

CAPÍTULO COMPARATIVO: EL LENTO REGRESO DE LA FICCIÓN SERIADA Y EL FORTALECIMIENTO DE LAS PLATAFORMAS EN LA POSTPANDEMIA

DOI: <https://doi.org/10.7764/obitel.22.S.2>

Autores:

Pablo Julio Pohlhammer (<https://orcid.org/0000-0003-1387-4463>)

Ezequiel Rivero (<http://orcid.org/0000-0002-8124-0975>)

Cada año, el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel) realiza un monitoreo sobre el panorama televisivo iberoamericano en tres niveles: un patrón de observación fijo y marcadamente cuantitativo, que permite obtener información al agregar los datos; una sección fija cualitativa y una temática especial que varía cada año. Para este anuario, la temática elegida fueron las transformaciones en la serialidad de la ficción televisiva como consecuencia de la instalación de las plataformas de *streaming*, que ya están consolidadas como un elemento estructural dentro del panorama audiovisual televisivo.

El escenario televisivo de 2021 estuvo fuertemente marcado por la herencia que le dejó 2020, el año en que explotó la pandemia de COVID-19. 2020 fue un año en que se alteraron completamente las rutinas de prácticamente todo el planeta. Respecto de la ficción televisiva en el ámbito iberoamericano, esto se tradujo en dos fenómenos transversalmente observados: la alteración de las rutinas de la vida diaria y el aumento de los tiempos dedicados a su consumo, debido al confinamiento en los hogares, por una parte, y también una gran caída en la producción de nuevos contenidos debido a las medidas de aislamiento decretadas por las autoridades para proteger a la población.

Aunque los efectos de la pandemia se siguen sintiendo hasta la actualidad, 2021 fue el año del inicio del retorno a la normalidad, aunque el grado y velocidad de recuperación de las rutinas no ha sido igual en todos los países.

La recuperación aún no es completa y hay transformaciones que parecen haber acelerado tendencias que se observaban desde antes de la pandemia. La producción y consumo de ficción para la televisión tradicional parecieran retroceder, mientras que la ficción para plataformas de *streaming* crece significativamente.

1. Países Obitel y la televisión de señal abierta

La tabla 1 muestra una versión reducida de la información contenida en las tablas 1 y gráficos 1 de los respectivos capítulos nacionales, destacando la participación de audiencia del conjunto de las señales públicas. En los capítulos nacionales las tablas 1 identifican las distintas señales públicas y privadas de cada país y los gráficos 1 sus resultados globales de audiencia. Al comparar los datos entre países,

es posible destacar la diversidad del panorama televisivo iberoamericano en al menos tres dimensiones.

Tabla 1. Cadenas de televisión abierta de alcance nacional en los países Obitel en 2021

País	Privadas	Públicas	Participación de audiencia de los canales públicos entre las señales de TV abierta generalista de alcance nacional (%)
Argentina	5	1	4,1%
Brasil	5	2	1,9%
Chile	6	1	19,1%
Colombia	3	2	8,8%
España	4	2	22,5%
EE.UU. Hispanos	5	0	-
México	9	4	-
Perú	5	1	2,4%
Portugal	2	5	24,8%
Uruguay	3	2	-
Venezuela	9	13	-

Fuente: Obitel

La primera diferencia entre países es de cantidad de canales de cobertura nacional. En esto hay dos aspectos a considerar. El primero es el diverso grado de avance en la implementación de la televisión digital terrestre y su posibilidad técnica de ofrecer más canales en el mismo espectro electromagnético. Algunos países, como Portugal, ya tuvieron su apagón analógico hace más de una década. Otros, como Perú, están en mitad del proceso y también otros, como Colombia, lo tienen programado para los próximos años. El segundo factor para considerar es, aparte del *streaming* y la TV de pago, cuánto del sistema de televisión abierta está representado en esta tabla. En Chile, casi todo. Sólo unos pocos canales de alcance limitado o de TDT, de muy baja penetración, están fuera, mientras que en otros países, como España, las televisiones autonómicas son actores muy relevantes en la producción de ficción, que de hecho son consideradas en el resto de este capítulo. Finalmente, está el caso muy distinto de los EE.UU. Hispano, en que las cadenas informadas no son todas sino las cadenas dirigidas específicamente al público de habla hispana dentro de un sistema medial angloparlante.

Una segunda diferencia entre sistemas televisivos es la presencia la televisión pública y su orientación. En algunos casos tiene un enfoque segmentado, típicamente en torno a la cultura o la información, como es el caso de Brasil, o con mayor o menor grado de autonomía del gobierno, o niveles de dependencia del financiamiento

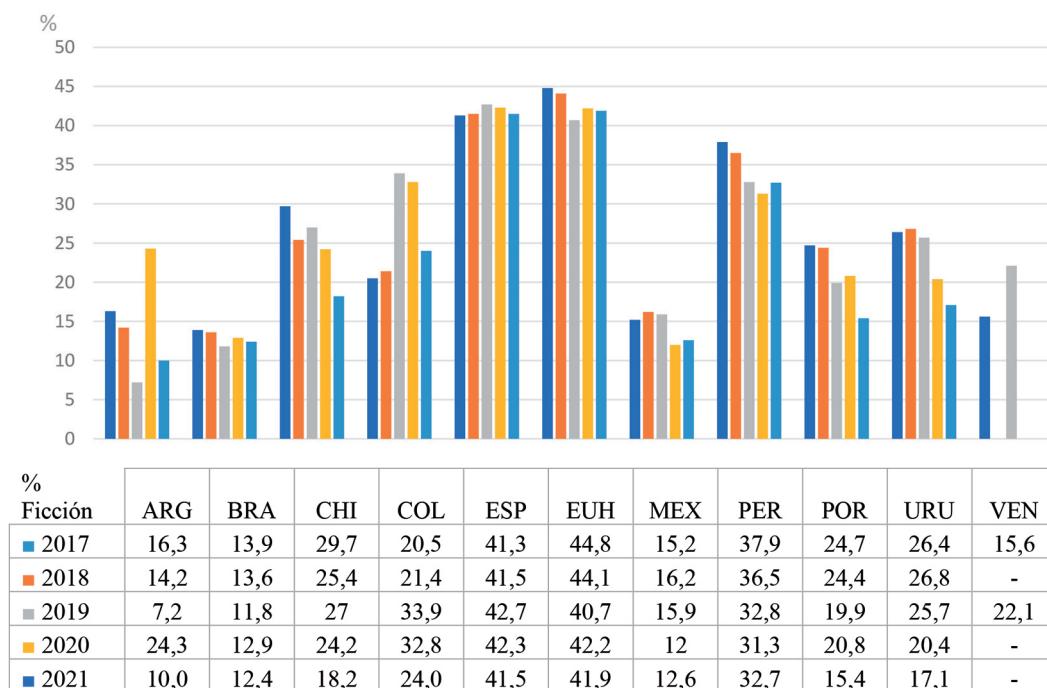
público, donde el caso singular es TVN que, en la práctica, es un canal sujeto a las mismas tensiones de financiamiento y dependencia de la audiencia que un canal privado, pero su directorio debe ser aprobado por el Senado de Chile. El caso extremo es, naturalmente, el de los Estados Unidos Hispanos en que no existe un canal público asociado a la comunidad de habla hispana.

La tercera diferencia que se manifiesta en la tabla 1 es la relevancia de la televisión pública en términos de audiencia. El indicador mostrado no es de *rating* sino de participación de mercado dentro del conjunto de cadenas incluidas. Una conclusión clara es que, con independencia de la calidad de sus contenidos o lo significativa que sea la televisión pública para los creadores, en Argentina, Brasil y Perú es ignorada por la audiencia, mientras que, como un todo, logra entre un quinto y un cuarto de la audiencia en Chile, España y Portugal. Tomado individualmente, el caso más exitoso en términos de audiencia es TVN que por sí sola logra un 19% de participación, pero, paradójicamente, es un canal público escasamente diferenciado de los principales canales privados.

