters simultaneously reinforce established stereotypes regarding various aspects of daily life. It will be seen that the use of traditional folk stereotypes is what drives the plot in some cases, whilst realistic characterisations, centred particularly on class, are what drive it in others.

Keywords: seriality, costumbrism, Argentine narrative, on-demand viewing.

MÓNICA KIRCHHEIMER es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y docente investigadora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la UBA. Su área de investigación es el arte y los medios; se centra en las narrativas televisivas y en las poéticas animadas. Dirige e integra proyectos de investigación nacionales e internacionales en torno a los problemas de producción y circulación de la narrativa audiovisual. Coordina el equipo Argentino del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). Actualmente, dirige el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA. Correo electrónico: m.kirchheimer@una.edu.ar

FECHA DE RECEPCIÓN: 01/04/2026 **FECHA DE APROBACIÓN:** 05/04/2026

Las costumbres, hábitos o ritos cotidianos que poseemos y disfrutamos que simplemente repetimos olvidando por qué los empezamos algunavez, son parte de nuestra subjetividad, de nuestras formas personales: lavisita a lugares en los que nadie supondría vernos, el tipo de helados quenos gusta comer; el ir al fútbol, a los casinos, el leer libros en la plaza ohablar moderadamente mal de nuestros mejores amigos son de lo cotidiano personal. Pero lo cotidiano de los otros es otro universo, un mundo raroque recorreremos asombrados, asustados o indiferentes.

Raúl Barreiros, “Lo cotidiano de los otros” (2009 p.34)

1. SERIALIDAD Y COSTUMBRISMO, EL TERRITORIO DE LA FICCIÓN COTIDIANA

Las ficciones seriadas audiovisuales producidas para o disponibles en plataformas de visionado a demanda han ubicado en el espacio de la recepción el ritmo del consumo, alejándose de la ritualidad cotidiana de la emisión propia de la televisión lineal. Es decir que la serialidad diferencia, en el espacio platáformico, formatos de producción: largometrajes, cortometrajes (la idea de metraje aparece como rémora) y audiovisuales fragmentados en capítulos (de larga o corta duración). Sobre esta propuesta de formato, la recepción podrá fragmentar lo no fragmentado o hacer continuo lo fragmentado.

En Argentina, la serialidad tuvo históricamente un género dominante: la telenovela. En este género, la clave melodramática supuso un juego de contrastes que, con cierta redundancia, organizó un relato y cualificó situaciones, espacios y acciones. El corpus que analizamos es heredero de una narrativa en un tono que hace algunos años Oscar Steimberg (1997) describía para la telenovela como neobarroca. En esa clave, Soto y Kirchheimer (1996) caracterizaban el estilo: “Las hipérboles, la exageración, los contrastes, el giro hacia la parodia, el ritmo vertiginoso del relato, los espacios escenográficos adjetivados en la narración y la construcción e los personajes hacen de éste [*Antonella*] un ejemplo tensionado del género” (p. 53). Aquellas telenovelas de la década de los años 90 implicaron una renovación: abandonaron la idea de culebrón costumbrista que movía los espacios tradicionales de las tiras de larga duración, por un lado; y, por otro, la producción de telenovelas iniciaba un camino en el que las series trabajadas pueden pensarse como producción transnacional. Para Mazziotti (1992) esta producción se aleja —especialmente por la utilización de un lenguaje neutro— del costumbrismo que gobernaba las tramas del melodrama diario. Ahora, la falta de localización permitió una producción menos situada, con la posibilidad de ser relativamente local en cualquier lado. A ese costumbrismo, tal como señala José Escobar (1996) retomando a Correa Calderón,

‘le faltan alas para elevarse de lo corriente y moliente, de lo diario y habitual’, como si la representación artística de la realidad como resultado, precisamente, de una programática observación ‘de lo corriente y moliente, de lo diario y habitual’ no fuera el gran hallazgo de la literatura moderna, un nuevo mundo literario.” (p.119)

Así, se iniciaba un nuevo camino de la ficción para exportación, menos espejo esquemático del mundo que nos rodea y más neutra, más allá de que se mantuviera una tensión entre diversas lógicas genéricas¹ (Steimberg, 1994; Mazziotti, 1992).

