

## **Comparativo entre países: Reacción y diagnóstico de la ficción iberoamericana frente al Covid-19**

DOI: <https://doi.org/10.7764/obitel.21.S.2>

### **Autores:**

*Pablo Julio Pohlhammer*

(<https://orcid.org/0000-0003-1387-4463>),

*y Francisco J. Fernández Medina<sup>1</sup>*

(<https://orcid.org/0000-0001-6146-0375>)

### **1. Países Obitel y la televisión de señal abierta en 2020**

Por primera vez desde que comenzó este anuario, todos los países de la red Obitel fueron afectados por un mismo fenómeno: la pandemia de COVID-19. La enfermedad causada por el virus SARS COV-2 detectado en China los últimos días de 2019, alcanzó características de pandemia en menos de tres meses. A partir de marzo de 2020, comenzó un período de confinamiento en las principales ciudades del mundo, que afectaron no sólo la actividad económica, sino que también la cotidianidad de las personas, quienes pasaron semanas y hasta meses sin poder salir de sus casas. El teletrabajo, la educación vía remota, las videoconferencias, las compras e incluso las consultas médicas se trasladaron a internet. La ficción audiovisual se transformó en un recuerdo de la normalidad perdida a causa de la pandemia y en el escape de la realidad mostrada en los noticiarios y las campañas globales de uso de mascarilla, distancia física, limitaciones de aforo y programas

<sup>1</sup> Profesores asociados de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

de vacunación. 2020 se transformó en un año particular, en el que la producción de ficción en los países que forman parte de Obitel se redujo al mínimo, pero no su consumo, y que apenas la apertura del confinamiento los permitió, debió adaptarse a los protocolos de producción en modo pandemia, lo también incluyó temáticas alusivas al contexto en que se vivía. El análisis de los datos de 2020 presentados en este informe dan cuenta de una consolidación de un proceso de cambio en la televisión, donde destaca la relevancia del *streaming* como tecnología de distribución tanto de productos exclusivos como también de contenido producido para televisión abierta. Cambios que tal vez se aceleraron como producto de la pandemia y pueden transformarse en su efecto permanente. Países Obitel y la televisión de señal abierta.

El panorama de la televisión abierta en los países iberoamericanos muestra una gran diversidad de situaciones, tanto por la distinta importancia y rol de la televisión pública como por el grado de implementación de la televisión digital terrestre y la relevancia de las señales regionales de cada país. La tabla 1 muestra una versión reducida, pero abarcable, de esa diversidad, mostrando sólo a las cadenas de alcance nacional y de ellas las primeras señales, en los casos con televisión digital terrestre plenamente implementada.

**Tabla 1. Cadenas nacionales de televisión abierta en los países Obitel en 2020**

País	Privadas	Públicas	Participación de audiencia de las públicas entre las primeras señales de alcance nacional (%)
Argentina	5	1	3,2
Brasil	5	2	0,9
Chile	6	1	18,9
Colombia	3	2	10,2
España	4	2	23,9
EE.UU. Hispanos	5	0	0,0
México	9	4	-
Perú	5	1	5,3
Portugal	2	5	27,4
Uruguay	3	2	-
Venezuela	9	13	-

Fuente: Obitel

La importancia de lo que no está en el cuadro varía de país en país. Aparte de lo ya indicado, la televisión abierta convive en todos los países con la televisión de pago y el *streaming*, pero hay dos casos en que lo que queda afuera merece una mención especial. El primer caso son los EE.UU. Hispanos, donde el grueso de la oferta televisiva es la angloparlante que, naturalmente, también está disponible para los públicos hispanos. El otro caso significativo es España, donde, además de las segundas señales, las televisiones autonómicas son actores relevantes en sus respectivas regiones y, en algunos casos, con una capacidad significativa de producir ficción de alto estándar. Éstas no están incluidas en la tabla 1, pero su producción sí está considerada en las tablas que muestran la producción y exhibición de ficción en España.

Como muestra la tabla 1, la norma es que la televisión privada sea la dominante entre las señales abiertas y que la participación de las cadenas públicas sea secundaria, pero hay excepciones. El caso más notorio es España, donde La1 es la tercera señal de mayor audiencia en un mercado muy competitivo. El caso de Portugal es distinto, ya que el mercado se divide entre menos actores y RTP1 y RTP2 en conjunto suman menos que el segundo de los dos actores privados. El tercer caso destacable es TVN de Chile que, compitiendo con más actores, logra una alta participación. Sin embargo, por sus contenidos y financiamiento, no es exagerado decir que se comporta como si se tratara de una estación privada más, cuyo dueño es el Estado de Chile. Finalmente, llama la atención el gran número de estaciones públicas disponibles en Venezuela. Sin embargo, esto no se traduce necesariamente en que sean socialmente significativas. En 2020, en Venezuela ya no fue posible contar con mediciones de audiencia ya que la empresa medidora se retiró del país y ninguna otra la sustituyó. Sin embargo, las cifras de 2019 mostraban que los tres principales canales privados concentraban un 80% de la audiencia y el 20% restante se repartía entre los otros 19 canales públicos y privados.

**Tabla 2. Participación de la ficción en la programación como porcentaje del tiempo de pantalla**

	2016	2017	2018	2019	2020
Argentina	18,4	16,3	14,2	7,2	24,3
Brasil	14	13,9	13,6	11,8	12,9
Chile	34,3	29,7	25,4	27	24,2
Colombia	26,7	20,5	21,4	33,9	32,8
España	41,4	41,3	41,5	42,7	42,3
EE.UU. Hispanos	48,9	44,8	44,1	40,7	42,2
México	14,8	15,2	16,2	15,9	12
Perú	37,3	37,9	36,5	32,8	31,3
Portugal	23,6	24,7	24,4	19,9	20,8
Uruguay	25,9	26,4	26,8	25,7	20,4
Venezuela	-	15,6	-	22,1	-

