

index•comunicación | nº 11(1) 2021 | Páginas 297-327

E-ISSN: 2174-1859 | ISSN: 2444-3239 | Depósito Legal: M-19965-2015
Recibido el 20_10_2020 | Aceptado el 09_11_2020 | Publicado el 11_01_2021

LA SEGUNDA GENERACIÓN DE *TEEN SERIES*: PROGRAMAS ESTADOUNIDENSES, BRITÁNICOS Y ESPAÑOLES DE LOS 2000-2010

**THE SECOND GENERATION OF TEEN SERIES:
AMERICAN, BRITISH AND SPANISH SHOWS
OF THE 2000s-2010s**

<https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Lasequ>

Maddalena Fedele

Universitat de Barcelona

Departamento de Biblioteconomía, Documentación y Comunicación Audiovisual

Facultad de Información y Medios Audiovisuales

CRICC (*Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura*)

maddalena.fedele@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-9930-4930>



Para citar este trabajo: Fedele, M. (2021). La segunda generación de *teen series*: programas estadounidenses, británicos y españoles de los 2000-2010. *index.comunicación*, 11(1), 297-327.

<https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Lasequ>

Resumen: Las *teen series* son un producto mediático en torno a la cultura juvenil, al mismo tiempo que representan el prototipo de ficción seriada preferido por la audiencia adolescente. Este artículo presenta los resultados de un estudio sobre 50 *teen series* contemporáneas, producidas en Estados Unidos, Reino Unido y España. A través de una aproximación cualitativa y una metodología mixta, el estudio dibuja las características fundamentales del formato de la segunda generación de *teen series*. Como las producciones de la primera generación de los años noventa, las *teen series* actuales siguen siendo programas estrella del *prime-time* y se siguen centrando en personajes y temáticas adolescentes. Pero, a diferencia de las de la primera generación, las *teen series* de la segunda generación suelen ofrecer representaciones juveniles más diversas y variadas, proporcionando modelos identitarios basados en la aceptación de uno mismo, se abren a un público joven y joven-adulto, y recurren a estrategias narrativas y estéticas propias de la actual etapa meta-televisiva y de la llamada tercera edad de oro de la televisión, configurándose como producciones populares de calidad.

Palabras clave: series juveniles; adolescentes; ficción seriada; tramas; personajes; narrativa audiovisual.

Abstract: Teen series are a star media product around youth culture, and at the same time that represent the prototype of serialised fiction programmes preferred by the teen audience. This article presents the results of a study of 50 contemporary teen series, produced in The United States, The United Kingdom and Spain. Through a qualitative approach and a mixed methodology, the study draws on the fundamental characteristics of the format of the second generation of teen series. Like the first-generation productions of the 1990s, today's teen series remain prime-time star shows and continue to focus on teenage characters and themes. But, unlike those of the first generation, current teen series tend to portray more diverse and varied youth representations, offering models of identity based on self-acceptance; they open up to a young and young-adult audience, and rely on the narrative and aesthetic strategies of the current meta-television stage and of the so-called third golden age of television, becoming popular quality productions.

Keywords: Teen series; Adolescents; Series; Plots; Characters; Audio-visual narrative.

1. Introducción

Las *teen series* o series juveniles —programas de ficción seriada específicamente dirigidos a una audiencia juvenil, protagonizadas por personajes adolescentes y centradas en tramas e historias adolescentes— representan uno de los contenidos mediáticos estrella en torno a la cultura juvenil (Davis y Dickinson, 2004; Mosely, 2001; Ross y Stein, 2008). Además, representan el prototipo de ficción seriada preferido por la audiencia adolescente, ya que llegan a desarrollar dos tipos de funciones sociales y socializadoras en este público: la compartición con el grupo de pares, a través de las conversaciones que se generan a partir del visionado de la ficción seriada juvenil, y la identificación con el grupo de edad, posible gracias a las situaciones y los personajes representados en ella.

Estas series adolescentes deben enmarcarse dentro del complejo ecosistema mediático actual, que incluye la proliferación sin antecedentes de narrativa audiovisual seriada, ya apuntada hace más de una década por Buonanno (2004), y la actual etapa meta, híper o post-televisiva (Scolari, 2008; Spigel y Olsson, 2004; Tous, 2009), caracterizada, entre otras cosas, por la difusión digital a escala global de contenidos mediáticos y del más amplio paradigma de la «tercera edad de oro de la televisión» (Barra y Scaglioni, 2009; Casarini, 2014; Cascajosa, 2009; Maio, 2009). Se trata de un escenario donde las series televisivas «[...] have become “prized” content and valuable sales for broadcasters, online platform providers and distributors, and the production value and the budgets for such series have increased (McCabe and Akass 2007, Nelson 2007, Lotz 2014, Steemers 2016)» (Marit-Waade, 2017: 5)¹.

En este contexto general, y especialmente desde que plataformas de distribución global de contenidos, como Netflix, Amazon Prime Video y HBO, han incrementado la producción de series y su difusión global, también han proliferado las *teen series*, en particular en Netflix. Precisamente esta última no solo es la plataforma más vista por los jóvenes (eMarketer 2018; Iqbal 2020), sino que también la líder de suscriptores en España (AIMC, 2020).

1.1. El formato de las *teen series*

Las *teen series* tienen sus raíces en las *teen movies* y la *teen TV* estadounidenses (Casarini, 2014; La Ferle, Li y Edwards, 2001; Wee, 2004), por lo que se han considerado tradicionalmente un género norteamericano, con sus particulares

¹ Traducción propia: «[...] se han convertido en contenidos “preciados” y ventas valiosas para las emisoras, los proveedores y distribuidores de plataformas en línea, y el valor de producción y los presupuestos de dichas series han aumentado».

referencias y estereotipos culturales, como «the cheerleader, jock, homecoming dance and prom»², aunque con los años haya habido cada vez más producciones en otros países, como el Reino Unido (Berridge, 2013: 785). Varios estudios han destacado la estrecha relación de las *teen series* con los llamados *teenpics* (Mosely, 2001), películas juveniles que se han convertido en clásicos de culto, como *The Breakfast Club* (J. Hugues, 1985). Los *teenpics* tenían sus orígenes en las producciones cinematográficas juveniles de la American International Pictures (AIP) en los años cincuenta, sesenta y setenta, producciones que, a su vez, generaron varios subgéneros, desde las *slasher movies* a las *sex comedies* (Doherty 2002; Guerini-Rocco, 2017). De las *teen movies*, las *teen series* han heredado temáticas y la mayoría de estereotipos juveniles actuales.

En cambio, por su propia evolución en el medio televisivo —que, como recuerdan Mosely (2001) y Osgerby (2004), empezó en los años sesenta con la aparición de personajes adolescentes en series estadounidenses orientadas a un público familiar, siguió en los años ochenta con la producción de *sitcoms* adolescentes como *Saved by the Bell* (NBC, 1989-1993), y culminó en los noventa con la producción de series dramáticas de *prime-time* protagonizadas por y dirigidas a adolescentes— las *teen series* han heredado estrategias narrativas y estéticas de diversos géneros ficcionales, como las series, los seriales y las *sitcoms*. Si las primeras *teen series* se acercaron más al género del serial —las llamadas *teen soapies* como *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990-2000) y su spin-off *Melrose Place* (Fox, 1992-1999)— otros títulos de los noventa supieron integrar en sus formatos lógicas y características más propias de las *drama series* de diversos subgéneros, como el terror en *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003), la fantasía en *Charmed* (WB, 1998-2006), la ciencia ficción en *Roswell* (WB, 1999-2002) o la comedia en *Popular* (WB, 1999-2001). Mientras en otros países anglófonos como el Reino Unido o Australia los personajes adolescentes empezaron a ser protagonistas de tramas principales de *soap operas* tradicionales (Davis y Dickinson, 2004; Mosely, 2001), en otros países europeos las primeras *teen series* se relacionaron con géneros muy concretos, como la *sitcom* en Francia —cuyo mayor éxito fue *Hélène et les Garçons* (TF1, 1992-1994)—, o el serial en España —como *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002) y *Compañeros* (Antena3, 1998-2002).

En la primera década del nuevo milenio, y de acuerdo con las actuales tendencias mediáticas mencionadas arriba, la producción de *teen series* ha aumentado considerablemente, tanto en Estados Unidos como en otros países, incluida España. En este sentido, algunas investigaciones han remarcado la

² «la animadora, el atleta, el baile escolar de bienvenida y el de fin de curso».

influencia de la *teen TV* estadounidense en el resto de producciones mundiales (La Ferle, Li y Edwards, 2001; Wee, 2004), mientras que otras han señalado que las *teen series* producidas en otros países tienen que lidiar con la tensión entre la «americanización» y la representación de su propia identidad cultural y mediática, es decir entre globalización y cultura local (Levine, 2009).

Como han evidenciado estudios previos (Fedele, 2014) la mayoría de las *teen series* producidas entre finales del siglo pasado y comienzos del actual tienen en común el *target* adolescente, el corte dramático, el uso del realismo o de metáforas sobrenaturales para ejemplificar la propia condición adolescente, entendida como un «in-between period» o periodo intermedio (Fradegradi, 2016), se focalizan en los años de la adolescencia central —con un único protagonista o con un grupo de amigos protagonistas— y especialmente en las relaciones interpersonales (sobre todo de amor y de amistad) y la búsqueda de la propia identidad, siendo estas dos temáticas un rasgo común también a sagas cinematográficas juveniles (Falcón y Díaz-Aguado, 2014). Además, siguiendo las tendencias de transmedialización e intertextualidad de la etapa metatelevisiva (Scolari, Jiménez y Guerrero, 2012), estas *teen series* suelen estar repletas de referencias intertextuales o hipertextuales y, cada vez más, se benefician de elementos transmedia y del *engagement* con el público (Galán-Fajardo y Del Pino-Romero, 2010; Wee, 2004 y 2016). En este sentido, destacan los casos de *Skins* (E4, 2007-2013) *El barco* (Antena3, 2011-2013) (Grandío y Bonaut, 2012) o *Glee* (Fox, 2009-2015) (Marwick, Gray y Ananny, 2014).