2. LO COTIDIANO, UN PROBLEMA HABITUAL

Ágnes Heller (2002 [1970]) sostiene al comienzo de su sociología que “La vida cotidiana se desarrolla y se refiere siempre al ambiente inmediato.” (p. 47) “*La vida cotidiana hace de mediadora hacia lo no cotidiano y es la escuela preparatoria de ello*”. (p. 48) De este modo, no es posible abstraerse ni esquivar la vida cotidiana, incluso si se trata de ficciones que responden a matrices altamente convencionalizadas.

La narrativa ficcional, como expone Propp (1977) en el cuento maravilloso, supone el acontecer de una carencia que pone en movimiento los hechos del relato. Por ello, no hay relato sin fechoría ni carencia.

Envidiosa presenta a nuestra heroína en un momento en el que debe decidir el rumbo de su vida, que cambia con la separación de Dani después de diez años en los que él se resiste al matrimonio, y en un viaje con amigos conoce a Debbie y se casa con ella. Esto hace que Victoria necesite reenfocar su propio rumbo y volver a decidir qué quiere para su vida. Esta búsqueda estará signada, capítulo tras capítulo, por las sesiones de terapia a las que asiste. La estructura de los capítulos de *Envidiosa* imprime, en su repetición, una cierta ritualidad. En el relato de la protagonista en la sesión de terapia se irá al pasado, reconstruyendo algo que le ocurrió. Así, la serie imprime un ritmo que hace muy esperables los lugares de conflicto y confrontación, especialmente con su grupo de amigas, y plantea cómo, para Vicky, a ellas les va mejor y eso es injusto. Ella simplemente las envidia; entiende toda relación con los demás como una competencia, como una carrera, como algo que se debe ganar. Si una amiga se casa y está perdiendo; cuando se relaciona sentimentalmente con el jefe, va ganándole a otras compañeras de trabajo, etc.

Diferente es la construcción rítmica que encontramos en *Viudas negras, p*tas y chorras*. La serie empieza en el momento en que Maru y Mica deciden, a partir de un trabajo en el que no pudieron robar un dinero significativo, hacer un último trabajo que dejará buen rédito y permitirá que sigan un camino sin más necesidad de seducir y dormir hombres para robarles. Pronto sabremos que ese último trabajo salió muy mal. La serie inicia salta trece años y muestra a cada una en su vida. Maru, casada, madre, viviendo en un barrio cerrado, de muy buen poder adquisitivo, asumiendo la dirección del área social del barrio; Mica en su peluquería de barrio, con sus hijos bien criados y en una estabilidad. Estos universos son presentados a partir de escenas muy prototípicas que permiten situar y definir a cada uno de los personajes. Estos mundos estables se quiebran. La carencia aparece cuando Mica recibe un video en el que se documenta su presencia cuando muere Marcos Gussi, su última incursión delictiva. El video es enviado por Paola, antigua *jefa en el delito* de las viudas negras quien les exige la devolución del favor de no delatarlas e ir a prisión por ellas. Este comienzo que promete analepsis y prolepsis, propone un relato que juega en dos momentos vitales de las protagonistas: la vida de hoy, legal, y la de entonces, delictiva.

Así, en cada caso, se presenta el quiebre de una cotidianeidad más o menos rutinaria de las protagonistas. La trama buscará retornar a esos refugios de la cotidianeidad que en su quiebre intentan desesperadamente mantener. En *Envidiosa*, Vicky busca ser una mujer casada, de acuerdo con un modelo hiper-estereotipado de familia; en *Viudas negras*, Maru y Mica se embarcan en hacer que la amenaza de su vida pasada desaparezca para seguir adelante en las vidas que han logrado construir.