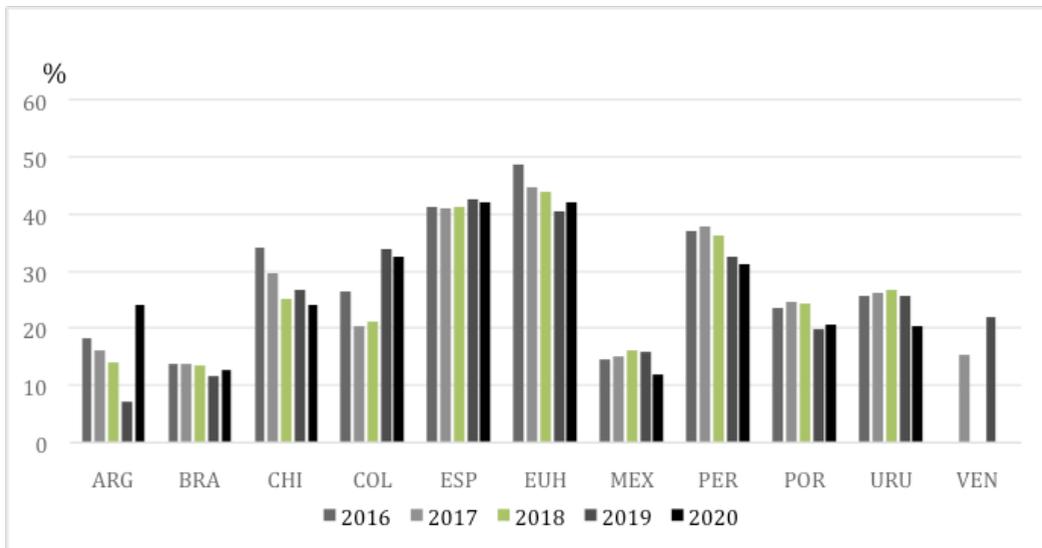
Fuente: Obitel

La tabla 2 muestra la evolución de la participación de la ficción en el total de la programación de televisión abierta durante los últimos cinco años. En este caso, se trata de toda la ficción y no sólo la ficción televisiva de origen iberoamericano, como en las secciones siguientes. Sin embargo, con variaciones ente países, es esta ficción la dominante en la televisión abierta de estos países.

Con la excepción de Argentina y Venezuela, con situaciones locales que trascienden a lo televisivo, se observa que no hay cambios abruptos de las cifras de participación de la ficción en la programación. A diferencia de la televisión de pago o el *streaming*, en la televisión abierta se verifica un alineamiento entre horarios de exhibición y tipos de contenido funcionales para su consumo en esos horarios. El consumo de ficción, así como los otros géneros televisivos, tiende a ser rutinario y acoplado a actividades regulares de la vida diaria de las personas, lo que se ve facilitado y a la vez favorece una cierta inercia en las estrategias de programación de los canales.

Sin embargo, inercia no significa que no haya cambios, sino que estos son lentos. El gráfico 1 recoge los datos de la tabla anterior. Ajustando una tendencia lineal a los datos de cada país (sin Venezuela) se observa que en siete de 10 países la participación de la ficción disminuye, en España se mantiene y en Argentina y Colombia hay cambios bruscos, que más que evolución reflejan algún tipo de ajuste estructural.

**Gráfico 1. Participación del tiempo de ficción en la televisión abierta**



Fuente: Obitel

El gráfico 1 muestra un segundo hecho llamativo. Mientras en España y los EE.UU. Hispanos la participación de la ficción llega al 42% del tiempo de programación, en Brasil y México sólo llega el 13% y 12%, respectivamente. Es decir, menos que la mitad de la alcanzada, en promedio, en el resto de los países Obitel. Excluyendo a Brasil y México, la participación promedio de la ficción es de un 30% del tiempo de programación. Lo paradójico es que, según se aprecia en la tabla 3, esos dos países, junto a España, fueron los que exhibieron un mayor volumen de ficción televisiva de estreno en los dos años previos al muy anómalo 2020.

La crisis sanitaria iniciada por la pandemia de COVID-19 modificó la vida cotidiana de las personas de todos los países de la red Obitel. Tal como lo indica el informe de Uruguay, la necesidad de información sobre el avance de la enfermedad y las medidas de las autoridades para controlarla, hicieron que en varios momentos de 2020 la audiencia televisiva estuviera más atenta a la información emitida en noticiarios y en conferencias de prensa en directo de los respectivos gobiernos, aumentando los índices de audiencia en esos períodos. Perú también da cuenta del fenómeno, agregando un crecimiento en siete veces de productos del género educativo en televisión. Asimismo, se destaca la apreciación de Argentina, que indica que según algunas consultoras hubo un giro hacia una mayor demanda por contenidos alegres y destinados al público infanto-juvenil, que pasaba más tiempo dentro de los hogares debido a la pandemia. Colombia, por su parte, da cuenta de la disminución de la producción de ficción, cuya falta de títulos dejó espacio para la emisión de series y telenovelas atesoradas en el baúl de los recuerdos.

## **2. Ficción televisiva en los países Obitel**

La segunda sección de los capítulos de cada país en este anuario da cuenta de la ficción televisiva iberoamericana de estreno exhibida en ellos. La ficción televisiva de estreno, además de mostrar lo exhibido en cada país, cuando se refiere a la de origen local, es una medida indirecta de la capacidad productiva de ese país, y al referirse a los otros países, es una muestra de los flujos comerciales de la ficción.

La tabla 3 está construida a partir de las tablas 2 de cada capítulo nacional de este año y los cuatro anuarios anteriores, tomando de ellas exclusivamente la exhibición de ficción nacional sumada a las coproducciones en que participe el propio país.

**Tabla 3. Oferta de horas de ficción nacional de estreno en televisión abierta (2016-2020)<sup>2</sup>**

Año	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN
2016	584	1435	1080	1121	1806	1059	706	666	1232	9	576
2017	756	1431	931	1048	1977	1000	1545	553	1293	11	522
2018	526	1299	722	520	1742	1171	2070	621	755	16	-
2019	376	1307	747	733	1451	1071	1330	560	1025	3	35
2020	62	416	274	271	1217	661	906	442	795	47	3

Fuente: Obitel

La comparación con los años previos pone en evidencia el brutal desplome de la producción durante 2020 a raíz de los confinamientos y otras restricciones debidos a la pandemia de COVID-19. Tomada como un todo, la exhibición nacional de estreno cayó respecto de 2019 en un 41%, pero en algunos casos se llegó al 80% y 90% de caída. En términos absolutos, la mayor caída se reportó en Brasil, cuyo 68% de caída se tradujo en 891 horas menos de ficción. La única excepción fue Uruguay, que tuvo un aumento explosivo, pero desde una base de comparación muy baja.

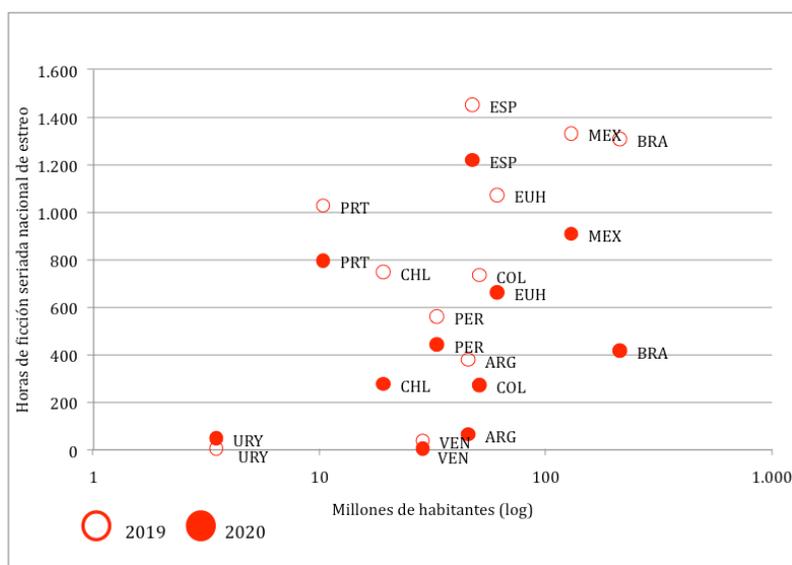
Lo anómalo del año 2020 no debe ocultar algo probablemente más estructural. Nuevamente, tomado el ámbito Obitel como un todo, la caída de un 41% este último año se agrega a la caída acumulada de un 22% que ya arrastraban los dos años anteriores a la pandemia. Este retroceso en la producción de ficción para televisión abierta no debe ser leído únicamente como una caída en la capacidad productiva. El volumen de material de estreno en VoD, mostrado más adelante, sugiere que al menos una parte del fenómeno es un desplazamiento desde una ventana de exhibición hacia otra.