Por otro lado, la duración de las temporadas y de los propios episodios suele variar en función del país de producción (en España, por ejemplo, los episodios suelen ser más largos que los habituales 40-60' de los mercados anglofonos). Además, hay una gran variedad de microgéneros ficcionales, que incluyen el drama —como los seriales estadounidenses *The O.C.* (Fox, 2003-2007) o *One Tree Hill* (WB, 2003-2012)—, la comedia —como las *dramedies* británicas *As if* (Channel Four, 2001-2004) o *Pramface* (BBC Three, 2012-2014)—, la fantasía —como los éxitos estadounidenses *Smallville* (WB, 2001-2011) o *The Vampire Diaries* (The CW, 2009-2017)—, el musical —como la *teen series* estadounidense *Glee* (Fox, 2009-2015) o la española *Un paso adelante* (Antena3, 2002-2005)—, o el *thriller* —como la norteamericana *Veronica Mars* (UPN, 2004-2007) o la española *El internado* (Antena3, 2007-2010).

1.2. La investigación académica de las *teen series*

La creciente importancia de las *teen series* y de los personajes adolescentes en la ficción seriada internacional también ha significado un incremento de la investigación científica sobre ellas. El estudio de la ficción seriada juvenil tiene

un valor muy significativo no solo desde el punto de vista del análisis del contenido, de los formatos televisivos y de sus estrategias narrativas y estéticas, sino también porque es un instrumento imprescindible para monitorear las representaciones modélicas, arquetípicas y estereotípicas que estas series ofrecen a su audiencia potencial —adolescente y preadolescente—, quien se encuentra en un momento clave del proceso de construcción de su identidad, tanto individual como colectiva (Arnett, Larson y Offer, 1995; Galán-Fajardo, 2007; Guarinos, 2009; von Feilitzen, 2004).

La mayoría de investigaciones sobre *teen series* se ha centrado en uno o más títulos específicos —o en aspectos concretos de determinados títulos—, como *Beverly Hills 90210* (McKinley, 1997), *Buffy the Vampire Slayer* (Bavidge, 2004; Osgerby, 2004); *Charmed* (Feasey, 2006); *Dawson's Creek* (WB, 1998-2003) (Hills, 2004; García-Muñoz y Fedele, 2011; Meyer, 2003), *Glee* (Brown, 2014; Dhaenens, 2013; Wee, 2016), *Roswell* (Badmington, 2004; Banks, 2004), *Skins* (Berridge, 2013), *Smallville* (Banks, 2004) o *13 Reasons Why* (Krebs 2019; Letort 2019), entre otras. En el contexto español, se han analizado títulos como *El internado* (Galán-Fajardo y Del Pino-Romero, 2010), *Física o Química* (Antena3, 2008-2011), *Los protegidos* (Antena3, 2010-2012) y *El barco* (Masanet y Fedele, 2019), entre otros.

Además, y más allá de estudios sobre la representación de personajes adolescentes en la ficción televisiva (Cooper, 2015; Heintz-Knowles, 2000), otras investigaciones se han centrado específicamente en los personajes de las *teen series* (Guarinos, 2009; Raya, Sánchez-Labela y Durán, 2018), sobre todo en lo que se refiere a la representación de género (Badmington 2004; Banks, 2004; Bavidge, 2004; Feasey, 2006; Galán-Fajardo, 2007; Osgerby, 2004; Rios, 2015), o la sexualidad (Berridge, 2013; Kendal E. y Kendal Z., 2015; Martino, 2019; Meyer, 2003; van Damme, 2010), llegando generalmente a la conclusión de que la ficción juvenil suele perpetuar modelos y roles de género estereotipados, aunque ciertas series hayan ofrecido representaciones más inclusivas e igualitarias.

De todas maneras, si bien las dos antologías estadounidenses editadas por Davis y Dickinson (2004) y Ross y Stein (2008) hayan sentado las bases para los estudios internacionales sobre las *teen series*, contribuyendo a definir y conceptualizar el género y el formato de estos contenidos mediáticos a partir del análisis de producciones de los años noventa, hasta el momento no se ha llevado a cabo ningún estudio sistemático sobre las producciones más actuales para analizarlas en su conjunto, focalizándose tanto en aspectos relativos al formato, como en sus fundamentos narrativos y estéticos.

1.3. Objetivos del estudio

El proyecto presentado en este artículo consiste, precisamente, en un estudio sistemático de las características fundamentales de las *teen series* contemporáneas, para poder llegar a definir las como una segunda generación, más madura y variada, respecto a las producciones de los años noventa. Su objetivo principal era contribuir a la definición teórica y al análisis del formato de las *teen series*, a través de la conceptualización de sus características básicas. En particular, el estudio perseguía los siguientes objetivos específicos:

1. Conocer las características fundamentales del formato de la hipotizada segunda generación de *teen series*.
2. Identificar sus principales estrategias narrativas y estéticas, mediante el análisis de las tramas y los personajes, y el estudio de la representación del espacio y del tiempo fílmicos.
3. Determinar las temáticas principales de las *teen series* y los argumentos universales presentes en ellas.
4. Analizar los estereotipos juveniles representados en las *teen series*, tanto desde el punto de vista narrativo como de la perspectiva de género.
5. Detectar similitudes y diferencias entre las *teen series* producidas en diferentes países (Estados Unidos, Reino Unido y España).

2. Metodología

La investigación consistió en un análisis fílmico cuanti-cualitativo de la primera temporada de 50 *teen series* disponibles para la audiencia del territorio español en el periodo 2008-2020. El estudio, llevado a cabo a partir de una aproximación cualitativa, se organizó en los pasos siguientes:

1. Exploración de las parrillas televisivas españolas generalistas y temáticas.
2. Exploración de los servicios de distribución *online* disponibles en el territorio español (sitios web oficiales de las cadenas televisivas y sitios de descarga/*streaming*), incluidas las tres plataformas digitales de pago disponibles en España desde 2015 (Netflix, Amazon Prime Video y HBO España).
3. Selección de una muestra aleatoria de 50 *teen series* entre las más de cien encontradas.
4. Aplicación de una metodología mixta para llevar a cabo un análisis que tuviera en cuenta los elementos contextuales y aquellos propios de la narración audiovisual, es decir, tanto los llamados «hechos fílmicos» como

los «hechos cinematográficos» (Aumont y Marie, 2002; Casetti y Di Chio, 1991; Zunzunegui, 2007).

La muestra final incluyó 29 *teen series* estadounidenses, 9 británicas y 12 españolas, recogidas en Tabla 1 (donde se indican la cadena y el periodo original de emisión).

El diseño metodológico contó con la triangulación de las técnicas siguientes:

1. Análisis contextual del formato. Los datos de producción se recopilaban de los sitios web oficiales de los programas y se cruzaron con los de bases de datos independientes (como IMDb). Estos datos incluyeron el número de temporadas y episodios, la emisora y la productora, la franja horaria de programación y las estrategias *cross-media* y las expansiones transmedia existentes.
2. Análisis de la narrativa. Se realizó una lectura en profundidad o *close reading* (Brummet, 2019; Castelló, 2008; Feixa, Masanet y Sánchez-García, 2019) de tres episodios por cada programa, con el fin de analizar sus principales características narrativas, como: el género y subgénero (utilizando la clasificación de Euromonitor descrita por Prado y Delgado, 2010)³; el *target* potencial; las características básicas de los personajes principales (número, sexo y edad, protagonismo individual o grupal, peso narrativo de los adolescentes) y las principales temáticas de las tramas horizontales a partir de las categorías utilizadas por Fedele (2014) y Galán (2006); los argumentos universales de cada programa (según la categorización de Balló y Pérez, 1997), y los estereotipos juveniles representados. Para los estereotipos juveniles se desarrolló la siguiente categorización basada en las aportaciones de Fedele (2014) y Fradegradi (2016): el 'héroe pingadillo' (o 'outsider hero' o 'buen chico'), el 'rebelde' (o 'atormentado' o 'malote'), el 'atleta' (o 'jock' o 'macho alfa'), el 'frikie' (o 'nerd' o 'geek'), el 'gracioso', el/la 'causa perdida' (o 'basket case'), la 'girl-next-door' (o 'bella' o 'princesa'), la 'diva' (o 'chica popular' o 'cheerleader' o 'queen bee'), la 'empollona' (o 'honors student'), la 'mejor amiga' y la 'final girl' (o 'chica independiente').
3. Análisis cualitativo de la representación del tiempo y del espacio a través de una aproximación semiótica (Casetti y Di Chio, 1991; Piñeiro, 1998), acompañado por un análisis cuantitativo de un episodio

³ Según la clasificación de Euromonitor, el género ficcional se declina en categorías como la serie, el serial, la miniserie o la *sitcom*, entre otras, mientras que al microgénero ficcional se corresponden categorías heredadas del cine, como: drama, comedia, *thriller*, terror, fantasía/ciencia ficción, etc.

aleatorio de cada título, para contabilizar los espacios representados y su relación con la narrativa de las series, usando las categorías de Fedele (2014): espacios domésticos, educativos, recreativos, laborales, exteriores públicos y otros. El análisis cuantitativo de los datos se realizó con el programa SPSS (nivel de significación establecido en $p < 0,05$). Siguiendo a Marit-Waade (2017), aunque el estudio académico de las localizaciones en las series televisivas ha sido, hasta ahora, escaso, éste permite reflexionar sobre la relación entre los espacios físicos reales y los textos mediáticos. En particular, esta investigación ha combinado el análisis cuantitativo y el cualitativo para analizar uno de los aspectos indicados por Marit-Waade (2017: 6), «the aesthetic and narrative aspects of places in television drama»⁴.