3. LO QUE GARANTIZA LA COTIDIANEIDAD

Si como dice Soto (2014) para las estéticas de la vida cotidiana “los medios masivos contribuyen a estas prácticas estéticas en su carácter de transmisores, operadores, comentaristas del universo artístico.” (p. 23) la representación audiovisual está necesariamente incorporada en esta función de producción y reproducción. Por ello interesa menos analizar la trama dramático-humorística (ambas son series con un importante grado de cruce entre lo melodramático y la comicidad) que atender a los elementos de verosimilización (Metz, 1970) sobre los que va a recaer el argumento en cada una de las series. Es decir, como se construye el carácter de *creíble* en la lógica genérica en cada serie. Entre los elementos que observaremos están

(...) los objetos y su disposición espacial, pero también sus texturas, colores o formas, no han sido puestos en relación con su funcionalidad en la vida de todos los días, ni se han articulado como procesos económicos (...) los visualizamos en relación con ciertos comportamientos dentro del campo de significación de la cotidianeidad” (Soto, 2014 p.13)

De acuerdo con Soto, en los objetos que pueblan la vida cotidiana “se resuelve en una sintaxis estable, cada elección de la combinatoria puede mostrar rupturas, quiebres, saltos, yuxtaposiciones” (2014 p. 17). Se atiende a los elementos que pueblan la vida cotidiana de las series ya que funcionan figuralmente como remitiendo a mundos que exceden a la ficción y permiten caracterizar pertenencia de clase (expresada en los espacios, objetos, la ropa que luce el personaje), ya que son como aquellos presentes en ámbitos no ficcionales. Estas formas de la figuración atribuyen valores a los personajes y permiten identificar muy rápidamente situaciones en las que se encuentran. Como veremos hay excepciones a estas sinécdoques.

En *Envidiosa* los espacios son cargados, casi todos responden a un efecto de diseño. Es decir, que los objetos aparecen dispuestos de modo que se note un criterio estético determinado (si bien siempre es así, no siempre esta disposición presenta un efecto de puesta en escena de lo seleccionado y expuesto). La empresa constructora en la que trabaja Vicky es un piso de planta libre, con islas de trabajo modernas, el blanco domina, y da idea de despojado y ventilado por la gran cantidad de ventanas. Las lámparas, los libros, las cosas en estantes respetan las líneas principales del despojamiento y el poco o nulo color. De manera contrastada, el espacio de la terapia es amplio, dominan los tonos madera, un ventanal conecta con un afuera frondoso, verde, vivo. Colores cálidos también gobiernan el otro espacio de intimidad: el departamento de la protagonista. En ocre y rosados para los espacios privados como el dormitorio; y muy contrastados en blanco y negro los espacios públicos del hogar como el living y el comedor.

Estos espacios son complementados con la indumentaria de Vicky que está siempre a la moda y resalta su cualidad por tratarse de colores brillantes y de prendas altamente combinadas. Podría decirse que Vicky *se viste*, es decir, pone énfasis en su indumentaria, es una *fashionista*. Si bien se trata de prendas que podríamos llamar de diseño, no interesan aquí por su adscripción a la clase, sino por atribuir al personaje como creativa, sobresaliente, que llama la atención, que busca ser vista. Es decir, que habla de ella. De esta forma,

el estilo vestimentario de Vicky funciona como una metáfora: es estridente como ella, es colorida como ella, es atrevida como ella, es desbordante como ella. Es este conjunto de cualidades la que constituye el relato mismo. La imposibilidad de construir una vida familiar mueve al personaje a buscar siempre eso que ella no tiene y otras sí. El vestuario en *Envidiosa* es particularmente segmentado, opera así sobre la protagonista mientras que los demás personajes son menos marcados y funcionan como grado cero sobre el que ella es desvío comparativo.