2 En el caso español, no sólo se incluyen las producciones de las cadenas de alcance nacional sino también de las cadenas autonómicas. Asimismo, en cada país se incluye tanto la producción estrictamente local como las coproducciones ya que los criterios de imputación no son idénticos en todos los países. Esto puede llevar a algunas duplicaciones, pero que en el total no exceden el 5%. Cabe notar que las coproducciones habituales son entre EEUU y otro país, pero esto es más significativo en plataformas de *streaming* que en televisión abierta.

Otra mirada sobre la tabla 3 es respecto de la competencia entre países. Algo común entre los distintos países es que son compradores y, con distinto éxito, vendedores en un mismo mercado iberoamericano. Si todos siguen un mismo patrón de producir y exhibir localmente para luego vender, entonces la tabla 3 puede verse como una medida de los volúmenes de producción original que será ofrecida en el mercado de la ficción televisiva. Un hecho significativo es que, con la excepción de México/Colombia y México/Portugal, las correlaciones entre los pares de países son positivas. Una interpretación posible es que lo que mueve la producción local no es la exportación, sino las condiciones locales de cada país, las que suelen verse afectadas por factores económicos comunes entre los distintos países. En un sentido contrario, las dos excepciones indicadas podrían deberse a que los EE.UU. son un mercado significativo para las producciones mexicanas y colombianas y lo mismo ocurre con Brasil para México y Portugal.

El gráfico 2 toma los dos últimos años de la tabla 3, para marcar la caída en la exhibición de ficción local de estreno, y la cruza con la población de cada país.

**Gráfico 2. Capacidad productiva de ficción en televisión abierta**



Fuente: Obitel, Banco Mundial, US Census Bureau<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En el caso norteamericano se considera sólo el porcentaje de población de origen hispano.

Tomando como referencia el año anterior a la pandemia, 2019, el país Obitel de mayor producción de horas de ficción televisiva per cápita fue, con distancia, Portugal, con 99 horas por millón de habitantes. Luego le siguen Chile y España con 39 y 31 horas, respectivamente. Ese indicador simple ayuda a comparar los niveles de producción entre países pequeños, como Uruguay, con 3,5 millones de habitantes o muy grandes, como su vecino Brasil con 213 millones.

Sin embargo, el tamaño de la población resulta insuficiente como explicación de los volúmenes de producción de los distintos. Una mejora puede tenerse usando un modelo sencillo, pero con buen ajuste,<sup>4</sup> de una regresión lineal simple con la población y el PIB per cápita (ppp) como variables independientes. En este caso, los resultados sugieren que en 2019 Argentina, Brasil y Uruguay mostraron una producción de horas de ficción inferiores a la esperable y España, Colombia y Perú por sobre predicha por el modelo.<sup>5</sup> Aplicar el mismo instrumento a 2020 no tendría sentido porque son otros los factores los que explican la caída generalizada mencionada unos párrafos más arriba.

La tabla 4 también está construida a partir de las tablas 2 de cada capítulo nacional. En este caso, se recogen las horas de ficción televisiva de estreno importadas desde cada país. Al reunir las en una sola tabla se obtiene un mapa de los flujos de exportación entre países. Se trata de ficción de estreno, pero de estreno en el país que se exhibe, pudiendo haber sido exhibida antes en otros lugares.

México, Brasil y Colombia, en ese orden, se muestran como los países con una industria exportadora robusta. Mucho más atrás aparecen los EE.UU. hispanos y, en el resto de los casos, se trata de volúmenes menores. En un sentido inverso, Perú aparece como el gran importador,

4  $R^2=0.92$ ;  $R^2F \gg F_a=0.77$ ;  $F \gg F_c$ . Un modelo algo más elaborado debería incluir también como variables, a lo menos, la inversión publicitaria en televisión y la producción en otras ventanas de exhibición.

5 No se incluyó en el modelo a Venezuela, sin datos, ni a los EE.UU. hispanos, por no contarse con un dato equivalente a lo que sería el PIB sólo de un grupo de población.

no sólo en volumen sino en la diversidad de los países de origen de la ficción consumida por su población. Le siguen en diversidad, pero con la mitad del volumen, Uruguay y Chile.

**Tabla 4. Ficción iberoamericana de estreno exhibida en cada país durante 2020**

País de origen		País en que se exhibe											
		Horas	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN
ARG		-	0	0	0	0	0	0	119	0	17	69	204
BRA		179	-	350	0	23	76	460	112	253	364	0	1.817
CHI		0	0	-	0	0	0	0	138	0	37	0	175
COL		153	0	31	-	32	154	371	287	0	2	449	1.479
ESP		1	0	3	0	-	0	10	2	0	17	0	34
EUH		23	134	8	0	79	-	44	272	0	0	1	560
MEX		0	147	328	117	206	1.013	-	570	0	55	148	2.583
PER		0	0	0	0	0	0	0	-	0	0	0	0
POR		0	141	0	0	0	0	0	0	-	0	0	141
URU		0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	0	0
VEN		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	0
Total		356	421	720	117	339	1.243	885	1.500	253	493	666	6.993