Tabla 1. Teen series de la muestra por países

Estados Unidos				
<i>Smallville</i> (WB, 2001-2011)	<i>The O.C.</i> (Fox, 2003-2007)	<i>One Tree Hill</i> (WB, 2003-2012)	<i>Veronica Mars</i> (UPN, 2004-2007)	<i>South of Nowhere</i> (TeenNick, 2005-2008)
<i>Beyond the Break</i> (The N, 2006-2009)	<i>Kyle XY</i> (ABC Family, 2006-2009)	<i>Friday Night Lights</i> (NBC, 2006-2011)	<i>Gossip Girl</i> (The CW, 2007-2012)	<i>Terminator: the Sarah Connor Chronicles</i> (Fox, 2008-2009)
<i>90210</i> (The CW, 2008-2013)	<i>The Secret Life of the American Teenager</i> (ABC Family, 2008-2013)	<i>10 Things I Hate about You</i> (ABC Family, 2009-2010)	<i>Make it or Break it</i> (ABC Family, 2009-2012)	<i>Glee</i> (Fox, 2009-2015)
<i>The Vampire Diaries</i> (The CW, 2009-2017)	<i>Pretty Little Liars</i> (ABC Family, 2010-2017)	<i>Skins US</i> (MTV, 2011)	<i>The Nine Lives of Chloe King</i> (ABC Family, 2011)	<i>The Secret Circle</i> (The CW, 2011)

⁴ «los aspectos estéticos y narrativos del espacio en la ficción televisiva».

<i>Akward</i> (MTV, 2011-2016)	<i>Teen Wolf</i> (MTV, 2011-2017)	<i>The 100</i> (The CW, 2014-2020)	<i>Runaways</i> (Hulu, 2017-2019)	<i>13 Reasons Why</i> (Netflix, 2017-2020)
<i>Riverdale</i> (The CW, 2017-)	<i>Chilling Adventures of Sabrina</i> (Netflix, 2018-)	<i>Legacies</i> (The CW, 2018-)	<i>Euphoria</i> (HBO, 2019-)	
Reino Unido				
<i>Skins</i> (E4, 2007-2013)	<i>Britannia High</i> (ITV, 2008)	<i>Merlin</i> (BBC One, 2008-2012)	<i>Demons</i> (ITV, 2009)	<i>Misfits</i> (E4, 2009-2013)
<i>Pramface</i> (BBC Three, 2012-2014)	<i>The End of the F***ing World</i> (Netflix, 2017-)	<i>Derry Girls</i> (Channel Four, 2017-)	<i>Sex Education</i> (Netflix, 2019-)	
España				
<i>El internado</i> (Antena3, 2007-2010)	<i>18RDC</i> (Antena3, 2008-2009)	<i>Física o Química</i> (Antena3, 2008-2011)	<i>90-60-90</i> (Antena3, 2009)	<i>El pacto</i> (Telecinco, 2010)
<i>No soy como tú</i> (Antena3, 2010)	<i>Los protegidos</i> (Antena3, 2010-2012)	<i>Ángel o demonio</i> (Telecinco, 2011)	<i>El barco</i> (Antena3, 2011-2013)	<i>Polsers vermelles</i> (TV3, 2011-2013)
<i>Merlí</i> (TV3, 2015-2018)	<i>Élite</i> (Netflix, 2018-)			

Fuente: elaboración propia.

3. Resultados

Los resultados se presentan en tres apartados, correspondiente a los tres bloques de técnicas de análisis aplicadas: aquellos relativos al formato televisivo de las *teen series*, los referentes al análisis de la narrativa, y los resultantes del análisis de la representación del tiempo y del espacio.

3.1. Análisis del formato

La gran mayoría de las *teen series* analizadas han sido programadas al menos una vez por alguna cadena televisiva española y actualmente la mitad de ellas está disponible en algunas de las plataformas digitales de distribución global mencionadas (Netflix, Amazon Prime Video o HBO). Solo cuatro de los títulos analizados —los estadounidenses *The Nine Lives of Chloe King*, *South of Nowhere* y *The Secret Circle*, y el británico *Demons*— no han sido emitidos por ninguna cadena española, aun estando disponibles a través de páginas web de *streaming* y descarga ‘alegales’.

Como se observa en la Tabla 2, tanto el número de temporadas y de episodios, como la duración de los mismos, varían mucho en función del país de producción de los diversos títulos.

Tabla 2. Temporadas y episodios de las *teen series* de la muestra

	Número de Temporadas ⁵			Número de Episodios ⁴			Duración Episodios		
	Min.	Máx.	Media	Min.	Máx.	Media	Min.	Máx.	Media
Estados Unidos	1	10	4,24	8	218	76,76	22'	60'	42'06"
Reino Unido	1	7	3,11	6	65	26,56	25'	45'	38'47"
España	1	7	2,83	2	77	32,42	40'	115'	69'25"
TOTAL	1	10	3,7	2	218	57,08	22'	115'	48'04"

Fuente: elaboración propia.

Por ejemplo, la miniserie española fantástica *No soy como tú* apenas cuenta con dos episodios, pudiéndose llegar a considerar una *TV movie*, mientras que la serie de fantasía/ciencia ficción norteamericana *Smallville* tiene 218 episodios divididos en 10 temporadas. Entre los programas más longevos se encuentran precisamente títulos norteamericanos, como la ya mencionada *Smallville*, *One Tree Hill* (187 episodios en 9 temporadas) y *The Vampire Diaries* (171 episodios en 8 temporadas), mientras que los títulos españoles suelen tener pocas temporadas, con la excepción de *Física o Química* (77 episodios en 7 temporadas) y *El internado* (71 episodios en 7 temporadas).

Por otro lado, mientras que los episodios de los títulos anglófonos acostumbran a tener duraciones más cortas y conformes a los estándares de la ficción de habla inglesa de *prime-time* —alrededor de 22-25' para los programas

⁵ Los datos están actualizados a junio 2020.

cómicos y alrededor de 40-45' para las *drama series*— en el caso de España la duración se dispara hasta los 115' por episodio del serial *90-60-90*, y se sitúa en una media de 70', típica de los contenidos de ficción de *prime-time* del mercado televisivo español. Merece la pena destacar las excepciones de las producciones de TV3 (*Polseres vermelles*: 45', y *Merlí*: 58'), cadena pública catalana que ha seguido tradicionalmente los estándares de duración de la ficción anglófona, y de la producción española de Netflix (*Élite*: 60'), que encaja también en los cánones internacionales.

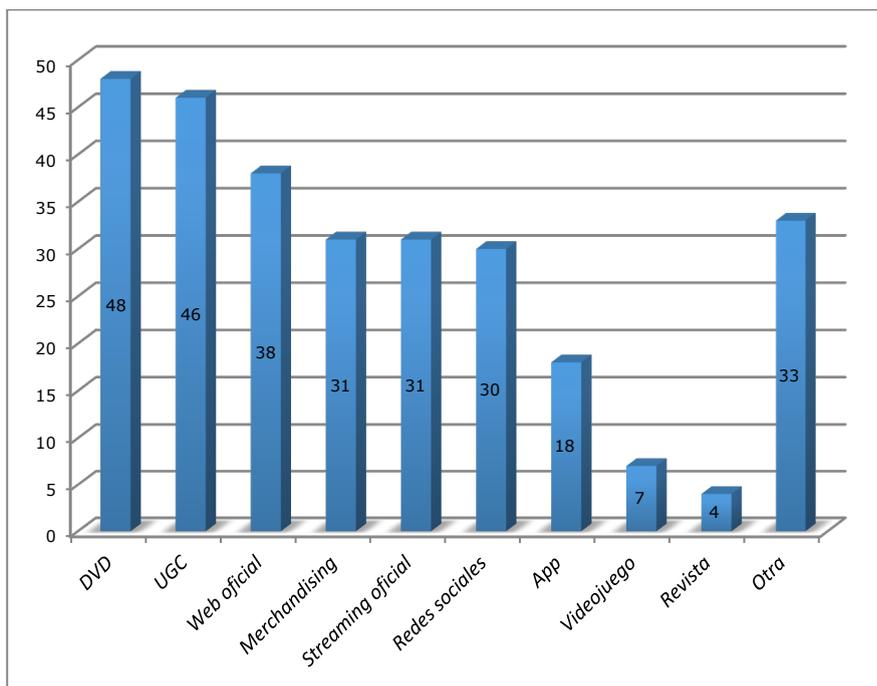
Por lo que se refiere a las productoras y emisoras, en Estados Unidos Warner Bros. con ocho títulos, ABC con cinco y MTV Productions con cuatro son las compañías que más apuestan por las *teen series*. En el Reino Unido destaca la presencia de este formato en el grupo Channel Four Television Corporation, ya que dos de los nueve títulos analizados se emiten en la cadena E4 y otros dos en Channel Four. En España, finalmente, es el grupo Atresmedia el que más apuesta por la producción de ficción juvenil, siendo Antena3 la cadena que emite un mayor número de series juveniles locales (siete de doce). Además, hay que destacar el rol que las plataformas globales de distribución de contenidos audiovisuales han ido adquiriendo en los últimos cinco años, y sobre todo Netflix, tanto en la producción de títulos propios (*13 Reasons Why*, *Chilling Adventures of Sabrina*, *Élite*) como en la distribución masiva de ficción seriada juvenil (actualmente Netflix distribuye catorce de los títulos analizados; Amazon Prime Video ocho y HBO, cinco).