El gráfico 1, mostrado a continuación, ha sido construido desde los gráficos 2 de los capítulos nacionales de este anuario. En ellos se agrupa el total de la programación anual de la televisión abierta, clasificada según géneros de contenido, registrando la cantidad de horas dedicadas a cada uno de ellos. El gráfico 1 muestra la proporción del tiempo de pantalla dedicado a contenidos de ficción de todo tipo y origen, y sin distinguir si se trata de contenidos originales o reposiciones. Para tener una perspectiva temporal más amplia, también se ha rescatado la información de los cuatro anuarios anteriores.

Debido a que los criterios de clasificación por países no son exactamente iguales, se hicieron algunos reagrupamientos para hacer los datos comparables. Por esto, en algunos casos los porcentajes de ficción (e información en el gráfico 2) podrían no coincidir exactamente con lo reportado en el capítulo nacional respectivo.

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



Fuente: Obitel

Al observar los porcentajes de participación de la ficción en los tiempos de programación de televisión entre los distintos países, las diferencias parecieran presentarse en dos planos: uno de nivel y otro de tendencia.

En algunos de los países, en mayor medida España y los EE.UU. Hispanos, la ficción ocupa de un modo consistente al menos el 40% de los tiempos de programación. Esto, en países que por niveles de ingreso deberían ser los con un mayor grado de acceso a otras fuentes de contenidos audiovisuales de ficción, como la televisión de pago o las plataformas de *streaming*. En contraste a estos casos, se observa a Argentina, Brasil y México, donde la ficción apenas supera el 15% en los años de mayor participación y se acerca al 10% en otros. Paradojalmente, tanto Brasil como México son países productores y exportadores de ficción al resto de la región. A medio camino entre ambos extremos se observa a Chile, Colombia, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela, en los años en que ha sido posible observar su comportamiento.

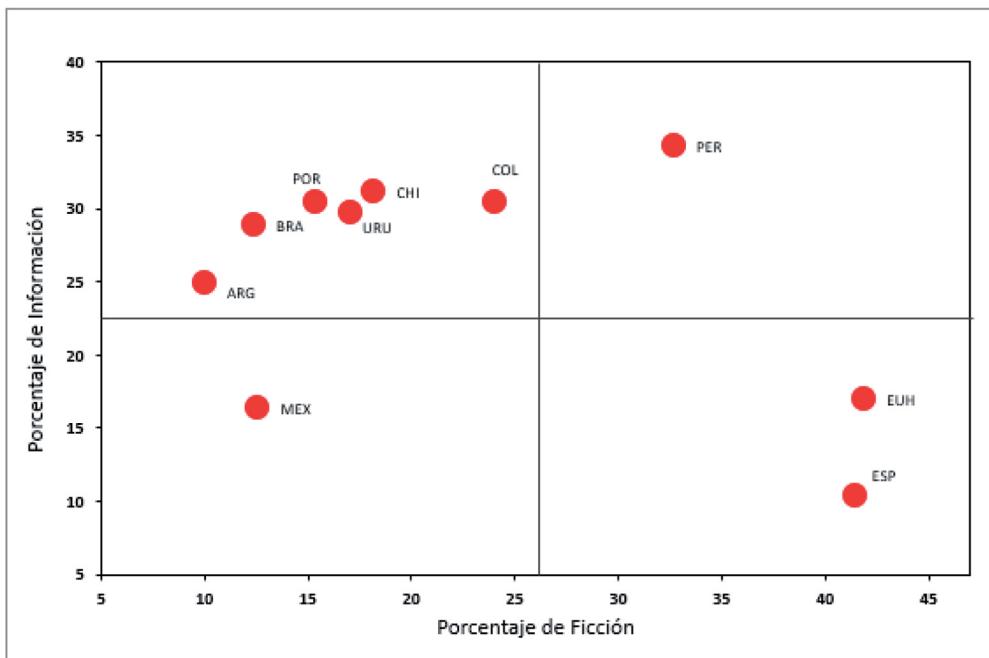
Siendo la televisión abierta un sistema de contenidos estructurados en horarios asociados a las rutinas del hogar, cabe preguntarse por diferencias de roles y usos de la televisión por parte de las audiencias o la eventual sustitución de estos roles por medios o géneros alternativos.

El segundo plano es de tendencia. Salvo por el caso de España, la tendencia general pareciera ser hacia una disminución de la participación de la ficción en la programación. Y, aunque los *Top 10* de títulos de ficción más vistos ofrecen una mirada muy parcial del conjunto, en ellos también se observa una disminución en el tiempo de los niveles de audiencia alcanzados.

La pregunta que subyace es qué explica esta tendencia. Probablemente, las estrategias de programación de los canales están tendiendo a privilegiar tipos de contenidos donde los sustitutos de la televisión sean menos fuertes que en la ficción, donde las plataformas de *streaming* permiten que la serialidad se adapte a los ritmos de consumo individual. Esto no ocurre del mismo modo en géneros de contenido en que el visionado pierde parte de su valor al desacoplarse los momentos de emisión y consumo, como es el caso de las competencias deportivas o de las noticias.

El gráfico 2 también se basa en los gráficos 2 de los capítulos nacionales, sin recurrir ahora a los datos de los años anteriores. En él se cruzan las participaciones de la ficción y de información en los tiempos de programación de la televisión abierta. Bajo información se agrupa lo que en cada capítulo nacional se clasifica como información, fundamentalmente programas periodísticos, agregando, en los casos en que se ha hecho la distinción, a los programas de contenidos políticos y documentales.

Gráfico 2. Participación de la ficción vs participación de la información en la programación



Fuente: Obitel

Los ejes centrales están ubicados a medio camino entre los valores extremos de las participaciones de ficción e información. Los cuatro cuadrantes muestran cuatro orientaciones programáticas, durante 2021, entre los distintos países. Por supuesto, no representa a ninguna estación en particular, sino al conjunto de ellas.

El género no incluido en el gráfico, pero también estructurante de la programación, es el entretenimiento, con distintas denominaciones y distinciones en cada capítulo nacional.

El cuadrante más poblado, arriba a la izquierda, agrupa a los países que muestran una alta proporción de información y baja de ficción, siendo el rango de variación de la ficción más amplio que el de la información. En la mayoría de los casos, no se observa otros géneros que ocupen un lugar especialmente destacado. Las excepciones son Brasil, con una alta proporción de programas religiosos, que es una categoría poco presente en otros países; Chile, con una alta proporción de programas matinales (dentro de entretenimiento en otros países); o deportes, en el caso colombiano. Arriba a la derecha, alta proporción de ficción y también de información, el único país es Perú, teniendo todos los otros géneros una participación poco significativa, lo que indicaría que los usos que la audiencia la da a la televisión están más circunscritos que en primer cuadrante.

En el tercer cuadrante se encuentran España y los Estados Unidos Hispanos, con la proporción más alta de ficción del grupo de países y la más baja de información, junto a México. En el caso norteamericano, el vacío de información es cubierto con una de las mayores proporciones de entretenimiento y una proporción de deportes muy mayor a otros géneros, pero en la mediana del conjunto de países. España tiene una proporción de deportes muy superior a la de los EE.UU. Hispanos (12% vs 6%), pero el principal género alternativo no son los deportes sino la cultura.

En el último cuadrante, baja proporción de ficción y de información, se encuentra México. En este caso, entretenimiento es el principal género, pero los deportes ocupan un lugar importante y es el único país donde la educación ocupa un espacio de primer orden (22%) en los tiempos de programación.