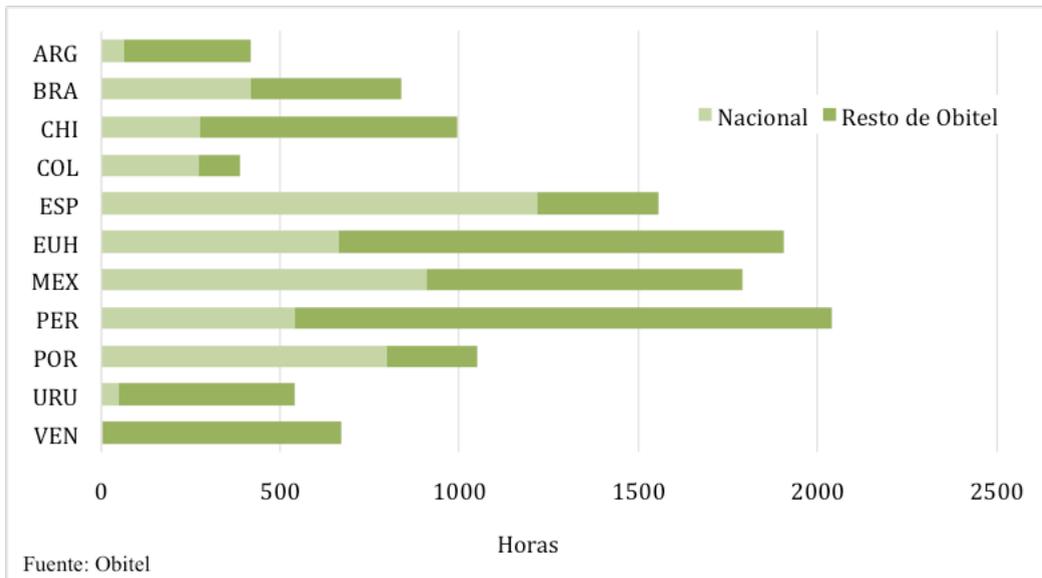
Fuente: Obitel

En el otro extremo se encuentran Colombia y Portugal que importan su ficción televisiva desde un solo país: México, en el caso de colombiano y Brasil en el caso portugués.

El gráfico 3 resulta de combinar las tablas 3 y 4 y muestra el volumen de ficción televisiva de estreno exhibida en cada país y en qué medida conviven la ficción televisiva local con la ficción del resto de Iberoamérica.

De los tres grandes exportadores, Brasil y México son también grandes importadores y su ficción local representa el 50% de lo exhibido, pero no así Colombia, que importa solo un 30% de lo exhibido. Sin embargo, en términos de autarquía de la ficción, es superada por España y Portugal que de lo exhibido sólo importan el 22% y 24%, respectivamente. En el extremo opuesto se encuentran Argentina, Uruguay y Venezuela que dependen en un 85%, 90% y 99%, respectivamente, de la ficción importada de otros países.

Gráfico 3. Ficción iberoamericana de estreno exhibida durante 2020



Las tablas 5 y 6 desagregan la ficción televisiva de estreno exhibida en cada país de acuerdo con sus formatos. La tabla 5 lo hace mostrando la cantidad de títulos en cada formato, mientras que la tabla 6 muestra la distribución porcentual entre ellos de las horas exhibidas en cada país.

En tanto cantidad de títulos, las telenovelas y series aparecen similares en cantidad y como los formatos dominantes, con 69 y 64 títulos, respectivamente, de un total de 162. Sin embargo, al considerar la cantidad de horas producidas, la telenovela se presenta como el formato hegemónico entre los países de la región, con una participación del 76% del tiempo exhibido.

**Tabla 5. Cantidad de títulos nacionales por formato de la ficción de estreno exhibida en durante 2020**

Formato	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN	Total
Telenovela	1	6	5	25	7	7	5	7	6	0	0	69
Serie	0	9	6	12	20	1	5	1	8	1	1	64
Miniserie	4	1	1	0	4	0	0	2	3	0	0	15
Telefilme	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Unitario	0	2	0	0	0	1	3	0	1	0	0	7
Docudrama	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Otros	0	5	0	0	0	0	0	1	0	0	0	6
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>23</b>	<b>12</b>	<b>37</b>	<b>31</b>	<b>9</b>	<b>13</b>	<b>11</b>	<b>19</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>162</b>

Fuente: Obitel

**Tabla 6. Tiempos por formato de la ficción nacional de estreno exhibida en durante 2020**

Formato	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN	Total
Telenovela	57%	82%	82%	75%	85%	93%	47%	78%	89%	-	-	76%
Serie	-	8%	16%	25%	14%	3%	28%	5%	9%	100%	100%	19%
Miniserie	43%	2%	2%	-	1%	-	-	2%	1%	-	-	1%
Telefilme	-	-	-	-	-	-	-	-	0,2%	-	-	0,02%
Unitario	-	4%	-	-	-	4%	25%	-	0,1%	-	-	3%
Docudrama	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Otros	-	8%	-	-	-	-	-	15%	-	-	-	1%

Fuente: Obitel

### 3. Monitoreo VoD en 2020

El crecimiento constante del *streaming* como formato de distribución de contenido VoD continuó a pesar de la pandemia de COVID-19. De hecho, el confinamiento que la población vivió durante la mitad de 2020 produjo un aumento significativo del consumo de estas plataformas bajo demanda, impulsada también por la introducción de nuevos actores en el sector, algunos nacionales y otros globales. No obstante las restricciones dadas por la pandemia incidieron en la realización audiovisual, sí se produjeron algunos títulos para VoD, aunque estuvo muy concentrada en unos pocos países.

La tabla 7 de esta sección está construida a partir de las tablas 6 de los capítulos de cada país. En ellas se identifican todos los títulos nacionales e iberoamericanos con ficción de estreno disponibles en cada país en distintas plataformas de VoD. De ellas, se toman aquí sólo los títulos locales y las coproducciones que incluyan al propio país.

**Tabla 7. Cantidad de títulos de ficción seriada estrenados por cada país en plataformas durante 2020. Las coproducciones que incluyen al país van entre paréntesis**

Plataforma	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH*	MEX	PER	POR	URU	VEN	Total
Netflix	3	7 (2)		5	8	3	6					32 (2)
Prime Video	(1)	5	2 (2)		9 (1)		4				1	21 (4)
Globo Play		19 (3)										19 (3)
Movistar	1				10 (1)			2				13 (1)
Atresplayer					7							7
Claro							6					6
BoxBrazil Play		5 (1)										5 (1)
Cablevisión Flow	5 (1)											5 (1)
HBO Go		1			3				(1)			4 (1)
Cont.ar	3											3
OPTO									3			3
Caracol Play				2								2
Orange TV					2 (1)							2 (1)
RTP Play									2			2
AméricaTV Go							1					1
Blim							1					1
Fox España					1							1
TNE					1							1
UN3TV										1 (1)		1 (1)
Total	12 (2)	37 (6)	2 (2)	7	41 (3)	3	18	2	5 (1)	1 (1)	1	129 (15)

Fuente: Obitel

\*En el caso de los EE.UU. Hispanos sólo se incluyen las producciones en castellano realizadas dentro del territorio de los Estados Unidos. Sin embargo, debe tenerse que si se usa la definición estándar de origen como aquel al que pertenece la casa productora, todos los títulos producidos por Netflix, Prime Video y otras plataformas de origen estadounidense pueden ser consideradas como producidas o coproducidas por los EE.UU.