A diferencia de la función actancial que los espacios y la moda que adoptan en *Envidiosa*, en el caso de *Viudas negras*, los espacios e indumentarias funcionan como metonimias ubicando a los personajes en sus clases sociales. Este funcionamiento encuentra un quebré en el personaje de Paola (antigua madama y socia de la mafia), quien durante toda la serie está vestida igual que como salió de la cárcel: camiseta blanca y jean celeste de tiro alto. Se trata de un gesto que se parece más al funcionamiento de *Envidiosa* que al de *Viudas Negras*. Ella lleva lo que la define: una indumentaria que la muestra simultáneamente sexy y agresiva, simple y compleja, directa y libre de accionar con su cuerpo. La mayoría de las escenas en las que Maru y Mica se encuentran con Paola la ven comer asado, como recuperando una alimentación elegida que se debe desde que estuvo en la cárcel. En la misma parrilla, ella come y amenaza... simple, directo, sencillo como su atuendo.

Por su parte, Maru se viste, habla y camina como sus amigas del barrio cerrado, con ciertos modismos propios de la clase, vocabulario correcto y amplio. Se trata sólo de mujeres arregladas de clase alta que, de alguna forma, completan el paisaje del barrio cerrado. No tan distinta es la peluquería de Mica, emplazada en una zona de casas bajas del barrio de Flores es como cualquiera de barrio, poblada de parroquianas y de conversación trivial sobre vecinos y gobernada por porteñismos. Es una vida que se organiza en torno del trabajo y socialidad primaria. Forman, también, parte del paisaje, de lo esperable para estos espacios y personajes, con la excepción del pasado que vuelve para atormentarlas, como en un relato *noire*. Este corrimiento se centra en el carácter de melodrama costumbrista y de telecomedia negra que da el tono a la serie. El conjunto de situaciones en las que ellas quedarán descolocadas son incontables. Se trata de una hipérbole salida tanto del melodrama como del género negro. El retorno de Paola hace que ellas vuelvan a preparar postres somníferos para robar de nuevo, hasta pagar la deuda. Al final se revela la trama que las ubica como víctimas y no como victimarias. El mundo del hampa las usa nuevamente.

Estas construcciones de lo cotidiano, sobre las que se extiende la dimensión descriptiva en los textos audiovisuales², se ven de cierta manera quebradas por la voluntad narrativa, la que introduce la disrupción de la previsibilidad y estabilidad en pos del movimiento actancial y del desenvolvimiento del relato.

4. CONTAR DESDE EL TODOS LOS DÍAS

El centro de *Envidiosa* es la vida de Vicky, sus sentimientos y desventuras. La trama se presenta desde el trabajo, la terapia, el hogar, la relación con sus amigas, con su familia, con el vecino, etc. Se trata de un relato que se asienta en el retrato de costumbres. Si bien en la serie no se desarrolla una temática vinculada con la clase social a la que pertenecen los personajes (como sí ocurre en *Viudas Negras*) tampoco es posible ignorar que se trata de

personajes contruidos desde la capacidad de hacer cosas: organizar fiestas, viajes, escapadas, faltar al trabajo, cambiarlo, etc. Por ello, no sorprende el despliegue con acento en los distintos *diseños* que aparecen a lo largo de los capítulos. Todos los espacios y personajes presentan un trabajo sobre los cuerpos y sobre los espacios que habitan. Ellos responden a tipologías o lugares comunes que adelantan sus lugares narrativos. El personaje creativo está en espacios llamativos y se viste y maquilla para destacar, reacciona de manera imprevisible; el personaje relajado se viste desprolijo y habita espacios más despojados y actúa acompañando, sin sobresaltos; el personaje serio y estructurado usa traje, es sobrio en su manera de hablar, sus espacios son clásicos, sus acciones son tímidas y dubitativas. Son estos estereotipos los que mueven la trama; el conflicto aparece justamente en su yuxtaposición: Victoria irá al cruce de lo que considera injusto a partir de no haber recibido de la vida lo que ella se merece, por lo que se pondrá en alguna situación dislocada. Es esta cualidad sorpresiva de las reacciones de Vicky la que pone el tono no costumbrista y de comicidad.