2. Ficción televisiva en los países Obitel

Esta sección, que recoge los antecedentes de la segunda sección de los capítulos nacionales, se centra en la ficción televisiva de estreno de origen iberoamericano exhibida en cada país. Por ficción de estreno se entiende aquella que se exhibe por primera vez en un país, independientemente de que haya sido exhibida antes en otros países. En el caso de la ficción seriada, que podría exhibirse en más de un año, esto se refiere a los episodios que no se han exhibido antes en el país.

Entre los países iberoamericanos existe una larga tradición de flujos de exportación de contenidos de ficción para televisión, especialmente telenovelas, que con pocas excepciones han sido exhibidas antes en sus países de origen. En este sentido, la exhibición de contenidos locales originales es una medida aproximada de la capacidad productiva de los distintos países, aunque se trate de una medida con el rezago que exista entre la producción y la exhibición. Asimismo, la exhibición de contenidos originales en los países de destino es una medida de esos flujos de exportación.

La tabla 2 está construida a partir de las tablas 2 de los capítulos nacionales. En ellas se muestran los totales de ficción televisiva nacional de estreno de los últimos cinco años, registrando cantidad de títulos, de episodios y de horas exhibidas. Para efectos comparativos, se ha optado por usar la cantidad de horas por ser una medida más directa del volumen de la producción.

Tabla 2. Oferta de horas de ficción nacional de estreno en televisión abierta (2017-2021) ¹

Año	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN	Total
2017	756	1.431	931	1.048	1.942	1.000	1.629	553	1.293	11	522	11.116
2018	526	1.299	722	390	1742	933	1.807	621	755	16	60	8.871
2019	372	1.307	747	518	1451	512	1.166	560	1.029	3	35	7.700
2020	62	416	274	271	1217	366	906	442	794	47	3	4.798
2021	104	419	587	953	1036	420	853	535	998	13	360	6.278

Fuente: Obitel

La tabla 2 nos ofrece una mirada tanto transversal como longitudinal de los volúmenes de producción en los distintos países estudiados.

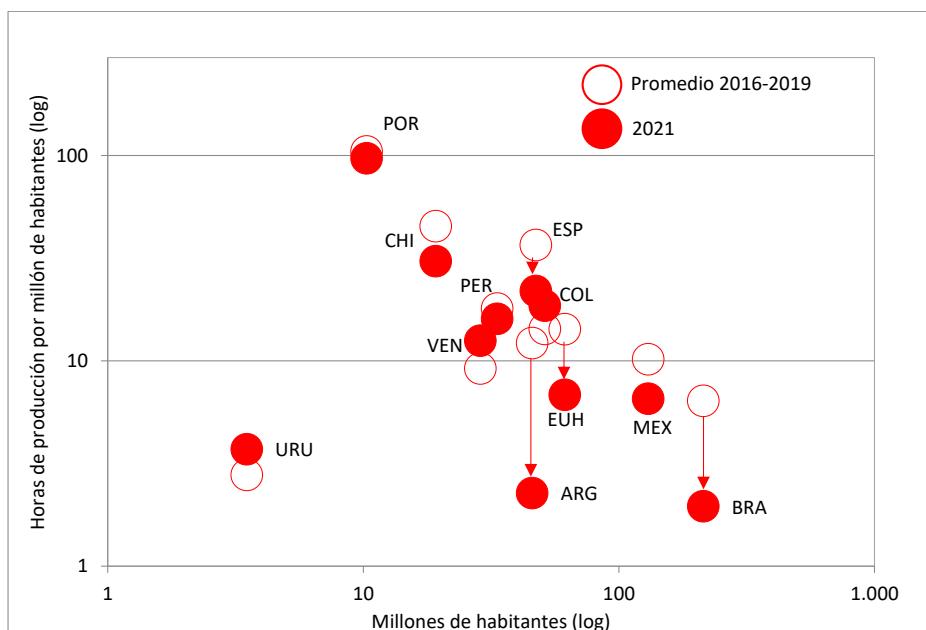
Por las razones recordadas al inicio de este capítulo, 2020 es un año anómalo que se aparta de los posibles patrones observables en la tabla 2. Haciendo abstracción de él, el fenómeno más llamativo de estos datos es la reducción de los volúmenes de producción con el correr de los años. Aunque esta tendencia resulta ruidosa al observar cada país individualmente, resulta clara en el agregado, donde las 4.805 horas de producción de 2021 son menos de la mitad que las observadas en 2017. Y también se observa en los principales países productores, como Brasil, España, EE.UU. Hispanos, y México. Aunque los factores que contribuyen a este fenómeno son, sin duda, más complejos, al menos en los casos de Brasil y España, los datos de producción de VoD parecieran confirmar los indicios que en el anuario de 2021 sugerían un desplazamiento de la capacidad productiva desde la televisión abierta hacia las plataformas de *streaming*.

Para ver las diferencias entre países, parece más útil aprovechar la representación usada en el gráfico 3. En éste se usan los datos de la tabla 2, ampliados a 2016, y datos de población de cada país, pero omitiendo los datos de 2020, el año de mayor distorsión por la pandemia. De este modo, para cada país se comparan dos momentos: por un lado, el promedio 2016 a 2019, entendido como una medida de la normalidad, asumiendo que el factor tendencial afecta a todos los países, y por el otro 2021, el año de inicio de la recuperación tras el período más crítico de la pandemia.

El tamaño de la población es un factor que evidentemente se relaciona con la capacidad productiva de cada país. No es esperable que un país como Portugal tenga una producción similar a la de Brasil, cuya población es más de 20 veces grande. Por esta razón, el eje vertical del gráfico 3 muestra las horas de producción por millón de habitantes. En el caso estadounidense se ha considerado solamente a la población de habla hispana. Por otra parte, esa relación de producción per cápita no tiene por qué ser constante en distintos niveles de población. Para representarlo, en el eje vertical del gráfico 3 está la población. En ambos casos se ha preferido usar una escala logarítmica.

¹ En el caso español, se incluyen tanto las producciones de las cadenas de alcance estatal como autonómico.

Gráfico 3. Capacidad productiva de ficción en televisión abierta:
prepandemia vs postpandemia



Fuente: Obitel, Banco Mundial, US Census Bureau²

Lo atractivo de esta representación es que, con muy poca información, muestra un ordenamiento claro de los datos. Ya sea que se observe el período 2016-2019 o el año 2021, obviando de momento a Uruguay, se aprecia una tendencia decreciente, desde Portugal hasta Brasil, en que la cantidad de horas per cápita disminuye a medida que aumenta la población. Así, en un país de menor población se encuentra que tendrá una cantidad de horas de producción per cápita alta y un país de mayor población tendrá una menor cantidad de horas producidas per cápita. Que Uruguay no se ajuste a este patrón, resulta intuitivo. Nos revela que existe un tamaño mínimo necesario para que resulte viable el financiamiento de la producción.

Lo segundo a apreciar en el gráfico 3 es el grado de retorno a la normalidad. Salvo por el caso del Uruguay, que por sus niveles pequeños de producción un único título puede cambiar significativamente sus resultados y Venezuela en que coinciden, todos los países aparecen en 2021 con niveles de producción por debajo de su promedio histórico. Si la tendencia decreciente se mantiene, debería observarse todos los años un fenómeno similar. Aun así, las caídas de Argentina, Brasil y los EE.UU. Hispanos son lo suficientemente fuertes como para que sea esperable un crecimiento en las siguientes mediciones.