Respecto a la franja de emisión original, la mayoría de las *teen series* analizadas (treinta y una) han sido programas en *prime-time*, o entre dicha franja horaria y la de la tarde o la de la noche (siete), dato que confirma la estrategia de programación de la ficción juvenil en la franja de máxima audiencia. Por otro lado, cinco de los títulos analizados se han estrenado directamente en una plataforma *online* (*13 Reasons Why*, *Chilling Adventures of Sabrina*, *Élite*, *Euphoria* y *Sex Education*), respondiendo a las lógicas de autoprogramación propias de este modelo de emisión.

Por último, hay que mencionar que la mayoría de los títulos de la muestra han puesto en marcha estrategias *cross-media* y expansiones transmedia oficiales (Gráfico 1), que han ido aumentando en las producciones más recientes, y han incluido DVD, webs, *merchandising*, aplicaciones móviles, redes sociales, videojuegos, revistas, y otras varias estrategias, como *spin-offs*, libros, *comics*, programas especiales, *crossovers*, etc. Además, se han encontrado expansiones transmedia no oficiales, como el UGC (Contenido Generado por Usuarios). Únicamente en cuatro casos (*No soy como tú*, *90-60-90*, *El pacto* y *Beyond the Break*)

no se han encontrado ejemplos de UGC; se trata de títulos que han tenido éxito y distribución limitados.

Gráfico 1. Estrategias *cross-media* y expansiones transmedia en los 50 títulos analizados



Fuente: elaboración propia.

Cabe relacionar el aumento de estrategias *cross-media* y transmedia en las producciones juveniles con las tendencias de la actual etapa metatelevisiva identificadas en estudios previos (Scolari, 2008; Scolari, Jiménez y Guerrero, 2012; Spigel y Olsson, 2004; Tous, 2009), ya que dichas estrategias se delinearán como características fundamentales del propio formato de las *teen series*.

3.2. Análisis de la narrativa

El segundo bloque de resultados se centra en varios aspectos de la narrativa de las *teen series*: el género y subgénero; los personajes; los argumentos universales; los estereotipos juveniles.

3.2.1. Género y subgénero de las *teen series*

Referente al análisis de la narrativa de las *teen series* de la muestra, el primer dato destacable es el predominio del género del serial (treinta títulos) respecto

al de la serie (diecisiete), especialmente en los títulos norteamericanos y españoles, y la escasez de las miniseries, género asociado tan solo a dos títulos españoles y uno británico. Además, el serial se asocia sobre todo a títulos de los últimos años, dato que confirma una tendencia más general ya evidenciada por Favard (2018: 21): «[...] episodic trend [...] is slowly counterbalanced by serialized narrative threads, as it is in most narratively complex contemporary television series (Millet, 2015)»⁶.

Por otro lado, las *teen series* analizadas pueden clasificarse en diversos subgéneros ficcionales, siendo los más comunes el drama (diecinueve títulos) y la fantasía/ciencia ficción (dieciséis). Este dato confirma las dos tendencias ya detectadas en las *teen series* de primera generación: el realismo y el recurso a metáforas fantásticas para describir y narrar la adolescencia. En las *teen series* de fantasía/ciencia ficción y de terror la propia naturaleza humana de las y los protagonistas adolescentes es cuestionada. Abundan vampiros y licántropos (*The Vampire Diaries*, *Legacies*, *Teen Wolf*), brujas y brujos (*Chilling Adventures of Sabrina*, *Merlin*), personajes con superpoderes (*Los protegidos*, *Misfits*, *Runaways*) y, hay casos en que el/la protagonista tiene la misión de salvar el mundo, encarnando una figura mesiánica híbrida, mitad humana y mitad sobrenatural (*Smallville*, *Chilling Adventures of Sabrina*, *Legacies*). Finalmente, al tratarse de un subgénero poco común en las *teen series* y más propio de *drama series* para adultos, merecen una mención particular aquellos títulos de *thriller/suspense* (6) —tres de los cuales son producciones españolas (*El internado*, *El barco*, *Élite*)— ya que aspiran a un *target* más amplio que el *teen*, que incluya también a jóvenes y jóvenes-adultos. Esta ampliación de *target* está demostrada también por la presencia de personajes jóvenes y jóvenes-adultos entre los protagonistas. De todas maneras, la mayoría de las *teen series* analizadas (treinta y tres) sigue dirigiéndose exclusivamente a un *target* adolescente.

3.2.2. Personajes de las *teen series*

En referencia a los personajes, se han contabilizado 492 personajes principales, dentro de los que se han identificado 203 protagonistas.

La gran mayoría de los títulos (treinta y seis) cuenta con un protagonismo grupal, es decir, la historia evoluciona alrededor de un grupo más o menos amplio de amigos (hasta 14 en el serial español *Física o Química*), aunque a menudo uno de los personajes se identifica como el líder natural o narrativo del

⁶ «[...] la tendencia episódica [...] paulatinamente se complementa con hilos narrativos serializados, como ocurre en la mayoría de la ficción seriada televisiva contemporánea narrativamente compleja (Millet, 2015)».

grupo, como Samu (*Élite*), Hope (*Legacies*), Sabrina (*Chilling Adventures of Sabrina*) u Otis (*Sex Education*).

La representación de género entre los personajes principales es bastante equitativa, siendo el 50,6% (N=249) masculinos y el 49,4% (N=243) femeninos, dato esperanzador respecto a estudios previos. Aún así, en los títulos españoles el peso de los personajes masculinos es mayor que en los títulos anglófonos ($p=0,009$).

En cuanto a las franjas de edad de los personajes principales representados, los *teens* son los que prevalecen (61,4%, N= 302), mientras que los *tweens* o preadolescentes son casi ausentes (0,8%, N=4). Por otro lado, sí que hay una buena representación de niños, adultos y mayores (26,4%, N=130), especialmente en aquellas series dirigidas a un público más familiar (como los seriales españoles *Los protegidos*, *El internado* y *El barco*). Además hay que destacar la presencia de jóvenes (20-25 años) y jóvenes-adultos (25-35 años), tanto por el número de personajes principales de estas franjas de edad (11,6%, N=57), como por su peso narrativo en catorce de los títulos analizados, sobre todo en los españoles ($p=0,014$), que se destinan más frecuentemente a un *target* más amplio.

De todas maneras, estos resultados deberán matizarse en el análisis en profundidad de los personajes (segunda fase del proyecto).

3.2.3. Argumentos universales de las *teen series*

Respecto a las temáticas de las historias, en cuatro de las *teen series* analizadas la trama horizontal principal es de misterio/suspense, mientras en otros doce casos el misterio se entrelaza con tramas sobre la identidad y/o el amor.

Precisamente las tramas horizontales basadas en la búsqueda/construcción de la propia identidad se encuentran en treinta y ocho de los títulos analizados, mientras que las de amor en treinta. A menudo, estas dos temáticas están estrechamente entrelazadas entre ellas, dando pie a estructuras narrativas en las que el/la protagonista se construye a él/ella mismo/a al tiempo que vive una relación amorosa. Las relaciones amorosas frecuentemente responden a argumentos universales identificados en el cine por Balló y Pérez (1997), especialmente los del amor redentor (trece títulos) y del amor prohibido (ocho), que a menudo se combinan entre ellos.

Aún así, hay que destacar que algunos títulos más recientes proponen un nuevo esquema amoroso, que puede definirse como el «amor hacia uno mismo», según el cual no puede haber relación amorosa sana sin el paso previo de la autoaceptación a través del amor hacia la propia persona» (Fedele, Planells-de la Maza y Rey, en prensa).

En la misma línea, debe apuntarse que los argumentos de la búsqueda del tesoro (siete títulos) y del conocimiento de uno mismo (once títulos) se alejan de los patrones originales, para converger hacia viajes más bien interiores de autoconocimiento, de búsqueda de tesoros inmateriales, como son la propia felicidad y la autorrealización: se trata de «viajes de empoderamiento» (Fedele, Planells-de la Maza y Rey, en prensa), que se acercan a la estructura mítica del viaje de la heroína (Frankel, 2010; Murdock, 1990) más que a la tradicional del viaje del héroe (Campbell, 1959; Vogler, 1998), sobre todo cuando se asocian a personajes femeninos.

3.2.4. Estereotipos juveniles en las *teen series*

El análisis de las tramas horizontales permite también identificar los estereotipos de personajes que las protagonizan, que suelen ser transversales a los géneros y subgéneros de las *teen series*.

Especialmente en las tramas de temática amorosa, cuando el protagonista es un personaje masculino, éste suele ser el héroe de la historia, un 'buen chico' ('good guy' o 'outsider hero'), el que siempre actúa según una recta moral y en el interés de los demás, como Clark (*Smallville*) o Dan (*Gossip Girl*).