En 2020, España y Brasil destacan como los principales productores de series para plataformas de *streaming*, con 41 y 37 títulos respectivamente, sin considerar coproducciones. Ya lo habían sido en 2019 con 29 y 23 cada uno, pero en 2020 siguieron creciendo y se

despegaron de México que siguió con los mismos 18 de 2019, muy similares a sus 16 de 2018.

El caso de mayor crecimiento es España, que en estos tres años, sin contar coproducciones, ha pasado desde 16 títulos en 2018 a 41 en 2020, pero este crecimiento no es sólo atribuible a la instalación Netflix con su primer centro de producción europea en 2019, ya que en 2020 esta empresa explicó sólo un quinto de los estrenos españoles.

Excluyendo a Chile y los EE.UU. Hispanos del total para usar sólo cifras comparables en los tres períodos,<sup>6</sup> a nivel agregado y sin considerar las coproducciones, el crecimiento de la producción para plataformas en el ámbito Obitel es significativo y no parece haberse detenido por la pandemia: 69 títulos en 2018, 101 en 2019 y 124 en 2020. Deberá esperarse el próximo año para saber si las dificultades para producir debido a la pandemia durante 2020 y 2021 se reflejará en la cantidad de títulos que se estrenen en este último año.

En la sección dos se constató una tendencia decreciente en la cantidad de horas de ficción producidas para televisión abierta. Aunque la cantidad de horas producidas para televisión se explica principalmente por la telenovela y el crecimiento de series para VoD pareciera no compensar en volumen esa caída.

Aunque de tiempos y episodios se cuenta sólo con información para televisión abierta, tomándola como referencia y con los datos de 2020, entre los países del ámbito Obitel una telenovela supone 3,7 veces la cantidad de horas de emisión que una serie. Sin embargo, las variaciones son altas entre países, yendo desde 1,7 veces en el caso de México, cuyas series, como las colombianas, suelen ser más largas, hasta 17,5 veces en el caso de España, cuyas telenovelas son más largas y series más cortas que el promedio de la región.

En la tabla 7 se identifican 19 plataformas de *streaming* estrenando contenidos de ficción originados en uno o más países del

6. No se cuenta con datos de Chile en 2019 y para los EE.UU. Hispanos se cambió el criterio para considerar local un estreno.

ámbito Obitel. De ellas, cuatro explican dos tercios de los títulos estrenados. Dos norteamericanas (Netflix y Prime Video), una brasileña (Globo Play) y una española (Movistar). En el resto, hay un continuo de plataformas de distinto tamaño que van desde los siete títulos a cuatro con sólo uno.

Por otra parte, se observa que mayoritariamente las plataformas de *streaming*, 15 de 19, producen en un único país. Las excepciones son tres de las cuatro ya mencionadas (Netflix, Prime Video y Movistar) y HBO Go. A pesar de su gran tamaño, empresas como Globo Play o Claro producen en un único mercado.

Producir en un país implica competir por el financiamiento y el uso talentos y recursos creativos. En ese sentido, se observa que esa competencia es más intensa precisamente en los países que muestra un mayor nivel de producción. En España, que produjo 41 títulos, además de participar en tres coproducciones, la producción se distribuye entre ocho plataformas. Luego vienen Brasil, México y Argentina, los que le siguen en cantidad de títulos, con cinco plataformas produciendo. En el resto de los países los números de plataformas de *streaming* produciendo ficción son menores.

#### **4. Ficción y participación de las audiencias en entornos digitales**

La pandemia afectó el mercado de las ficciones, al punto que una producción tuvo que ser suspendida en Argentina por no poder continuar los rodajes y la productora inició un proceso de reducción de tamaño. En Brasil se vivió una situación similar y cinco de los diez títulos que provocaron más interacción en redes sociales fueron reposiciones de telenovelas como *Avenida Brasil*, *Fina Estampa* y *La Fuerza del Querido*. Aunque las cifras son bajas, en Perú, se vio un aumento de los títulos inéditos y de las reposiciones exhibidas que llegó a 153 en total durante 2020. De ellos, 11 fueron las producciones

inéditas nacionales, que pertenecieron a un mismo canal de televisión. Sin embargo, este no es el caso de España, país que presentó una alta diversidad de títulos en VoD, de los cuales el 79,1% de la ficción debutó en 2020 por primera vez. Otra novedad en ese mercado es el inicio de la primera AVoD (*Advertising-Based Video on Demand*), un nuevo servicio de streaming sin registro y gratuito.

En el VoD también es posible observar el impacto del confinamiento en el consumo audiovisual. A la vez que la población pasó más tiempo en sus hogares, el cierre de las escuelas y las iniciativas de educación remota encontraron en la televisión una aliada para la entrega de contenidos. En Uruguay se creó *C+ Maratón Transmedia* para apoyar a las familias y estudiantes en el contexto de pandemia, especialmente jóvenes, por medio de la conducción de una joven *youtuber* y un conocido joven *gamer*. En Portugal, el canal RTP Memória, dedicado a la emisión de contenido clásico y de archivo, fue reestructurado para emitir enseñanza a distancia apoyado con una fuerte componente *online*.

Una de las tendencias que pudo observarse en algunos países fue el uso de varias plataformas para acceder a las producciones audiovisuales, particularmente YouTube y las redes sociales. En el caso de Chile, la televisión pública creó un canal en la plataforma llamado *Telenovelas y series / TVN*; sin embargo, opera más como un repositorio que una instancia de interacción y transmedia, sin una integración en la estrategia contenidos de la señal. En Perú, la mirada multiplataforma se entendió como complementaria a la televisión abierta, tal como indica el informe de dicho país al abordar el caso de América TVGO, la plataforma de VoD más importante del país.

Las redes sociales como Twitter y Facebook son utilizadas por los propios títulos para promocionarse, y también por las plataformas de una manera regional (Latinoamérica) y local (por país). Es el caso de México, en donde la cuenta local de Netflix en Facebook, @Netflixmx, supera los 73 millones de seguidores. En Venezuela, los propios canales levantaron sus cuentas de Instagram para publicar

promociones de sus títulos en *flyers*, como es el caso de Televen. La respuesta de los usuarios, en todo caso, se centró en dar su opinión sobre la programación y dar cuenta de los problemas de recepción de la señal apoyados con *emojis* de tristeza.