En las tablas 2 de los capítulos nacionales también se resume la ficción televisiva de estreno originada en otros países iberoamericanos que haya sido exhibida en el país durante 2021. Esta información está resumida en la tabla 3. En el caso de las

² En el caso norteamericano se considera sólo el porcentaje de población de origen hispano.

coproducciones, éstas son asignadas en partes iguales entre los países participantes.³ Si la tabla 3 se lee verticalmente, su contenido es equivalente a la columna de horas exhibidas mostradas en la tabla 2 de los capítulos nacionales. Muestra el origen de la ficción exhibida en cada país. Si se la lee horizontalmente, muestra en qué países se exhibe la producción de cada país. Para efectos comparativos se agrega el total correspondiente a 2020.

Cabe recordar que la suma de lo exhibido no es equivalente a la suma de lo producido. Un mismo título podría exhibirse, como estreno, en distintos países a lo largo de varios años. Por eso la mejor aproximación a la cantidad producida es lo exhibido como estreno en el país de origen.

Tabla 3. Ficción iberoamericana de estreno exhibida en cada país durante 2021

País de origen	Horas	País en que se exhibe durante 2021											Total exportado	
		ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN	2021	2020
ARG	104	0	0	68	0	0	0	0	0	0	0	68	204	
BRA	105	419	146	0	7	73	0	142	193	383	335	1.383	1.817	
CHI	0	0	587	0	0	0	195	89	0	0	0	284	175	
COL	274	0	44	953	0	164	572	112	0	0	665	1.831	1.479	
ESP	0	0	0	0	1.036	0	0	89	0	8	0	97	34	
EUH	95	0	0	135	92	420	274	182	0	0	120	897	560	
MEX	209	342	530	540	108	972	853	780	0	32	266	3.779	2.583	
PER	0	0	0	0	0	0	0	535	0	0	0	0	0	
POR	0	75	0	0	0	0	0	0	998	0	0	75	141	
URU	0	0	0	0	0	0	0	0	0	13	0	0	0	
VEN	0	0	0	68	0	0	0	0	0	0	360	68	0	
Total exhibido	787	835	1.306	1.763	1.242	1.628	1.894	1.929	1.191	436	1.746			

Fuente: Obitel

Desde hace varios años, las grandes potencias exportadoras de contenidos han sido México, Brasil y Colombia. Eso no cambia durante 2021 y sigue siendo México, con distancia, el principal exportador, pero Colombia desplazó a Brasil del segundo lugar, cuyas exportaciones cayeron cerca de un 24% mientras que las de Colombia subieron en la misma proporción.

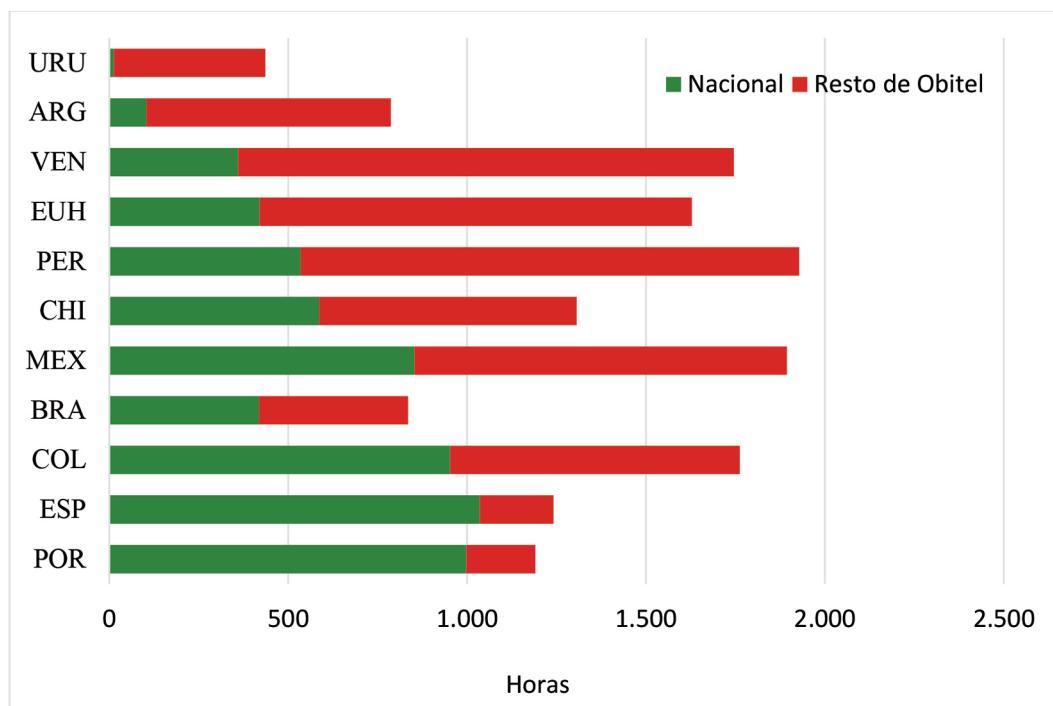
Resulta llamativo el caso de España y Portugal. Sus volúmenes de producción son similares o incluso mayores que los de los Brasil, Colombia y México, y con estándares de producción de alto nivel. Sin embargo, su ficción es poco exhibida en la televisión del resto de los países iberoamericanos. Eso contrasta con la situación de México y Brasil. En 2021 muestran niveles de producción menores que los de ambos países, sin embargo, su ficción se exhibió en todos los demás países, a excepción de Portugal, en ambos casos, y Colombia en el caso brasileño.

³ La excepción son las coproducciones que incluyen al país en que se exhibe. En estos casos, se cuenta como producción propia. El efecto de duplicación existe, pero es muy menor.

Con la excepción de Perú y Uruguay, durante 2021 la ficción de todos los países fue exhibida en al menos un segundo país. Sin embargo, esto no significa que la distribución sea homogénea. La mitad de los países de Obitel importa ficción desde otros tres países, pero también están los casos de Portugal, que sólo importa desde Brasil, o Perú, que importa desde seis países.

La proporción entre la ficción propia y la importada que se exhibió durante 2021 se aprecia con más claridad en el gráfico 4. En él, los países están ordenados con una proporción creciente de ficción propia.

Gráfico 4. Ficción iberoamericana de estreno exhibida durante 2021



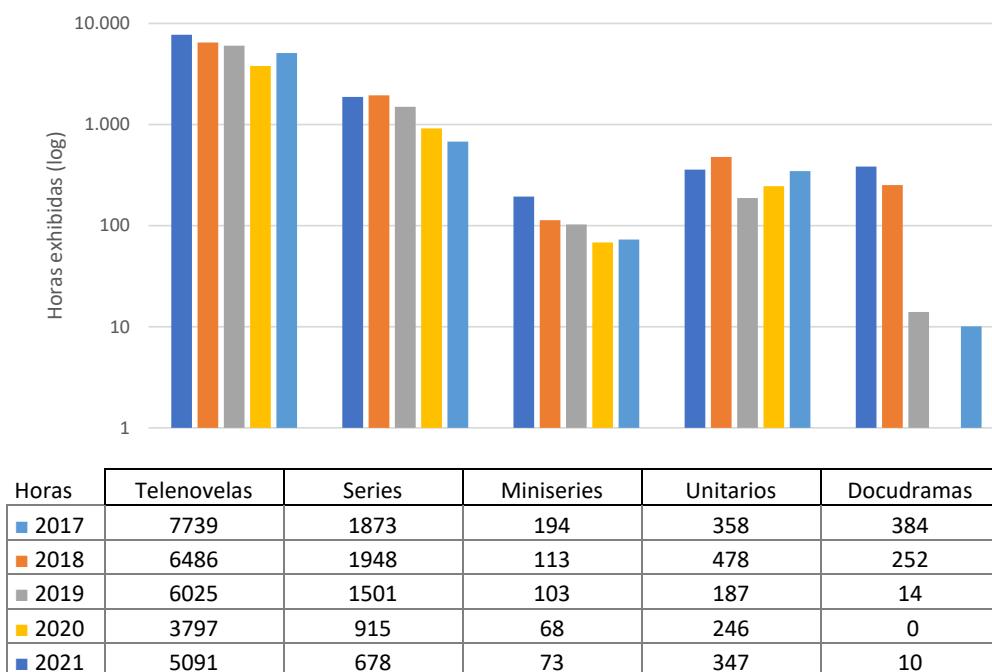
Fuente: Obitel

Al reconocer que Portugal y España reportan el mayor volumen de producción propia, la menor proporción de importaciones y, volviendo a la tabla 3, un muy bajo nivel de exportación, la conclusión es que la ficción ibérica y la ficción latinoamericana no son buenos sustitutos una de la otra. Por la razón que sea, son productos tratados como distintos, con independencia de que, además, tampoco haya intercambios entre España y Portugal.