Normalmente, este está enamorado de la 'girl-next-door' (o 'bella' o 'princesa'), la coprotagonista guapa, buena y generosa, como Lana (*Smallville*) o Serena (*Gossip Girl*).

La contraparte del 'buen chico' suele encajar en dos roles narrativos, que a veces, paradójicamente, llegan a coincidir en el mismo personaje por la propia evolución de la trama: el de mejor amigo, aliado y ayudante, o el de antagonista (generalmente) amoroso. El estereotipo que acaba ocupando estos dos roles suele ser un 'rebelde' o 'atormentado' o «malote con buen fondo» (Figueras-Maz, Tortajada y Araña, 2014), o un 'malote atormentado' que es también un 'graciosillo sarcástico', como en los casos de Chuck (*Gossip Girl*) o Damon (*The Vampire Diaries*). Es interesante destacar que este estereotipo del 'malote gracioso' puede llegar a ocupar el rol de protagonista de la trama amorosa en lugar del 'buen chaval', como Culebra (*Los protegidos*), precisamente por su 'buen fondo'.

Otro típico oponente del 'buen chico' es el 'atleta', que en las *teen series* anglófonas suele ser el capitán del equipo deportivo y el chico más popular del instituto, prepotente, poco inteligente y abusón, como Matty (*Awkward*) o Bryce (*13 Reasons Why*).

En cambio, la aliada de la 'princesa' suele ser su 'mejor amiga', leal y comprensiva, como Bonnie (*The Vampire Diaries*); mientras que su contraparte suele ser la 'diva', que sobre todo en las *teen series* norteamericanas es la

elitista, presuntuosa y superficial capitana del equipo de *cheerleaders*, la chica más popular del instituto, a menudo novia del 'atleta'. Como ejemplos, pueden mencionarse Blair (*Gossip Girl*) o Lucrecia (*Élite*).

Otro estereotipo femenino es el de la 'empollona' (o 'honors student'), que normalmente queda relegada a papeles más secundarios, a la sombra del 'buen chico', por el que siente un amor no correspondido, como Chloe (*Smallville*). Cuando, en cambio, este estereotipo se fusiona con el de la 'princesa', la coprotagonista femenina suma en ella misma las cualidades de ambos modelos, llegando a ser casi una 'supermujer' —inteligente, guapa, responsable, buena estudiante, generosa, etc.— como Elena (*The Vampire Diaries*) o Ainhoa (*El barco*). Esta 'princesa empollona', o «final girl next door» (Rios, 2015), suele debatirse en un triángulo amoroso entre el 'buen chico' y el 'malote', con el que suele entablar una relación basada en el mito del amor redentor (Masanet y Fedele, 2019).

Hay que destacar que algunas *teen series*, sobre todo las más recientes, han enriquecido los estereotipos juveniles existentes, dotando de mayor profundidad y complejidad a personajes que solían asociarse a estereotipos muy planos. Casos interesantes son el del 'atleta sensible', como Matt (*The Vampire Diaries*) y Jackson (*Sex Education*), el de la 'diva amable', como Caroline (*The Vampire Diaries*) o Veronica (*Riverdale*), el del 'boy-next-door', como Clay (*13 Reasons Why*) o Samu (*Élite*), y el de la 'chica rebelde atormentada', como Maeve (*Sex Education*) o Marina (*Élite*). En particular, estos dos últimos estereotipos pueden dar vida a una trama amorosa basada en la inversión de los roles de género del mito del amor redentor, que, desafortunadamente, no suele tener final feliz, a diferencia del patrón original.

Por otro lado, cuando el peso narrativo principal cae sobre una protagonista femenina, ésta suele ser la heroína de la historia, y suele encarnar el estereotipo de la 'final girl' (o 'chica independiente'), un personaje con su propia narrativa y objetivos, esté o no involucrada en tramas amorosas, como Buffy (*Buffy the Vampire Slayer*). Se trata, habitualmente, de chicas empoderadas y poderosas, protagonistas mesiánicas de *teen series* de fantasía/ciencia ficción o terror, como Hope (*Legacies*), Sabrina (*Chilling Adventures of Sabrina*) o Clarke (*The 100*).

Por último, mientras los estereotipos del 'frikie' (o 'nerd' o 'geek') y de la 'causa perdida' ('basket case') tradicionalmente se habían relegado a personajes secundarios, muchas *teen series* contemporáneas han integrado estos modelos en los propios personajes protagonistas, tendencia ya inaugurada por *Buffy the Vampire Slayer*. Son claros ejemplos de esta estrategia varios títulos británicos como *Misfits*, *Skins*, *The End of the F***ing World* o *Derry Girls*.

Hay que destacar la variación y el mestizaje que los estereotipos heredados de las *teen movies* norteamericanas pueden sufrir en las producciones británicas y españolas, un aspecto que deberá profundizarse en la segunda fase del estudio.

3.3. Análisis del tiempo y del espacio

El tercer bloque de resultados procede del análisis estético de la representación del tiempo y del espacio.

3.3.1. El tiempo en las *teen series*

La mayoría de los títulos analizados (cuarenta y siete) representa historias ambientadas en la contemporaneidad (de su estreno), es decir, el «tiempo-colocación» (Casetti y Di Chio, 1991: 151) es la actualidad, aunque las *teen series* de los subgéneros de fantasía/ciencia ficción y terror representen mundos posibles no realísticos, por la presencia de elementos sobrenaturales. Las tres excepciones son: el serial norteamericano de ciencia ficción *The 100*, ambientado en un futuro distópico en el que la tierra ha quedado destruida a causa de explosiones nucleares; la serie fantástica británica *Merlin*, que cuenta las aventuras de unos jóvenes mago Merlín y rey Arturo; y la comedia británica *Derry Girls*, ambientada en la Irlanda del Norte de los años noventa.

Por lo que se refiere, en cambio, al «tiempo devenir», es decir el «imparable fluir, en el que los acontecimientos, tomados en su conjunto, se disponen según un orden, se muestran abiertamente a través de una duración, se presentan según una frecuencia» (Casetti y Di Chio, 1991: 151), la casi totalidad de las *teen series* de la muestra (cuarenta y ocho) presentan un orden lineal. No obstante, se trata a menudo de un orden lineal no vectorial, es decir, caracterizado por el uso de analepsis o *flashbacks* que interrumpen el desarrollo cronológico de los acontecimientos. Merecen una mención aparte dos recientes seriales producidos por Netflix, *Élite* y *13 Reasons Why*, cuyas narrativas horizontales, que en la primera temporada giran alrededor de la búsqueda de los culpables de un asesinato y un suicidio respectivamente, se estructuran en base a un orden temporal anacrónico, es decir sin un aparente hilo «cronológico», según un «juego de reenvíos, anticipaciones y recuperaciones» de los acontecimientos (Casetti y Di Chio, 1991: 154), que hace compleja la reconstrucción de la cronología de la historia. Se trata de dos casos que se aprovechan de estrategias y estructuras narrativas más innovadoras, utilizadas tanto en el cine como en la ficción televisiva contemporáneos.

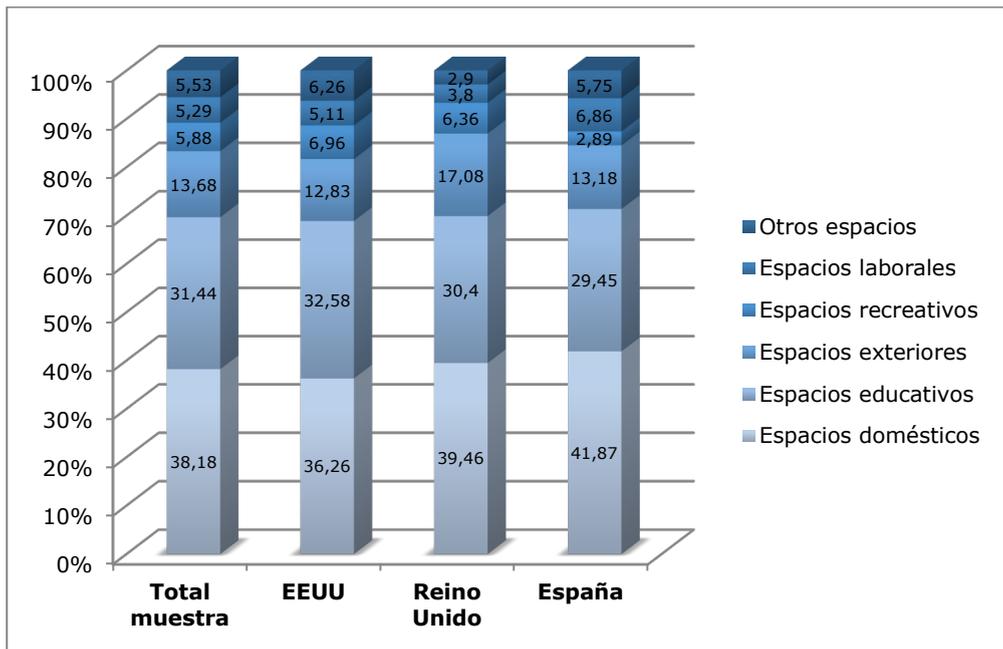
Finalmente, la duración y la frecuencia con la que se repiten los acontecimientos acostumbra a ser, respectivamente, normal y única, es decir, se representan los acontecimientos sin contracciones ni dilataciones y una sola

vez. No obstante, hay que destacar que la mayoría de *teen series* recurren a un tipo concreto de contracción, la recapitulación al empezar un nuevo episodio. Hay que mencionar, en particular, la comedia británica *The End of the F***ing World*, que está repleta de expansiones y pausas y hasta cuenta con momentos de frecuencia repetitiva, como en la presentación de los dos protagonistas en el primer capítulo.