En Perú, la telenovela *Mi Vida sin Ti* (2020), levantó una serie de debates y discusiones en redes sociales, en las que participaron activamente actrices y actores para sensibilizar a la población sobre la violencia de género, que ha estado lejos de disminuir durante la cuarentena por COVID-19. Instagram también fue usado como espacio para interactuar con la audiencia, como es el caso de la serie de ficción *Si Solo Si*, de la televisión pública argentina, en la que sus actores realizaron varios *live* referentes a la temática de la discapacidad. Por su parte, la serie española *#Luimelia* aprovechó el uso del *hashtag* en su nombre para promover las conversaciones e hilos en Twitter, al tiempo que se acercaba más a su público objetivo. Se trata de un *spinoff* de la serie *Amar Es Para Siempre*, que trata de dos personajes, Luisita y Amelia, cuyo amor entre ambas se desarrolla en capítulos de no más de 10 minutos. La fusión de los nombres para crear un título es algo que también se observa en la *fanfiction* brasileña *Malhação-Viva a Diferença* en la que también se presenta una pareja lesbiana, Lica y Samantha, que en redes sociales se conoce como “Limantha”. El mismo fenómeno se dio en *100 Días para Enamorarnos* (Telemundo, EE.UU), en la que dos personajes secundarios, Ale, un chico transgénero en transición a Alex, y Lucía, desarrollan un romance. De igual manera que *#Luimelia* y *Limantha*, en este caso los comentarios sobre Lucía y Ale inundaron las redes sociales, creándose varios grupos de Facebook en torno al romance de *#Luciale* o *#Lucialex*.

A esto se suma la generación de *stickers* para compartir en mensajería instantánea, algo que también se observó en Brasil, donde los contenidos generados por los usuarios (*User Generated Content*) fueron en su mayoría *memes* relativos a las telenovelas en reposición. También la serie española *La Valla*, con una temática distópica, incluyó la estrategia transmedia de contenido e incluso desarrolló un

micrositio que incluye contenido exclusivo, entre otros, una radio clandestina y videos de celular de 2045, año en que está ambientada esta producción de Atresmedia emitida en su plataforma de VoD, en Netflix y posteriormente en el canal de TV abierta Antena 3.

Pero los contenidos de ficción no sólo estuvieron bajo el alero de las plataformas internacionales de VoD o las de las televisiones nacionales. También en el formato de “contenidos exclusivos” se aprovechó el confinamiento por la pandemia para ofrecer programas en vivo (*lives*) ante el cierre de teatros, centros nocturnos y auditorios. Para estos fines, en Portugal se creó RTP Palco, una oferta de VoD para contenido de espectáculos, teatro, música y danza. Pero YouTube se transformó en la plataforma más versátil, servicio que también fue utilizado por productoras independientes que realizaron *webseries*, como *Aisla2*, de Colombia. En el caso de México, este espacio *online* recogió temáticas no cubiertas por la televisión abierta de ese país, como la diversidad de género y la comunidad LGTBTTQI+, en programas como *La Más Draga*, *La Bastarda y Ana*, *La Chica Bolera*. Una situación similar se observó en Brasil, con producciones independientes que atendieron a la misma temática, como *Esconderijo*, *The Stripper*, *Contos Latentes* y *Magenta e Ellas*, entre otras.

## 5. Lo más destacado del año

La programación de la televisión abierta en gran parte de los países se vio alterada por la emergencia sanitaria. El reporte diario de la cantidad de contagios, del nivel de positividad de los exámenes realizados de COVID-19 y del lamentable fallecimiento de cientos (y en algunos períodos, miles) de personas, tenía un espacio asegurado en la pantalla. A esto se sumó la diversidad de programas de conversación, análisis, de divulgación científica, debate político, noticias y magazines que trataban diversas aristas de los efectos de la pandemia a nivel

individual, familiar, social, nacional e internacional, centrándose cada vez en distintos grupos de personas (niños, estudiantes, padres, adultos mayores, personal médico y técnico en salud, etc.). Este hecho lo destaca el equipo de Argentina, que presenta cómo se impone el contenido informativo en la distribución de horas de programación, por sobre otras como entretenimiento, series y telenovelas. Sin embargo, cuando se atiende al *rating*, la predilección del público en ese país es a la inversa, donde la comedia, el entretenimiento y la telenovela destacan. En todo caso, no hay duda de que el COVID-19 fue el tamiz por el que se pasó gran parte del contenido audiovisual en la televisión de Iberoamérica, aunque, como veremos más adelante, esa relevancia observada en los contenidos de no ficción no logró plasmarse en la ficción audiovisual, la que se vio muy disminuida por las restricciones sanitarias para su producción.

Es así como las reposiciones fueron lo dominante en la programación televisiva durante la primera mitad de 2020. Esas producciones, realizadas en tiempos previos a la pandemia, presentaban una realidad muy distinta a la que se vivía en los tiempos más duros del COVID-19, poniendo en evidencia la gran diferencia entre lo mostrado y lo vivido. Tal vez en ello esté la razón por la que en algunos casos la selección de los títulos para reemisión se hizo con un criterio que privilegiara la distensión, el humor, el planteamiento de temas simples, casi con un objetivo “escapista” de la realidad. Es lo que observó el equipo de Colombia, por ejemplo, con *Pedro el Escamoso* y *Pasión de Gavilanes* que resultaron ser un espacio de entretenimiento y unión familiar.

El confinamiento preventivo en los hogares transformó las casas y apartamentos en un espacio mixto para que los padres trabajen y los hijos asistan virtualmente a la escuela, a lo que se suman todas las tareas domésticas que conlleva estar 24 horas del día y 7 días de la semana encerrados. En varios países de la región se levantaron iniciativas de teleeducación, algunas basadas en el currículo oficial escolar e impulsadas directamente por las autoridades de educación, mientras

que otras entregaban una programación no curricular, aunque con objetivos transversales educativos. Entre los primeros está la iniciativa del gobierno peruano para que los escolares pudieran recibir educación a distancia, *Aprendo en Casa*, aunque las empresas privadas de radiodifusión apenas brindaron una o dos horas de su programación. El caso de *TV Educa Chile* fue distinto, y se enmarca como un caso único en el que todos los canales de televisión de libre recepción privados y la señal pública acordaron transmitir en su segundo canal digital del múltiplex asignado, una misma programación y contenido educativo dirigido a niños y niñas. Asimismo, la señal fue emitida también por los principales operadores de cable, satélite, IPTV y sitios de los canales. El principal proveedor de dichos contenidos fue el Consejo Nacional de Televisión Chileno, aunque también participaron los canales que tenían algo en sus archivos. Dicho canal también incluía una franja horaria en la que se emitía contenido curricular oficial generado por el Ministerio de Educación chileno.

En este contexto en el que el consumo de contenido audiovisual en confinamiento pareciera atender a los objetivos clásicos de la televisión, informar, entretener y educar, el equipo de Portugal escoge como el elemento a destacar durante 2020 el desarrollo de la estrategia de streaming de parte de los canales de televisión de libre recepción. Y es que más que afectar a la televisión, estas nuevas plataformas potencian la producción, permiten que la audiencia se enfoque en el contenido y dan acceso a una diversidad de programas. Como en el caso de la estación pública chilena, TVN, que creó un canal online para disponer sus telenovelas clásicas, la estatal portuguesa RTP cuenta con RTP Play con el mismo sentido de ser un repositorio y archivo, aunque no es la única oferta de *streaming* en el país luso. España, por su parte, demostró que pudo mantener un alto número de estrenos de contenido producido en el país y distribuido en las diversas ofertas de VoD con las que cuentan. Fueron 44 estrenos de ficción en estas plataformas, con una que abarcan prácticamente todos los géneros.