Para el resto de los países, la ficción iberoamericana importada es una parte insoslayable de su oferta, ya que representa un 50% o más del total. Materia de análisis futuro será determinar si ese espacio estuvo relacionado con la facilidad y penetración de la ficción turca hace algunos años.

El gráfico 5 se basa en los datos de las tablas 3 de los capítulos nacionales, sumando la cantidad de horas de ficción de estreno nacional correspondientes a distintos formatos. Se excluyen del gráfico los formatos de telefilms y sitcoms porque su tratamiento no es uniforme en los capítulos, pero su presencia se limita a muy pocas horas.

Gráfico 5. Horas de exhibición de ficción nacional de estreno en el ámbito Obitel según formato



Fuente: Obitel

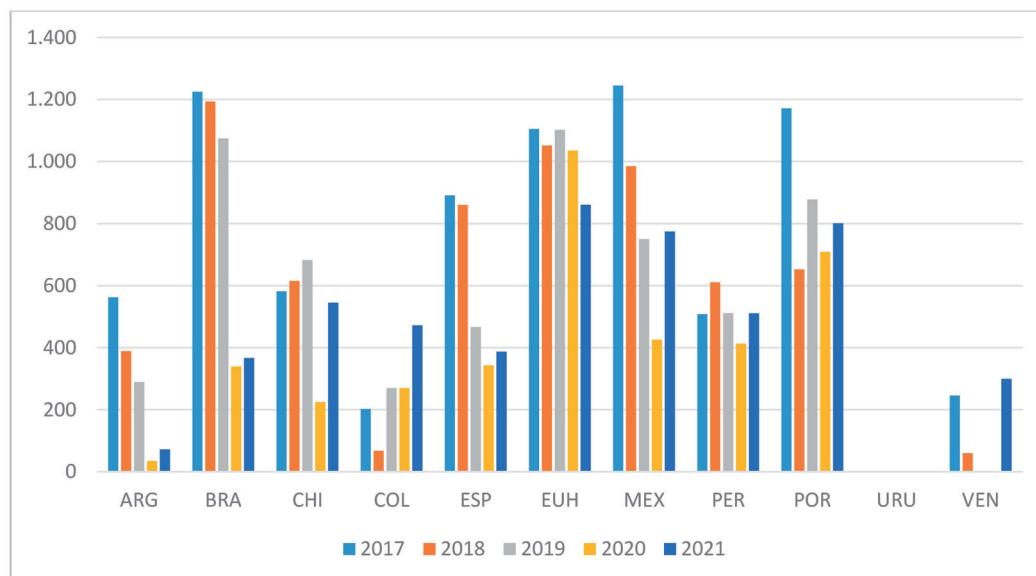
El uso de una escala logarítmica en el gráfico se justifica en el hecho conocido de que los volúmenes de exhibición de los distintos formatos son de escalas muy distintas. La utilidad del gráfico no está, entonces, en revelar que la telenovela es el formato dominante, sino en permitir mostrar las tendencias entre los distintos formatos.

El primer hecho notorio es la casi desaparición del formato de docudrama. En 2018 se produjeron 252 horas de docudramas en Iberoamérica, pero desde entonces su presencia ha sido marginal.

Lo especialmente significativo es el desplome de los formatos dominantes, telenovelas y series. La anomalía de 2020 no modifica la tendencia de las telenovelas, series y miniseries entre 2017 y 2021 disminuyeron sus niveles producción en 34%, 64% y 62% respectivamente.

Estos datos muestran la situación de los formatos en Iberoamérica como un todo. El gráfico 6 abre estos datos entre países para el formato de mayor presencia, la telenovela.

Gráfico 6. Horas de exhibición de telenovelas nacionales de estreno en cada país



Fuente: Obitel

La caída en la exhibición de telenovelas en el gráfico 5, sumando a todos los países, parecía mostrar una declinación gradual. Al abrir los datos por países en el gráfico 6, el fenómeno resulta más ruidoso, donde las caídas de unos se atenúan con alzas en otros. La caída en el trienio 2017-2019 es marcada en los mayores productores, como Brasil, México y España, además de Argentina, pero en el resto no se observa una tendencia evidente. Sin embargo, 2020 es un frenazo generalizado, frente al que el año 2021 representa una recuperación.

3. Monitoreo VoD

Los primeros años del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva estuvieron exclusivamente dedicados a la televisión abierta. Años después, empezó a incorporar también a la televisión de pago, pero en muy pocos países su relevancia era significativa, más allá de la repetición de contenidos ya exhibidos en televisión abierta. Sin embargo, con la aparición de las plataformas de *streaming*, surgió un fenómeno cualitativamente distinto porque modificaba los modos de ver televisión en el hogar, además de dar espacio para la exploración de nuevas formas narrativas, ya no ancladas a los modos tradicionales de consumo de la ficción seriada. Asimismo, su capacidad para movilizar recursos para la creación de contenidos las transformaba en un desafío de primer orden para la televisión. En la disminución de los volúmenes de producción informados en la sección previa es indudable que a las plataformas de *streaming* les cabe un rol significativo.

El modo en que Obitel ha incorporado a las plataformas de *streaming*, dado que el acceso a la información de consumo es muy restringido por las propias

plataformas, ha sido identificar en cada país los contenidos originales creados para ser exhibidos en las distintas plataformas.

La tabla 5 está construida a partir de las tablas 8 reportadas en cada capítulo nacional. En ella se identifican los títulos de ficción seriada creada en el país para ser exhibido como VoD en las distintas plataformas.⁴

Dado que las principales plataformas de VoD que operan en Iberoamérica son de origen estadounidense y muchas de las realizaciones originales son producidas teniendo a estas compañías como casa productora, el criterio estándar llevaría a considerar que una producción de Netflix o HBO Max encargada a una productora Argentina sería una coproducción entre los EE.UU. y Argentina. Sin embargo, en cada uno de los capítulos nacionales una producción de esa naturaleza ha sido considerada como una producción local, a excepción del capítulo de los EE.UU. Hispanos. Por esta razón, para efectos de consistencia, en esta tabla se omiten las coproducciones de este tipo informadas en el capítulo de los EE.UU. Hispanos. Por otra parte, las producciones nacionales informadas para los EE.UU. Hispanos son exclusivamente aquellas producidas teniendo como destinataria una audiencia latina en los EE.UU.

⁴ En los casos de coproducciones destinadas tanto a una estación de televisión abierta como a una plataforma de *streaming* se consideran como contenido de estreno en ambos medios si las fechas de estreno son menores a un año. Si no, sólo es contabilizada allí donde se exhibió por primera vez.