3.3.2. El espacio de las *teen series*

A nivel cuantitativo, los espacios más representados han resultado ser los domésticos (con todos sus diversos ambientes, incluidos jardines y patios) y los espacios educativos (colegios, institutos, centros educativos de diversa índole, etc.), como se puede observar en el gráfico 2, donde se muestran los porcentajes de representación de cada tipología respecto al total de duración de los 50 episodios analizados (35:40:31, sin contabilizar caretas, recapitulaciones y créditos).

Gráfico 2. Espacios representados en las *teen series* (%)



Fuente: elaboración propia.

Por un lado, se puede destacar cierta similitud en los títulos de los tres países, ya que no se han encontrado diferencias significativas, excepto en el caso de los espacios domésticos, que son más representados en las *teen series*

españolas ($p=0,006$). Este dato podría relacionarse con cuestiones de producción y presupuesto o con posibles diferencias culturales; ambas posibilidades deberían ser exploradas en un estudio *ad hoc* sobre rutinas productivas.

Por otro lado, hay que mencionar el peso de los espacios exteriores (calles, plazas, carreteras, exteriores urbanos y/o rurales varios, etc.), sobre todo en los subgéneros de fantasía/ciencia ficción, terror y *thriller*/suspense ($p=0,007$), hecho que apunta a un cierto nivel de producción y presupuesto.

Del análisis cualitativo, siguiendo el ejemplo de Piñeiro (1998), cuyo trabajo identifica el espacio general de una obra fílmica, sus sub-espacios y la relación que se genera entre éstos y los personajes, en primera posición, en las *teen series* analizadas, el espacio general suele ser la ciudad o el pueblo —real o ficticio— donde viven los protagonistas.

Las *teen series* de subgénero dramáticos suelen desarrollarse en espacios generales más bien orgánicos y unitarios —es decir con un alto «grado de conexión y unidad» entre sus partes (Casetti y Di Chio, 1991: 147)—, como ciudades y pueblos urbanos, como las ciudades de Nueva York (*Gossip Girl*) o Madrid (*Física o Química*). En cambio, muchos títulos de fantasía/ciencia ficción, terror y *thriller*/suspense se ambientan en espacios más bien inorgánicos e inconexos —es decir, donde se genera una «ruptura de la organicidad» (Casetti y Di Chio, 1991: 147)—: pueblos rurales con fuerte presencia de bosques y lugares inhóspitos, como los pueblos de Mystic Falls (*The Vampire Diaries* y *Legacies*) y Greendale (*Chilling Adventures of Sabrina*).

Aún así, la casi totalidad de los espacios generales representados cuentan con sub-espacios similares, que pueden considerarse típicos del formato de las *teen series*. En primer lugar, se encuentra el instituto, con sus aulas, pasillos, bibliotecas y salas de estudio, cafeterías, gimnasios, etc., donde se reúnen diferentes tipos de personajes en función de sus aficiones e intereses (por ejemplo, los ‘atletas’ en los espacios deportivos o los ‘frikies’ en las bibliotecas). Además, aunque su peso a nivel cuantitativo no sea remarcable, sí que a nivel cualitativo los lugares recreativos de agregación, como restaurantes o cafeterías donde los protagonistas suelen reunirse, tienen mucho valor simbólico y narrativo. Finalmente, dentro de los espacios domésticos, hay que diferenciar aquellos privados, como las habitaciones de los personajes adolescentes, de los comunes, como las salas de estar/cocinas, lugares de (des)encuentros familiares.

Cabe mencionar la excepción del serial de ciencia ficción *The 100*, ambientado en una tierra *post-apocalíptica*, que funciona como espacio general distribuido en sub-espacios fundamentalmente exteriores (bosques, el campo base, etc.), juntamente a los espacios interiores de la nave espacial donde sobreviven los supérstites.

4. Discusión

El proyecto presentado en este artículo pretendía contribuir a la definición teórica y al análisis del formato de las *teen series* pertenecientes a la que puede considerarse una 'segunda generación', en continuidad con las primeras producciones de los años noventa.

Tabla 3. Comparación entre Primera y Segunda generación de *teen series*

Características	Primera generación (Años 90)	Segunda generación (Años 2000-2010)
FORMATO	Programa estrella del <i>prime-time</i>	Programa estrella del <i>prime-time</i>
	<i>Target teen</i>	<i>Target teen</i> + jóvenes y jóvenes-adultos
	Duración según país	Duración según país
	Estrategia <i>cross-media</i>	Estrategia <i>cross-media</i> + Expansiones transmedia y UGC
NARRATIVA	Serie > Serial	Serie < Serial
	Drama y Fantasía	Drama y Fantasía + <i>Thriller/Suspense</i> y Comedia
	Protagonistas <i>teens</i>	Protagonistas <i>teens</i> + jóvenes
	1 protagonista o 1 grupo	Protagonismo mayoritariamente grupal
	Amor > Búsqueda de identidad	Amor < Búsqueda de identidad
	Estereotipos de las <i>teen movies</i>	+ Nuevos estereotipos juveniles
ESTÉTICA	Espacios juveniles (educativos y domésticos)	Espacios juveniles (educativos y domésticos) + Exteriores
	Tiempo lineal	Ordenes temporales más complejos

Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse en la tabla 3, por lo que se refiere al formato, los resultados demuestran que las *teen series* actuales siguen siendo programas estrellas del *prime-time*, centrados en personajes y temáticas adolescentes,

dirigidos a un público mayoritariamente *teen*, con fuerte representación de espacios típicamente juveniles, y de duración variable según el país de producción. Pero, respecto a las producciones de la primera generación, hay que apuntar un conjunto de diferencias que distinguen las *teen series* de la segunda generación:

- a) El aumento de las estrategias transmedia y, sobre todo, de la producción de UGC está en línea, también, con la actual etapa metatelevisiva (Scolari, 2008; Tous, 2009), que se caracteriza, entre otros aspectos, por unos mayores *engagement* y participación de la audiencia en los contenidos de la cultura popular. Dichas estrategias devienen cada vez más un aspecto intrínseco del formato de las producciones juveniles actuales.
- b) A los microgéneros tradicionalmente utilizados en las *teen series*, el drama y la fantasía, se añaden propuestas generalmente orientadas a un público más amplio, mediante títulos *thrillers* o tramas de misterio, hecho que demuestra una mayor consolidación y madurez narrativa y estética del formato, en línea con la evolución actual de la ficción seriada, así como títulos adscribirles a un humor irónico y hasta negro.
- c) La apertura a un *target* más mayor, que incluye a jóvenes y jóvenes-adultos (que probablemente fueron espectadores de las *teen series* de la primera generación), también se denota mediante la inclusión de personajes protagonistas y principales de estas franjas de edad, con peso narrativo consistente.
- d) La mayoría de títulos está protagonizado por grupos de adolescentes, y no por un único personaje, permitiendo así una mayor variedad en la representación juvenil del núcleo de protagonistas.
- e) La búsqueda de la propia identidad prevalece respecto al amor en las tramas horizontales, permitiendo así a muchos títulos huir de las representaciones estereotípicas del amor romántico y ofrecer a la audiencia modelos identitarios basados en la aceptación de uno mismo y en el crecimiento personal.
- f) Como apunta el análisis de los elementos estéticos, aunque sigan creando mundos posibles centrados en la cultura juvenil y la vida cotidiana de los adolescentes, mediante la representación de espacios típicos de esta edad como el instituto, las *teen series* actuales —sobre todo aquellas de subgéneros *thriller*, fantasía o terror— incluyen muchos espacios exteriores, a menudo inhóspitos y nocturnos, lo que demuestra, por un lado, una consolidación de la producción cinematográfica de las *teen series* y, por el otro, una cierta ‘adultificación’ o ‘goticización’ de la narrativa destinada a los jóvenes.

Por lo que se refiere a las estrategias narrativas de las *teen series* actuales, los resultados apuntan a una clara apuesta por el género serial, que permite una mayor fidelización de la audiencia y, además, facilita el *binge-watching online*. Asimismo, como se ha mencionado, la presencia de subgéneros como la fantasía/ciencia ficción, el *thriller* y el terror permite la construcción de estructuras narrativas más complejas, como demuestra también el análisis del tiempo «devenir» y la presencia de representaciones temporales más enrevesadas. Sobre todo, cabe destacar la centralidad de la temática de la búsqueda de la propia identidad a través de nuevas estructuras narrativas como el «amor hacia uno mismo» y el «viaje de empoderamiento» (Fedele, Planells-de la Maza y Rey, en prensa), que pueden proporcionar a las audiencias nuevos modelos de referencia menos moralistas y paternalistas respecto a las *teen series* de la primera generación. En este sentido, es destacable también la inclusión de estereotipos juveniles más complejos e igualitarios desde el punto de vista de género, como el ‘atleta sensible’, la ‘diva amable’, el ‘boy-next-door’ o la ‘chica rebelde’, así como el estereotipo de la protagonista ‘final girl’ empoderada, y de personajes que hablan abiertamente de género y feminismo (*Legacies*, *Chilling Adventures of Sabrina*) o que rompen el heteronormativismo de género (*Chilling Adventures of Sabrina*, *Euphoria*). De la misma manera, son notables también la huida de estereotipos tradicionales, como el ‘grupo de populares’, y la visibilización de grupos juveniles ‘frikies’ o marginales, por lo tanto, más ‘normales’ y ‘comunes’, modelos con los que la audiencia puede identificarse más fácilmente.