Así como Chile comenzó 2020 con la continuación del estallido social y las masivas protestas en las principales ciudades del país iniciadas en octubre del año anterior, Estados Unidos también vivió momentos intensos en su vida social. Además de la pandemia que llevó a que dicho país estuviera entre los que más contagios tenían a nivel mundial, junto a Brasil e India, la contienda electoral entre el entonces presidente Donald Trump y su contendiente Joe Biden, del partido demócrata, extremó las posiciones de la población a niveles existenciales. El asesinato del afroamericano George Floyd a manos de la policía dio un impulso al movimiento *Black Lives Matter*, con manifestaciones en todo el país. Es así como las cadenas televisivas, incluidas Univisión y Telemundo, sumaron una cobertura especial a las elecciones presidenciales en dicho contexto de protesta social, lo que se sumó a los diferentes espacios de noticias sobre COVID-19 que ya habían comenzado a proliferar en la programación.

Otra realidad lamentable durante 2020 fue la violencia de género, que impulsó diversos movimientos de colectivos femeninos para detener las agresiones en contra de mujeres, niñas y adolescentes. Tanto Perú, como México reparan con detalle en esta realidad. De hecho, el equipo mexicano da cuenta de un incremento de 39% en las solicitudes de atenciones y apoyo a la Red Nacional de Refugios (que da seguridad a mujeres que padecen violencia doméstica). Esta realidad se reflejó en la telenovela *Vencer al Desamor*, cuya trama es sobre una investigación periodística que hace una profesional sobre un femicida serial, y en la que al final de cada capítulo se aconsejaba a la audiencia que denuncien cualquier situación de violencia. A nivel regional, este impacto se suma a los que ya Perú destaca en su informe, en un contexto de violencia de género desalentador que desangra a dicho país. La telenovela de Del Barrio Producciones *Mi Vida Sin Ti* tomó como eje central las diversas formas de violencia de género contra las mujeres, y su impacto se trasladó también a las redes sociales, en las que generó discusiones en las que participaron activamente

las actrices y actores con presentaciones en vivo, con la intención de romper modelos y paradigmas normalizados en la sociedad peruana y que constituyen violencia contra la mujer.

## **6. Tema del año: la ficción en tiempos de pandemia**

Como se ha visto, la COVID-19 afectó a todos los países miembros de Obitel, aunque los efectos fueron distintos. En ello también hay que considerar que cuando se declaró la pandemia por parte de la OMS, los países del hemisferio norte estaban en la mitad de su año en cuanto a producción, mientras que, en los países latinoamericanos del sur, aún no comenzaba siquiera con fuerza la actividad, muchos de ellos regresando recién de las vacaciones estivales. De aquí que las estrategias seguidas tanto por los canales de televisión como por la industria audiovisual dedicada a la ficción tuviera distintas estrategias a la hora de enfrentar un 2020 incierto. En cualquier caso, la opción por recurrir a producciones ya completadas y los *reprises* fue la tónica en muchos de ellos, dado que permitía tener la parrilla programática completa y sin vacíos. Todas las estaciones tuvieron que ajustar sus calendarios de estreno para el 2020, postergándolos o bien cancelando proyectos. Por ello, ante una merma en la producción envasada, también se recurrió los productos franjeados realizados en estudio de televisión en vivo y en directo. En todo caso, las estrictas restricciones por cuarentena y confinamiento durante la primera mitad del 2020, como el aforo y la trazabilidad del virus mediante periódicos exámenes de COVID-19, se constituyeron en verdaderas barreras de entrada para la producción audiovisual de ficción, dada la necesidad de contar con actores, encargados de producción, personal técnico y auxiliar.

Si hubiera que resumir la situación de la producción de contenido de ficción en la región iberoamericana, la palabra sería crisis. No hay duda de que uno de los sectores más afectados por la pande-

mia fue el audiovisual. Y como muestra el informe de Estados Unidos aporta un dato que permite comprender la dimensión del impacto: en marzo de 2020, la producción de Netflix, Amazon, Disney, Warner Bros, Apple TV, NBC, CBS, Fox, ABC fue detenida completamente; y alrededor de 97 series de televisión y 21 pilotos pararon su producción. Como ya señalamos, se trata de una actividad que requiere en todas sus etapas de la presencia de un grupo significativo de personas en un mismo espacio. De ahí que las restricciones sanitarias afectaran una de las condiciones mínimas necesarias para el ejercicio profesional en el sector y se gatillaran distintas situaciones de crisis en la industria en todo el mundo, a excepción de los casos en que el proceso de grabación estuviera completado. Porque, si bien dentro de la cadena de producción hay etapas que son individuales y no requieren co-presencialidad, como la escritura creativa de guiones o el montaje y postproducción del producto audiovisual, el insumo principal, el trabajo de actores y profesionales de la producción, fue limitado al máximo. De hecho, la exigencia sanitaria de que las personas tenían que estar a una distancia mínima de un metro, en el “mejor de los casos”, hacía imposible que los actores pudieran interpretar escenas cercanas y menos aún, de cierta intimidad y contacto físico. De aquí que, como ya describimos, aquellas actividades que podían hacerse de manera individual, con la llamada “distancia social” y sin necesidad de estar en el mismo espacio, fueron las únicas que pudieron realizarse durante la primera mitad de 2020, y también en algunos de los momentos más difíciles del segundo y tercer brote de la pandemia el resto del año. Gran parte de ellas correspondió a la producción de ficción que aprovechó el nuevo contexto tanto para crear distintas historias ad-hoc de terapeutas atendiendo remotamente (Chile) o adolescentes en confinamiento con sus padres (Uruguay).

Como se ha mencionado, el *streaming* resultó ser un verdadero canal de distribución de contenido audiovisual de ficción de este tipo, con una gran oferta y flexibilidad a la hora de su visualización (desde celulares hasta *Smart TV*). Venezuela destaca una diversidad de

títulos que utilizan YouTube o InstagramTV como plataforma. En esta última *Amor sin Tapabocas* es una miniserie que se vale del humor para hacer crítica social, mientras que *Readaptados* es un *web show* que se realizó a partir del uso de las conversaciones de videollamadas en las que se reseñan las vivencias que implica el encierro. Brasil, por su parte, aprovechó el llamado *recurso pandémico* de las videollamadas para incorporarlo en la historia y ajustarse a las restricciones sanitarias. *Diario de Um Confinado* es un ejemplo de ello, una serie cómica sobre un hombre que vive solo y que transcurre dentro de un departamento, donde los nuevos personajes aparecen en llamadas a través de internet.