Tabla 5. Cantidad de títulos de ficción seriada estrenados por cada país en plataformas durante 2021. Las coproducciones que incluyen al país van entre paréntesis

Plataforma	ARG	BRA	CHI	COL	ESP	EUH	MEX	PER	POR	URU	VEN	Total
Netflix	1	2			11	4	8	1	1			28
Prime Video	2	12	1		10 (1)	1	2		(1)			28 (2)
HBO Max	2		2	1	4 (1)				(1)			9 (2)
Disney+	1	2			1							4
Movistar	1				9			7				17
Globo Play		33										33
Atresplayer					10							10
América TV Go								5				5
Flow	5											5
OPTO									3			3
RTP Play									3			3
BoxBrasil Play		2										2
Blim							1					1
Caracol Play				1								1
Claro							1					1
Filmin					1							1
Flooxer					1							1
Latina.Pc								1				1
Mitele Plus					1							1
Star+	1											1
TNT					1							1
Total	13	51	3	2	49 (2)	5	12	14	7 (2)			156 (4)

Fuente: Obitel

Las plataformas mostradas en la tabla 5 están ordenadas de modo decreciente según la cantidad de países en que se informan producciones. Netflix y Prime Video aparecen produciendo contenidos en siete países de la región. Más atrás vienen HBO Max, Disney+ y Movistar. El impulso a la producción local traído por las plataformas no es otra cosa que el resultado de la competencia entre compañías, fundamentalmente norteamericanas, intentando consolidarse como actores globales. Todas las demás, con la excepción de Movistar, operan solamente en su país de origen.

Sin embargo, la empresa de VoD que más títulos produjo durante 2021 no es una de esas compañías globales mencionadas, sino Globo TV que con sus 33 títulos supera a los 30 títulos de Prime Video y los 28 de Netflix. En el capítulo nacional de Brasil se informa que, para televisión abierta, Globo produjo 14 títulos (8 de ellos también para VoD). Esto es, produjo más títulos para VoD que para televisión abierta. Resulta claro que la fuerte caída en la producción mostrada para Brasil en la

sección anterior, más que una declinación de su capacidad productiva es un desplazamiento desde una ventana de exhibición hacia otra. En el resto de los países no se observa un proceso realizado deliberadamente por una empresa como en este caso.

Junto a Brasil, con 51 títulos, el otro gran actor en el VoD iberoamericano es España, con la misma cantidad de títulos. Sin embargo, en España no se trata de un proceso llevado adelante por un gran actor dominante, sino que se distribuye entre 10 empresas de *streaming*, donde 28 de los 51 títulos son realizaciones financiadas por Netflix y las otras 23 se concentran principalmente en dos actores, Movistar y Atres Player.

4. Interactividad y participación de las audiencias

En este punto Obitel se propuso este año identificar acciones definidas aquí como de interactividad y participación entorno a las ficciones televisivas, tanto en el ámbito de la producción como en el de la recepción. Por el lado de la interactividad se observan acciones generadas desde la industria antes y durante la emisión de los contenidos con el propósito de llamar la atención de las audiencias y entablar diálogos con ellas. En el caso de la participación social el análisis se centra desde la recepción, interacciones, propuestas, expansiones de productos que ofrecen las cadenas y plataformas, pero desde su adopción por parte de las audiencias.

En el caso de Argentina se destaca la conversación social que generó la telenovela *La 1-5/18 Somos Uno* que, presentada como una superproducción, fue objeto de numerosas críticas tanto por parte de la prensa especializada como de las audiencias. Los cuestionamientos se centraron en la forma “romantizada” en que la telenovela representa la pobreza y marginalidad en la que viven los personajes que la protagonizan. Muchos memes, algunos de los cuales se presentan en el capítulo argentino, abordan la artificialidad del carácter marginal del elenco y el desacople entre la representación y la realidad que suele observarse en los barrios más empobrecidos del país.

Chile destaca la existencia de redes sociales, cuentas especializadas y la creación de perfiles sociales para productos específicos, pero al solo efecto de acumular allí potenciales audiencias. Los llamados a la acción que se hace al usuario se limitan a seleccionar el contenido, visualizarlo, darle like y compartirlo, opciones que ya están incorporadas como propias en las plataformas de redes sociales. Como se afirma en el capítulo chileno “el contenido no llama a la participación del usuario de otra manera que lo implique mayormente”, y en este sentido el canal de diálogo que se abre con la audiencia “es apenas selectiva de contenidos, con poco o nulo espacio para transformar y mucho menos crear”. A su vez, como también se verifica en otros países, la estrategia en redes de todos los principales canales es diversa y a veces errática, especialmente cuando se crean cuentas que quedan sin seguimiento o con poco contenido.

Colombia, por su parte, retoma el estreno de *La Reina del Flow 2*, y señala que en ese caso las redes sociales tomaron protagonismo como espacios de expansión

de la narrativa y de mayor acercamiento de los públicos, tanto a lo que se cuenta en pantalla como al detrás de cámara. Sin embargo, advierte Obitel Colombia, las propuestas de expansión digital para la producción aún contemplan estrategias muy incipientes. En este caso en particular los contenidos se limitan a algunos contenidos “exclusivos web” y “detrás de cámaras”. Otro ejemplo que retoma Colombia es la remake del clásico *Café con Aroma de Mujer*, estrenado en 2021. Allí, las redes sirven para la ampliación no solo de los contenidos ficcionales sino también como espacio de visibilidad y compartición de la música de la telenovela. Por el lado de las estrategias desplegadas por las audiencias (por caso la creación de *fan pages* no oficiales) no distan de las usuales y permitidas por un sistema que, definen, “no se perfila abiertamente interactivo y donde encontramos participaciones por parte de la audiencia representados en comentarios en relación con aspectos narrativos”.

Brasil reporta que la participación del público fue activa en las redes sociales. Destaca en particular el caso de la telenovela *Nos Tempos do Imperador* (Globo, 2021) primera telenovela inédita producida en tiempos de pandemia, que fue exhibida con todos los capítulos ya grabados previamente. Sin embargo por la repercusión negativa entre el público, algunos textos fueron reescritos y regrabados. En el análisis de Obitel Brasil esto es muestra de “la relevancia del diálogo con el público”. Por otra parte, Globo lanzó un filtro para celulares que permitía a los usuarios colocar su rostro en el lugar del de los artistas de las ficciones como parte de acciones promocionales con tintes interactivos. Asimismo, en 2021 la misma empresa anunció la creación de *Noveleí*, primer proyecto comercial junto a YouTube, que reúne a artistas e influencers para recrear telenovelas clásicas en un universo paralelo donde aquellas nunca existieron.

España es uno de los países del ámbito Obitel que reporta mayor cantidad y diversidad de iniciativas desde la industria destinadas a involucrar a las audiencias en el universo de las ficciones seriadas. “Los espectadores han podido disfrutar de la ficción más allá de su emisión gracias a una multitud de estrategias transmedia y contenidos exclusivos a través de diferentes ventanas y formatos”, sostienen en el capítulo español. Algunos de los ejemplos que ilustran lo anterior son ficciones que han tenido vinculados juegos de mesa; juegos de escapismo virtual, podcast e incluso audiojuegos, que permite al espectador convertirse en personaje y ayudar en la resolución de un crimen.

Estados Unidos Hispano toma el caso de la remake de *Café con Aroma de Mujer*. Telemundo, cadena que transmitió la telenovela para el mercado hispano en el país, hizo uso intensivo de las redes sociales para promover al elenco principal y sus personajes, haciendo dinámicas entre ellos en interacción con los seguidores. A su vez, Obitel Estados Unidos destaca la apropiación que las audiencias hicieron de la música de la telenovela. Las y los fans utilizaron las redes sociales para buscar y dedicar las canciones a los actores o incluso a sus parejas reales. Por su parte, Telemundo utilizó las redes sociales para presentar una recopilación de escenas controversiales

con el propósito de estimular la discusión. En Facebook se observa que la audiencia hace comparaciones entre la telenovela original y la remake.