Respecto a los aspectos estéticos de las *teen series* de la segunda generación, éstas siguen siendo portadoras de imágenes (y sonidos) representativas de la cultura juvenil, no solo por los espacios representados, sino que también por otros elementos visuales (como *smartphones*, aplicaciones móviles, prendas de vestir, etc.) y auditivos (sobre todo las bandas sonoras) utilizados. Además, la realización cinematográfica utilizada —juntamente a otros elementos narrativos y de formato ya mencionados— confiere a la casi totalidad de las *teen series* una estética propia de los contenidos de la «tercera edad de oro de la televisión» (Barra y Scaglioni, 2009; Casarini, 2014; Cascajosa, 2009; Maio, 2009), es decir, de «quality popular television» y «must-see TV» (Jancovich y Lyons, 2003) o «series serializadas» (Dunleavy, 2005), precisamente porque las *teen series* han evolucionado como el resto de la ficción seriada de calidad:

As part of this development, the aesthetic and narrative elements of television drama have changed, and we now see more complex narratives and characters as well as more scenic imagery and sophisticated visual

aesthetics when it comes to settings, lighting, colours and production design (Mittell 2015, García 2016, Wheatley 2016) (Marit-Waade, 2017: 5).⁷

Por último, este estudio quería detectar similitudes y diferencias entre las *teen series* producidas en Estados Unidos, Reino Unido y España, todas ellas accesibles para la audiencia juvenil española. Los resultados demuestran que, mientras las demás características fundamentales del formato se mantienen en los tres países, sí varía la duración de los episodios, en función de las peculiaridades de cada mercado televisivo. Aún así, a pesar de la mayor duración de los episodios de las *teen series* españolas, hay que destacar que las últimas producciones se han ido adaptando a los cánones internacionales de las *drama series* de *prime-time* (40-60' por episodio). De la misma manera, aunque la mayoría de los *teen series* españolas tiende a dirigirse a un público más amplio y a mostrar más espacios domésticos respecto a los programas anglófonos, en algunos títulos ha habido una cierta 'americanización' en cuanto a formato, narrativa y estética, tal como apuntaba Levine (2009). El caso más ejemplar es *Élite*, producción de Netflix, que se acerca, tanto por formato como por elementos narrativos y estéticos, a títulos estadounidenses como *Gossip Girl* o *13 Reasons Why*, probablemente debido a la necesidad de exportación global de la propia productora. Por el otro lado, hay que destacar la mayor variedad en el tono de las *teen series* británicas, ya que abundan títulos con tonos irreverentes, personajes y situaciones políticamente incorrectos y marginales, soluciones narrativas y estéticas atrevidas e innovadoras (*Misfits*, *Skins*, *The End of the F***ing World*, *Derry Girls*).

A pesar de su vocación sistemática, este estudio no ha podido abarcar todos los aspectos del estudio de la segunda generación de *teen series*, pero sí permite abrir paso a investigaciones futuras, tanto estudios de caso como estudios comparativos, de carácter cuantitativo y, sobre todo, cualitativo. Por ejemplo, habrá que profundizar en la representación y los roles de género de los personajes protagonistas de las *teen series* —hecho que se pretende hacer en la segunda fase del proyecto—, llevar a cabo estudios sobre modelos de producción y sobre el proceso de creación de *teen series*, así como investigaciones focalizadas en las estrategias transmedia, los fenómenos de *fandom* y las audiencias, para seguir analizando la relación entre la industria audiovisual global, la ficción seriada juvenil, las representaciones modélicas, arquetípicas y estereotípicas que ofrece, y la interpretación y el uso que sus audiencias hacen de ellas.

⁷ Como parte de este desarrollo, los elementos estéticos y narrativos de la ficción televisiva han cambiado, y ahora vemos narrativas y personajes más complejos, así como imágenes más escénicas y una estética visual más sofisticada cuando se trata de escenarios, iluminación, colores y diseño de producción (Mittell 2015, García 2016, Wheatley 2016).

Referencias bibliográficas

- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) (2020). *Estudio General De Medios (EGM). Marco General De Los Medios En España 2020*. <https://tinyurl.com/y698wzxf>
- ARNETT, J.J., LARSON, R. y OFFER, D. (1995). Beyond effects: adolescents as active media users. *Journal of Youth and Adolescence*, 24.
<https://doi.org/10.1007/BF01537053>
- AUMONT, J. y MARIE, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997). La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine. Barcelona: Anagrama.
- BADMINGTON, N. (2004). Roswell High, Alien Chic and the In/Human. En DAVIS, G. y DICKINSON, K. (ed.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (p. 166-175). London: BFI.
- BANKS, M.J. (2004). A Boy for All Planets: Roswell, Smallville and the Teen Male Melodrama. EN DAVIS, G. y DICKINSON, K. (ed.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. London: BFI.
- BARRA, L. y SCAGLIONI, M. (2009). Mondì al Limite. Gli universi (im)possibili delle serie TV contemporanee. En GRASSO, A. y SCAGLIONI, M. (ed.), *Arredo di Serie: i Mondì Possibili della Serialità Televisiva Americana*. Milano: V&P.
- BAVIDGE, J. (2004). Chosen Ones: Reading the Contemporary Teen Heroine. En DAVIS, G. y DICKINSON, K. (eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (p. 41-53). London: BFI.
- BERRIDGE, S. (2013). 'Doing it for the kids'? The Discursive Construction of the Teenager and Teenage Sexuality in *Skins*. *Journal of British Cinema and Television*, 10(4), 785-801.
<https://doi.org/10.3366/jbctv.2013.0175>
- BROWN, S.C. (2014). Body Image, Gender, Social Class, and Ethnicity on "Glee". *Studies in Popular Culture*, 36(2).
- BRUMMETT, B. (2019). *Techniques of Close Reading*. Los Angeles, CA: SAGE.
- BUONANNO, M. (2004). *Realtà multiple. Concetti, genere e audience della fiction TV*. Napoli: Liguore Editore.
- CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASARINI, A. (2014). The Perception of American Adolescent Culture through the Dubbing and Fansubbing of a Selection of US Teen Series from 1990 to 2013. PhD Dissertation. Università di Bologna.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASCAJOSA, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión americana. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 29.

- CASTELLÓ, E. (2008). *Identidades Mediáticas. Introducción a las Teorías, Métodos y Casos*. Barcelona: Editorial UOC.
- COOPER, E. (2015). "Teens win": purveying fantasies of effortless economic mobility and social attainment on rich teen soaps. *Journal of Popular Culture*, 48(4). <https://doi.org/10.1111/jpcu.12298>
- DHAENENS, F. (2013). Teenage queerness: negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in Glee. *Journal of Youth Studies*, 16(3), 304-317. <https://doi.org/10.1080/13676261.2012.718435>
- DAVIS, G. y DICKINSON, KAY (ED.) (2004). *Teen TV: genre, consumption, identity*. London: BFI.
- DOHERTY, T. (2002). *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press.
- DUNLEAVY, T. (2005). Popular 'series' drama in TV's multichannel age. *Media International Australia*, 115. <https://doi.org/10.1177/1329878X0511500103>
- EMARKETER (2018). US TV Viewers Who Primarily View TV Shows via Live TV vs. Netflix, by Age, June 2018. [bit.ly/ 3nmFDwy](http://bit.ly/3nmFDwy)
- FALCÓN, L. y DÍAZ-AGUADO, M.J. (2014). Adolescent Students as Media Fictional Characters. *Comunicar*, 42(XXI). <https://doi.org/10.3916/C42-2014-14>
- FAVARD, F. (2018). Angels, Demons And Whatever Comes Next: The Storyworld Dynamics Of Supernatural. *Series International Journal Of TV Serial Narratives*, 4(2). <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/8164>
- FEASEY, R. (2006). Watching "Charmed": Why Teen Television Appeals to Women. *Journal of Popular Film & Television*, 34(1). <https://doi.org/10.3200/JPFT.34.1.2-9>
- FEDELE, M. (2014). *Young Characters in Television Fiction: Youth Identities, Models and Portrayals in the Digital Age*. Alianza 4 Universidades Postdoctoral Grant Research Report. Universitat Pompeu Fabra. <http://dx.doi.org/10.31009/informesdcom.2020.02>
- FEDELE, M., PLANELLS-DE LA MAZA, A. y REY, E. (En prensa). La ficción seriada desde el mitoanálisis: una aproximación cualitativa a los argumentos universales en Netflix, Prime Video y HBO. *Profesional de la Información*, 30 (2), 2021.
- FEIXA, C., MASANET, M.-J. y SÁNCHEZ-GARCÍA, J. (2019). The Wire: Más Allá de Policías y Bandas. En PÁSARA, L. (ed.), *La Justicia En La Pantalla: Un Reflejo de Jueces y Tribunales En Cine y TV* (p. 255-86.) Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- FIGUERAS-MAZ, M., TORTAJADA, I. y ARAÜNA, N. (2014). La erótica del “malote”. Lecturas adolescentes de las series televisivas: atracción, deseo y relaciones sexuales y afectivas. *Revista de Estudios de Juventud*, 106.
- FRADEGRADI, M. (2016). Teen Wolf. Licantropia E Adolescenza. Temi e Figure. *B R U M A L Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, IV(1) (primavera/spring 2016).
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.288>
- FRANKEL, V-E. (2010). *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey Through Myth and Legend*. McFarland and Company, Inc.
- GALÁN, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. **<http://hdl.handle.net/10016/9475>**
- GALÁN-FAJARDO, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
<https://doi.org/10.3916/C28-2007-24>
- GALÁN-FAJARDO, E. y DEL PINO-ROMERO, C. (2010). Jóvenes, ficción televisiva y nuevas tecnologías. *Área abierta*, 25.
<https://dx.doi.org/10.5209/ARAB>
- GRANDÍO, M. y BONAUT, J. (2012). Transmedia audiences and television fiction: A comparative approach between *Skins* (UK) and *El Barco* (Spain). *Participations*, 9(2).
- GUARINOS, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33.
<https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>
- GUERINI-ROCCO, S. (2017). Un genere commerciale. L'origine del teen movie come terreno di exploitation. *Iperstoria – Testi Letterature Linguaggi*, 9.
- HEINTZ-KNOWLES, K.E. (2000). *Images of youth: A content analysis of adolescents in prime-time entertainment programming*. Washington, DC: Frameworks Institute.
- HILLS, M. (2004). Dawson's creek: 'Quality Teen TV' and 'Mainstream Cult'? En G. Davis y K. Dickinson (eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (p. 54-70). London: BFI.
- JANKOVICH, M. y LYONS, J. (ED.) (2003). *Quality Popular TV: Cult TV, the Industry and Fans*. London: BFI.
- KENDAL, E. y KENDAL, Z. (2015). Consent is Sexy: Gender, Sexual Identity and Sex Positivism in MTV's Young Adult Television Series *Teen Wolf* (2011–). *COLLOQUY text theory critique*, 30.
- KREBS, E. (2019). 13 Reasons Why as a Vehicle for Public Understandings of Suicide. *Critical Studies in Media Communication*, online first, 1-13.
<https://doi.org/10.1080/15295036.2019.1704038>