A diferencia de lo que acabamos de mencionar, en *Viudas negras, p*tas y chorras* la trama inicia con un motivo de las narrativas de suspense o policiales: reaparece un personaje del pasado que arrastra a las protagonistas a una vida que ya habían superado. La extorsión sobre la muerte de un empresario en su último trabajo y el rescate por parte de su *agente*, Paola, es reclamado como deuda. El motivo -en tanto unidad mínima de sentido (Segre, 1988)- del *último trabajo como deuda de honor* vuelve a reunir a las protagonistas. Maru había cortado vínculo con el barrio popular y su familia de origen para pertenecer plenamente al mundo de clase alta en el que busca encajar. No tiene trabajo y se dedica a la vida familiar y al asistencialismo social. Es un personaje muy estereotipado: su forma de caminar, de hablar, de vestir son una suerte de exageración estilística que se quebrará y evidenciará falsa cuando vuelva al barrio. Por su parte, Mica ha construido con esfuerzo una vida a través de la peluquería, donde trabaja y vive. Es un espacio más oscuro que los del barrio privado de su amiga y su indumentaria cuando no es el guardapolvo rosa de la peluquería es un estilo más rockero. La tipologización que la constituye es el de la chica de barrio. A diferencia de la corrección en la pronunciación y en el uso del lenguaje de Maru, Mica insulta, dice palabras por la mitad, habla rápido y con jerga. Estos personajes y el conjunto que los rodean están definidos también de manera altamente estereotipados, que sin embargo escapan a la lógica neutra impuesta por la transnacionalización. La manera en que esas esferas cristalizadas colisionan en el relato hace que la trama avance. Es justamente el carácter costumbrista el que se pone en juego, pero éste -habitual en la serialidad melodramática- contrasta con los realismos desarrollados por una trama más propia del relato de mafia. Así *Viudas Negras* se construye como una narrativa en tensión: tanto entre personajes como en sus situaciones. Estas tensiones se resuelven de manera hiperbolizada, por lo que hace ingresar un distanciamiento entre el tono enunciativo y lo relatado lo que constituye una mirada algo juguetona y cómica.

5. FIGURACIÓN Y COSTUMBRISMO

Estas series figuran cuerpos, cuentan tramas y conflictos que no por estereotipados y arquetípicos se organizan en torno del maniqueísmo habitual que se identifica con el melodrama (Mazziotti, 1992). Estas series, emplazadas en la llamada tercera edad de

oro de las ficciones seriada (Carrion Domínguez, 2019), que retoman las cualidades de la ficción transnacional y a ella se suman criterios de calidad. Estos casos son interesantes ya que si bien se entroncan con estas características y se emplazan en plataformas de circulación internacional, el tratamiento de las tramas presenta un distanciamiento que la escena enunciativa pone en juego (Steimberg, 2013; Metz 1991). La enunciación asume el *fingimiento lúdico* (Schaeffer 2002): nada de esto es en serio, pero lo contamos con la rigurosidad de lo que es en serio. Y en este camino, la estrategia de construcción de lo cotidiano es central. Ese mundo más o menos costumbrista al que no terminan de entregarse las series analizadas abren el camino de una construcción en la que el universo narrado y comentado en la misma narración, está, por más que sufran los personajes, en favor de una sonrisa.