México destaca las acciones de promoción de la serie original de Netflix *Somos* junto a la conversación que esto generó en redes sociales, por tratarse de un hecho trágico de la historia reciente del país. La serie está basada en el artículo de Ginger Thompson “Anatomía de una masacre” que trata sobre la masacre de Allende, Coahuila, en el 2011 a manos del cártel Los Zetas y que fue desencadenada por una operación fallida de la DEA.

Perú define que el mercado televisivo del país es “discreto en cuanto a plantearse el desafío de apostar por espacios de interactividad con las audiencias”. Obitel Perú destaca la miniserie *Historias Virales*, una ficción creada para *streaming* que ofrece en su sitio web una sección llamada “Transmedia”, que permite acceder a los perfiles en redes sociales de algunos personajes. De esta forma, analizan, “los personajes de ficción salen de su universo representado y coexisten con usuarios reales en el espacio de los medios sociales”.

Portugal analiza la primera serie de ese país realizada para Netflix (Glória), que se convirtió simultáneamente en una serie local y global. La ficción recibió, como ilustran en el capítulo portugués, amplia cobertura en medios nacionales e internacionales así como altos índices de aprobación de las audiencias en los sitios *Rotten Tomatoes* e *Internet Movie Database* (Imdb). A su vez, como forma de generar mayor *engagement* la productora organizó visitas guiadas a las locaciones de la serie. En cuanto a la participación de las audiencias analizan *Amor, Amor*, telenovela que, contrariamente a otras del país, tuvo mucha presencia en redes sociales digitales. La participación de la audiencia fue excepcionalmente importante para este caso en particular como un medio para construir involucramiento. Sin embargo, advierten que “en Portugal el uso activo de redes sociales digitales por parte de la producción o las audiencias no suele ser muy relevante”.

Uruguay, en la misma línea que otros países del Observatorio, reporta que “la dimensión de la participación ha tenido históricamente muy incipientes manifestaciones y ello no ha cambiado este año”. El capítulo uruguayo destaca la ficción de producción nacional *Metro de Montevideo*, que configuró una estrategia en redes sociales “basada en enunciados cerrados, es decir, que no apelan a la actuación del destinatario como parte constitutiva del enunciado, ni requieren de su participación o cooperación para completarse”. Al finalizar el ciclo se implementó en redes sociales un concurso de reseñas sobre la serie, consiguiendo un volumen muy discreto de apenas doce reseñas. Otra de las iniciativas generadas desde la producción fue la publicación de un nuevo libro titulado *Cómo Manejar el Metro de Montevideo. 33 Lecciones de Management por el Ingeniero Estero Bellaco*, que simula ser de autoría del personaje protagónico.

Venezuela advierte la existencia de un patrón establecido de la participación de las audiencias en plataformas digitales, en que los canales de televisión convocan al

público, tanto a participar, como a comentar y compartir sus contenidos en las redes sociales. No obstante, la muy baja producción de ficciones nacionales en el país hace que la participación de las audiencias, cuando ocurre, se concentre entorno a ciclos de entretenimiento. Obitel Venezuela destaca el estreno de la serie de época *Carabobo Caminos de Libertad*, único título nacional de estreno en 2021, que contó con sitio web oficial, canal de YouTube y cuentas en redes sociales, donde se publicaron acciones promocionales. A través de estos espacios la audiencia podía acceder a más detalles de la historia, el *making of*, la música incidental de la producción y detalles de los personajes históricos de la trama, vinculados al hecho histórico que narra la serie.

5. Lo más destacado del año

La programación de ficción en los países Obitel durante 2021 estuvo marcada por una lenta desescalada y regreso a la “normalidad” luego del pico de la pandemia, aunque sin alcanzar todavía los niveles de actividad previos a este evento. De esta forma convivieron en las pantallas algunos estrenos, numerosos reprises y algunos remakes de ficciones clásicas. En algunos casos, la conflictividad social y los contenidos de entretenimiento acapararon horas de programación en detrimento de la ficción seriada que, paulatinamente encuentra su lugar en plataformas de video a demanda.

Argentina señala como lo más destacado del año nuevas vinculaciones entre la pantalla de la televisión aire y las plataformas. En concreto, reporta por un lado que algunas producciones originalmente realizadas para plataformas fueron estrenadas en televisión abierta: *Apache. La Vida de Carlos Tévez*, *Pequeñas Victorias*. Por el otro, destaca que la televisión abierta funciona como espacio de preestreno de series de plataformas. En esta dinámica la televisión abierta actúa como “anzuelo” o espacio promocional donde se exhiben uno o dos capítulos de series que luego pueden verse completas solo en plataformas de video a demanda. Para Obitel Argentina esto es indicio de la potencia que aún tiene la televisión abierta como negocio y espacio para la captura de audiencias de contenidos audiovisuales.

Chile ubica como aspecto destacado del año que numerosas series producidas para la televisión abierta encontraron en plataformas una “segunda vida”. A su vez, resaltan que en los últimos dos años se han empezado a producir y exhibir series de ficción concebidas desde el inicio para ser distribuidas por servicios de *streaming*. Esto, sostiene Obitel Chile, “propició el fortalecimiento de la ficción chilena en dos sentidos: el fortalecimiento de la coproducción internacional y la exploración de temáticas dirigidas a públicos transnacionales”. Ilustran lo anterior con los casos de las series *Isabel* y *Dignidad* donde las temáticas y modalidades de tratamiento son menos locales, en la medida en que remiten a personas, lugares o eventos reales de resonancia pública en varios países. Por otra parte, series como *La Jauría* y *42 días* centradas en lo policial permiten interpelar a espectadores globales interesados en contenidos sobre *true crime*. Por último, el año estuvo marcado por el repunte en

la cantidad de horas de ficción en comparación a 2020 y una mayor reposición de títulos nacionales en detrimento de ficciones de Iberoamérica.

Colombia destaca el regreso de la telenovela como formato dominante a la pantalla televisiva, al tiempo que continúan siendo protagonistas los reprises de ficciones clásicas que obtienen altos niveles de audiencia: *Pasión de Gavilanes*, *Pedro el Escamoso*, *Yo soy Betty La Fea*. La exhibición de algunos estrenos, sumado a la remake de *Café con Aroma de Mujer* permitió “un diálogo entre el pasado, el presente y la renovación del pasado a través del remake”. A su vez, Colombia reporta que la ficción permitió llevar a las audiencias algo de sosiego en medio de un clima social complejo y sobrecogedor, que fue reflejado por noticieros e informativos, que, como el año anterior, fueron nuevamente protagonistas.

Brasil reporta una vuelta a la actividad productiva que fue sin embargo interrumpida por rebrotes de la pandemia que impidieron continuar con las grabaciones. Ficciones como *Quanto Mais Vida Melhor*, *Salve-se Quem Puder* y *Amor de Mãe* sufrieron suspensiones intermitentes en las grabaciones debido a las restricciones sanitarias. *Amor de Mãe* (2019) fue interrumpida en 2020, y retomada luego en dos partes. El último tramo de esta ficción se grabó a fines de 2020. Obitel Brasil la considera “la primera telenovela pandémica” por incorporar en su trama esta temática, inclusive con alteraciones en el rumbo de algunos personajes con motivo de la crisis sanitaria. Pese a las mejoras en la actividad económica en general durante 2021, los reprises (24) corresponden al 51% de las exhibiciones y llegaron a superar al número de títulos inéditos (23).