Estas iniciativas fueron acompañadas por la reposición de ficciones que habían tenido éxito en años anteriores, entre las cuales destacan las telenovelas de origen turco, que ocuparon un horario estelar, como lo indica el informe de Estados Unidos. Cuando esta reemisión de ficciones en los canales de televisión era de origen nacional, en el caso argentino, los actores que habían participado en ellas hicieron valer sus derechos de intérprete, impulsados por la difícil situación económica que con gran parte de la producción audiovisual detenida.

Esta crisis también la vivió la industria en términos estructurales. No fueron pocas las productoras audiovisuales que estuvieron al borde de la quiebra o que tuvieron que cerrar sus puertas. La primera acción para evitar terminar su giro económico fue el de despedir a sus empleados y reducir las plantillas, como fue el caso de otrora exitosa Pol-Ka. En el caso de México, Televisa daba cuenta públicamente de las pérdidas económicas durante más de la mitad del año, y que, a pesar del levantamiento de algunas restricciones sanitarias para la producción, el año lo cerraba con la incertidumbre sobre cómo esto afectaría a los ingresos por publicidad de la cadena. En todo caso, la reducción de ganancias se vio compensada también por el menor gasto en producción audiovisual de ficción, con el sector prácticamente detenido durante tres meses.

Y como indica el conocido dicho, toda crisis presenta una oportunidad. La pandemia y sus restricciones de movimiento y el masivo confinamiento de la población fueron los gatillantes de un mayor consumo televisivo. Al mismo tiempo que las reposiciones de títulos de parte de los canales de televisión les permitió mantener la programación viva, la nostalgia que acarrea ver una antigua telenovela también fue explotada como un nicho en la industria. Es así como veremos que gran parte de los países de este informe presentan plataformas en las que vuelcan su archivo, utilizando, eso sí, diversas estrategias. Algunos, como repositorio, como es el caso de la estación pública TVN en Chile o RTP de Portugal. Mientras que otros han desarrollado plataformas de streaming VoD con diversas estrategias de cobro y financiamiento, como España o Brasil.

En prácticamente todos los países la actividad de la producción audiovisual fue casi inexistente durante los primeros tres meses de la pandemia. Sin embargo, a mediados de 2020 se retomaron las grabaciones de la mano de la publicidad y de las producciones internacionales, como Amazon Prime y HBO. Tal fue el caso de Uruguay, mientras que en Colombia también se inició un proceso de reconfiguración de la producción gracias a los acuerdos con estas y otras productoras y distribuidoras internacionales. También en Venezuela, se destaca la participación de la internacionalización de la ficción nacional, con las series *Almas en Pena* y *Carolay*. De igual forma, se optó por producciones con un pequeño equipo artístico y técnico, y pocos personajes en escena, de manera de disminuir los riesgos de contagio y la cuarentena de los grupos de producción completos en caso de contagio de COVID-19. Este cambio en la modalidad de creación audiovisual se siguió en Perú, por Del Barrio Producciones, que realizó una historia con sólo cinco personajes, y en Televisa, que en una eliminó las escenas de amor en la que se besaban los personajes, para evitar contagios, y creó un código de colores según el grado de contacto y cercanía física de los actores. En Estados Unidos, la producción de

Telemundo, *100 días para enamorarse*, optó por una solución drástica ante la imposibilidad del encuentro físico entre actores o de que algunos de ellos salieran por cuarentena por COVID-19. En este caso, el recurso utilizado fue el de pantallas verdes (*green screen*) para grabar escenas con los actores en sus casas, quienes debían coreografiar sus posiciones con compañeros, mientras que en estudio aparecían dobles de espaldas a la cámara para simular la co-presencialidad de los personajes en un mismo lugar. Aunque la solución fue creativa y tecnológica, el público se quejó en las redes sociales por la falta de pasión de los personajes de la telenovela. Las producciones españolas, en tanto, tuvieron que reescribir los libretos para ajustarlos a las necesidades de cuidado por la pandemia. Entre otras acciones realizadas, destaca la grabación de los actores en distintos planos, separados entre sí a más de un metro, que al montarse en paralelo simulaban estar en el mismo espacio.

Una vez que se fueron levantando las restricciones sanitarias para la producción audiovisual, especialmente en el último cuatrimestre de 2020, llama la atención que la pandemia no se transformó en el eje argumental en las producciones, aunque sí se aprovechó como una oportunidad, tanto en la temática -cercana a todo el público- como en la estrategia de producción. México destaca que sólo dos producciones incluyeron el tema en algunos capítulos de *La Rosa de Guadalupe* y *Como Dice el Dicho*. Las maneras de abordar fueron situando a la enfermedad como centro de la historia, y teniendo el contexto de COVID-19 como escenario en el que se desarrollaba la acción, lo que se manifestaba por medio del uso de tapabocas o mascarillas por los personajes. Brasil presenta un caso distinto con su producción *Sob Pressão-Plantão COVID*, de Globo, y con series que abordan los desafíos del amor y de la intimidad en una convivencia forzada por la cuarentena. En menor medida, también Chile presenta dos producciones, una serie (*Historias de Cuarentena*) y una telenovela con toques de comedia que ocurre en un edificio habitacional durante la pande-

mia (*Edificio Corona*). El aporte creativo que trató de convertir las restricciones de una realidad cambiante por la COVID-19 también se observó en España con los estrenos de *Jo també Em Quedo a Casa* y *Diarios de Cuarentena* en televisión abierta, o las series *En Casa* y *Relatos Con-fin-a-dos* en VoD. En todo caso, el resto de las producciones españolas no incorporaron el coronavirus en sus historias, a excepción de *Cuéntame Cómo Pasó*. La serie, que inició en 2001 con la historia de la familia Alcántara que compraba su primer televisor en 1968, ininterrumpidamente ha sido espejo de lo que ha ocurrido en el país año a año desde entonces. De manera inédita, en 2020 la serie hace un salto temporal de 1992 a la actualidad, mostrando a los protagonistas ya mayores y en el contexto de la pandemia de COVID-19.

En las siguientes páginas, los equipos de cada país que forma parte de Obitel presentan los detalles que dan forma al estado de la producción, distribución, exhibición y consumo de la ficción audiovisual en televisión. Como en todas las áreas productivas del planeta, la pandemia de COVID-19 afectó complementemente la actividad humana. La televisión de libre recepción ya estaba viviendo una compleja situación de crisis en los últimos años, y el coronavirus en gran parte de los casos, aceleró procesos que desde hace un tiempo ya venían germinando, como el streaming y la participación de plataformas internacionales de producción asociadas a VoD. Sin embargo, tal como el equipo de Portugal nos recuerda, el negocio de la televisión no se ha debilitado, sino que ha cambiado, y su rol como el espacio en el que lo privado y lo público se encuentran, está más presente que nunca, especialmente durante la pandemia y el confinamiento al que nos obligó.



## **SEGUNDA PARTE**

---

La Ficción en los Países Obitel en 2020