Recuperan el momento estilístico de los '90, estirando convenciones, especialmente las del orden de lo verosímil a la vez que retoman elementos del melodrama televisivo: el esquematismo narrativo de *Viudas negras* permite hacer a un lado la psicología y poner a los personajes desde sus figuraciones cotidianas como actantes de un tipo de narrativa no esperada, un *thriller* reidero, estereotipos que operan previsiblemente; o bien desde la mirada retorizada en la que la hiperbólica construcción de espacios y personajes hace avanzar la trama para encontrar, en el más pequeño acontecer de la vida diaria de una *Envidiosa*, la tormenta que inunda las serie. Ambas series parten de un espacio doméstico, aparentemente protectorio y conocido que se quiebra. La historia tensionada en *envidiosa* por el acecho del costumbrismo; o la tensión en *Viudas negras* entre ceder y escapar a los estereotipos que gobiernan la aventura.

NOTAS

¹ No desarrollaremos aquí el derrotero de la ficción seriada en argentina entre fines de siglo pasado y este primer cuarto de siglo. Sólo interesa señalar que ya no hay prácticamente oferta de ficción en la televisión lineal abierta y que esa producción que funcionaba simultáneamente para el mercado local y para la exportación hoy se encuentra en el espacio de las plataformas de visionado a demanda. Sobre este tema ver Mónica Kirchheimer y Ezequiel Rivero (2023)

² Lo que queremos decir aquí es que puede haber procedimientos explícitamente descriptivos en cualquier texto audiovisual, sin embargo, esos elementos que visten y rodean a los personajes son necesariamente descriptivos. A partir de ellos se figura, se construye el territorio de lo decible de cada personaje y/o espacio, se atributan valores y se semantizan conductas. En la base de todas estas operaciones está la presencia misma de esta dimensión casi intersticial que puebla cada instante de la pantalla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARREIROS, R. (2009) Lo cotidiano de los otros. *Revista Figuraciones*, No. 6, pp. 29-40. Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA. <https://assets.una.edu.ar/files/file/critica-de-arte/2023/2023-una-ca-publicaciones-revista-figuraciones-6.pdf>
- CARRIÓN DOMÍNGUEZ, Á. (2019). «La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas»; *Zer*, 24 (46), 111-128. (<https://doi.org/10.1387/zer.20386>)
- ESCOBAR, J. (1996). Costumbrismo. Un estado de la cuestión. *Romanticismo 6: actas del VI Congreso*. El costumbrismo romántico. Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico.

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, pp. 117-126.

HELLER, Á. (2002). *Sociología de la vida cotidiana*. Península.

KIRCHHEIMER, M. Y RIVERO, E. (2023). ¿Antes y después de netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en argentina (2013-2022). *Revista Conexión*, Año 12, No.19, pp. 105-131. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/27209>

MAZZIOTTI, N. (1991). Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo. *Comunicación y Sociedad*, (13), 101+. [https://link.gale.com/apps/doc/A128670135/](https://link.gale.com/apps/doc/A128670135/AONE?u=anon~2a9dc631&sid=googleScholar&xid=20051e5c)

— (1992). (Comp) *El espectáculo de la pasión*. Ediciones Colihue.

METZ, CH.(1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1ª ed., pp. 17-20. Publicación original en 1968.

PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.

SEGRE, C. (1988). Tema/motivo. *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, pp. 337-366.

SCHAEFFER, J.M.(2002). *¿Por qué la ficción?* Editorial Lengua de Trapo.

SOTO, M. Y KIRCHHEIMER, M. (1996). Los cuerpos de Antonella. Soto, M. (Coord.) *Telenovela/ telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Atuel, pp.53-72

SOTO, M. (Editora) (2009). Estéticas de la vida cotidiana. *Figuraciones* No. 6, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA.

<https://assets.una.edu.ar/files/file/critica-de-arte/2023/2023-una-ca-publicaciones-revista-figuraciones-6.pdf>

STEIMBERG, O. (1997). Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela. Verón, E. y ESCUDERO CHAUVEL, L. (Coomps.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa, pp. 17-28

— (2013). Propositiones sobre el género. *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia Editora, pp. 45-96