- IQBAL, M. (2020). Netflix Revenue and Usage Statistics. Business of Apps, 24 April 2020, <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/>
- LA FERLE, C., LI, H. y EDWARDS, S.M. (2001). An overview of teenagers and television advertising in the United States. *Gazette*, 63(1). <https://doi.org/10.1177/0016549201063001002>
- LEVINE, E. (2009). National television, global market: Canada's Degraasi: The Next Generation. *Media, Culture & Society*, 31(4). <https://doi.org/10.1177/0163443709335161>
- LETORT, D. (2019). 13 Reasons Why the Rape Myth Survives. *Girlhood Studies*, 12(2), 17-31. <https://doi.org/10.3167/ghs.2019.120203>
- MAIO, B. (2009). La Terza Golden Age Della Televisione: Autorialità, Generi, Modelli Produttivi. Rieti: Sabinæ.
- MARIT-WAADE, A. (2017). Locations in Television Drama Series: Introduction. *Series. International Journal of TV Serial Narratives*, 3(1). <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/7138>
- MARTINO, B. (2019). Adolescenti e sessualità. Il ruolo dei teen drama. Milano: Meltemi Editore.
- MARWICK, A., GRAY, M.L. y ANANNY, M. (2014). "Dolphins Are Just Gay Sharks": Glee and the Queer Case of Transmedia As Text and Object. *Television & New Media*, 15(7), 627-647. <https://doi.org/10.1177/1527476413478493>
- MASANET, M.-J. y FEDELE, M. (2019). El "chico malote" y la "chica resposanble": modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las *teen series* españolas. *Palabra Clave*, 22(2), e.2019.22.2.5. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.5>
- MCKINLEY, E.G. (1997). *Beverly Hills 90210: Television, gender and identity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MEYER, M.D.E. (2003). 'It's me. I'm it'. Defining adolescent sexual identity through relational dialectics in Dawson's creek. *Communication Quarterly*, 51(3). <https://doi.org/10.1080/01463370309370156>
- MOSELY, R. (2001). The teen series. En G., CREEBER (ed.), *The television genre book*. London: BFI.
- MURDOCK, M. (1990). *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Boulder: Shambhala Publications.
- OSGERBY, B. (2004). "'So who's got time for adults!': femininity, consumption and the development of teen TV - from Gidget to Buffy". En DAVIS, G. y DICKINSON, K. (eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (p. 71-86). London: BFI.

- PIÑERO, M.R.N. (1998). El espacio en el relato cinematográfico. Análisis del espacio en un film. *Archivum: revista de la facultad de filología*, 48-49.
- PRADO, E. y DELGADO, M. (2010). La televisión generalista en la era digital. Tendencias internacionales de programación. *Telos*, 84.
- RAYA-BRAVO, I., SÁNCHEZ-LABELLA, I. y DURÁN, V. (2018). La construcción de los personajes protagonistas en las series de Netflix: el perfil del adolescente en 13 Reasons Why y en Atypical. *Comunicación y Medios*, 27(37).
<http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48631>
- RIOS, S. (2015). Joey Potter: Final Girl Next Door. *Journal of Popular Film and Television*, 43(3). **<https://doi.org/10.1080/01956051.2015.1043232>**
- ROSS, S.M. y STEIN, L.E. (2008). *Teen Television: Essays on Programming and Fandom*. Jefferson, NC: McFarland.
- SCOLARI, C. (2008). Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación*, 77.
- SCOLARI, C., JIMÉNEZ, M. y GUERRERO, M. (2012). Narrativas transmediáticas en España: cuatro ficciones en busca de un destino cross-media. *Comunicación y Sociedad*, 25(1). **<http://hdl.handle.net/10230/26117>**
- SPIGEL, L. y OLSSON, J. (2004). *Television after TV: essays on a medium in transition*. Duke University Press.
- TOUS, A. (2009). PaleoTV, NeoTV and MetaTV in US Drama Series. *Comunicar*, 17(33). **<https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-009>**
- VAN DAMME, E. (2010). Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in One Tree Hill and Gossip Girl. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 2(1).
https://doi.org/10.1386/cjcs.2.1.77_1
- VOGLER, C. (1998). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- VON FEILITZEN, C. (ed.)(2004). *Young People, Soap Operas and Reality TV*. Göttenborg: Göttenborg University.
- WEE, V. (2004). Selling teen culture: how American multimedia conglomeration reshaped teen television in the 1990". En DAVIS, G. y DICKINSON, K. (eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (p. 87-98). London: BFI.
- WEE, V. (2016). Spreading the Glee: Targeting a youth audience in the multimedia, digital age. *The Information Society*, 32(5).
<https://doi.org/10.1080/01972243.2016.1212615>
- ZUNZUNEGUI, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, 29(XV). **<https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>**

Anexo. Lista de teen series y películas citadas

- 10 Things I Hate about You* (ABC Family, 2009-2010)
13 Reasons Why (Netflix, 2017-2020)
18RDC (Antena3, 2008-2009)
90-60-90 (Antena3, 2009)
90210 (The CW, 2008-2013)
Al salir de clase (Telecinco, 1997-2002)
Ángel o demonio (Telecinco, 2011)
Akward (MTV, 2011-2016)
As if (Channel Four, 2001-2004)
Beverly Hills 90210 (Fox, 1990-2000)
Beyond the Break (The N, 2006-2009)
Britannia High (ITV, 2008)
Buffy the Vampire Slayer (The WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003)
Charmed (WB, 1998-2006)
Chilling Adventures of Sabrina (Netflix, 2018-)
Compañeros (Antena3, 1998-2002)
Dawson's Creek (WB, 1998-2003)
Demons (ITV, 2009)
Derry Girls (Channel Four, 2017-)
El barco (Antena3, 2011-2013)
El internado (Antena3, 2007-2010)
El pacto (Telecinco, 2010)
Élite (Netflix, 2018-)
Euphoria (HBO, 2019-)
Física o Química (Antena3, 2008-2011)
Friday Night Lights (NBC, 2006-2011)
Glee (Fox, 2009-2015)
Gossip Girl (The CW, 2007-2012)
Hélène et les Garçons (TF1, 1992-1994)
Kyle XY (ABC Family, 2006-2009)
Legacies (The CW, 2018-)
Los protegidos (Antena3, 2010-2012)
Make it or Break it (ABC Family, 2009-2012)
Melrose Place (Fox, 1992-1999)
Merlí (TV3, 2015-2018)
Merlin (BBC One, 2008-2012)
Misfits (E4, 2009-2013)
No soy como tú (Antena3, 2010)

One Tree Hill (WB, 2003-2012)
Polseras vermelles (TV3, 2011-2013)
Popular (WB, 1999-2001)
Pramface (BBC Three, 2012-2014)
Pretty Little Liars (ABC Family, 2010-2017)
Riverdale (The CW, 2017-)
Roswell (WB, 1999-2002)
Runaways (Hulu, 2017-2019)
Saved by the Bell (NBC, 1989-1993)
Sex Education (Netflix, 2019-)
Skins (E4, 2007-2013)
Skins US (MTV, 2011)
Smallville (WB, 2001-2011)
South of Nowhere (TeenNick, 2005-2008)
Terminator: the Sarah Connor Chronicles (Fox, 2008-2009)
The 100 (The CW, 2014-2020)
The Breakfast Club (J. Hugues, 1985)
*The End of the F***ing World* (Netflix, 2017-)
The Nine Lives of Chloe King (ABC Family, 2011)
The O.C. (Fox, 2003-2007)
The Secret Circle (The CW, 2011)
The Secret Life of the American Teenager (ABC Family, 2008-2013)
The Vampire Diaries (The CW, 2009-2017)
Un Paso Adelante (Antena3, 2002-2005)
Veronica Mars (UPN, 2004-2007)