España destaca el incremento de la ficción juvenil tanto en las cadenas en abierto como en la modalidad de plataformas de VoD. En este punto destacan el éxito internacional de la serie *Élite* y el regreso del clásico *Física o Química*, entre otros. Aunque se realizaron algunas ficciones junto a productoras de Alemania, Italia y Portugal, Obitel España considera que las coproducciones siguen siendo una asignatura pendiente de la ficción española.

Estados Unidos Hispano observa que lo más destacado del año fue la fusión Univisión-Televisa que crea TelevisaUnivisión. Como se detalla en el capítulo de Estados Unidos, bajo la fusionada se incluyen las cadenas de televisión Univisión y UniMás en los Estados Unidos, y el Canal de las Estrellas y Canal 5 en México; así como 36 cadenas de televisión de cable, 55 estaciones de televisión en los Estados Unidos, 222 estaciones afiliadas a sus 4 cadenas de televisión abierta y los servicios de plataforma digital PrendeTV (renombrado Vix) y BlimTV. Como analiza Obitel Estados Unidos, estos actos de consolidación del mercado son la manera en que ambas corporaciones “hacen frente al nuevo panorama digital, que se ha caracterizado por la emergencia de nuevas plataformas digitales”, con las que disputan audiencias, recursos económicos, talentos, entre otros.

México ubica como aspecto relevante del año la disrupción que han generado las diversas resistencias feministas en el país, que fueron incorporadas en las narrativas

de la ficción televisiva. En este sentido, Obitel México destaca que, por tercer año consecutivo Televisa, la principal cadena televisiva de aire del país, produjo y estrenó una telenovela focalizada en hablar de las diversas violencias que atraviesan la vida de mujeres mexicanas.

Perú señala el regreso de la ficción a la televisora de aire Latina, empresa que no emitía este tipo de contenido desde 2018. No obstante advierte que ninguna de las dos apuestas de Latina en su regreso a la ficción logró despertar el interés de la audiencia, aunque una de ellas, la serie de época *Los Otros Libertadores* tiene como foco el mercado internacional. Se trata de un dato significativo si se tiene en cuenta que la producción de TV Perú *El Último Bastión* ambientada en la época de la independencia, fue la primera miniserie peruana vendida a Netflix. Por último, Obitel Perú destaca que la pantalla televisiva en 2021 abundó en contenidos informativos referidos a los efectos de la pandemia, y la crisis política e institucional que persiste luego de la asunción como presidente del profesor rural Pedro Castillo, todos hechos que tuvieron repercusión en las horas de programación televisiva emitidas.

Portugal elige como aspecto destacado del año la segunda temporada de la serie *Auga Seca*, una coproducción entre la estación pública RTP y HBO, que tuvo su primera ventana de exhibición en la televisión abierta. La serie *Glória*, original de Netflix, también en acuerdo con la estación pública portuguesa tuvo su primera ventana de exhibición en la plataforma, y será exhibida por el canal público luego de un año de estar disponible en el servicio de *streaming*. *Glória* es lo más destacado del año por haber sido la primera serie portuguesa producida para Netflix. Junto con el impacto positivo generado en la industria audiovisual nacional, esta serie “establece lo que podría ser un patrón de producción y calidad para obras futuras”, analiza Obitel Portugal. El éxito de la serie, entienden, se debe a la combinación de lo mejor de la televisión y lo mejor del cine; una hibridación que diferencia cada vez más la ficción de las plataformas.

Uruguay coloca como aspecto destacado del año la serie *Temporario*, que marca el regreso de la ficción televisiva nacional después de siete años de ausencia. También es significativo que por primera vez la ficción argentina desaparece de la oferta de la televisión abierta uruguaya. El primero de estos eventos, el regreso de la ficción nacional, “es un fenómeno aislado y circunstancial, ya que no parece haberse establecido una línea de acción con continuidad”. Por su parte, la ausencia de la ficción argentina “expresa la consolidación de un cambio profundo en la televisión abierta uruguaya”, que tenía títulos argentinos en pantalla desde la década de 1960. A su vez, esta ausencia de ficción televisiva argentina simboliza un cambio aún más profundo. Según observa Obitel Uruguay, las pantallas de los tres canales privados se parecen unas a las otras, se mimetizan con la estética, el sonido y el color de los grandes formatos internacionales: *Got Talent*, *Master Chef Celebrity*, *8 Escalones*, *Pasapalabra*, entre otros. De esta forma, “el *reality* ocupa las franjas prime time mientras que la ficción es empujada a los márgenes de la noche. La ficción televisiva es periférica,

está en el borde, rodeando a los programas centrales, relleno lo que no ocupa el entretenimiento. Pero también lo es en relación a los datos de audiencia”.

Venezuela destaca dos propuestas de ficción seriada. La primera de ellas, *Carabobo Caminos de Libertad*, se realizó con fondos públicos y fue estrenada de manera simultánea en siete televisoras, cinco estatales y dos privadas. La segunda, *Vivir y Convivir en Venezuela*, fue producida por iniciativa de la Universidad Central de Venezuela, en alianza con la sociedad civil. *Vivir y Convivir en Venezuela* cuenta con apenas siete capítulos y se realizó con el objetivo de generar contenidos a bajo costo y de fácil divulgación a través de redes sociales y medios digitales. Se incluyen allí temas como la polarización y sus consecuencias, el descreimiento de los procesos electorales y el valor del voto, el rol de los políticos y partidos, la desinformación y el odio, el perdón y la reconciliación. Se trata de una serie web grabada con celulares y recursos mínimos. Finalmente, Obitel Venezuela destaca que la mayoría de los títulos más vistos en el año (7 sobre 10) fueron reprises de ficciones producidas en la década de 1990, lo que evidencia la persistente recesión del sector televisivo vinculado además a la migración de la audiencia hacia otras plataformas.

6. Tema del año: Transformaciones en la serialidad de la televisión y su impacto en los formatos de la ficción televisiva iberoamericana en tiempos de *streaming*

El tema de este año pretende comprender las maneras en que la producción, distribución y consumo de ficción seriada en, para y a través de plataformas de *streaming* ha impactado transformando la serialidad tanto en sus aspectos formales como en el tratamiento estético, temáticas y narrativas. La realidad de cada país presenta particularidades y puntos de contacto con otros, por lo que, a los fines de facilitar la lectura se presenta cada país por separado, en línea con los dos apartados anteriores.

Argentina presenta en su capítulo indicadores que le permiten afirmar que “las plataformas globales presentan una estrategia de vinculación con la audiencia nacional en la que operan más como distribuidoras que como productoras”, con especial incidencia en la distribución de largometrajes que de productos seriados. No obstante, señala que las plataformas como repositorios de títulos de distintas épocas permiten el encuentro de viejas obras con nuevos públicos. A su vez, Obitel Argentina advierte que como consecuencia de la producción de contenidos para plataformas se observa la incorporación en televisión abierta de formatos que hasta hace un lustro eran inusuales como las miniseries, series o superseries. “La ficción en la televisión abierta estuvo gobernada por formatos largos, hoy casi desaparecidos”, afirman. Por otra parte, entienden que las producciones para plataformas elevan los estándares de calidad al tiempo que disuelven la distinción cultural tradicional entre “lo alto y lo bajo”, que ubicaba al cine en una situación de superioridad estética y narrativa sobre la ficción televisiva. Por el contrario, en la actualidad se constata que, autores, directores, guionistas, técnicos y talentos, circulan por ambos mundos, el cine y los contenidos seriados, casi sin distinción.

Chile observa que la nueva forma de plantear el visionado ha afectado la estructura y narrativa de la ficción seriada. Es ejemplo de esto la serie *Pobre Novio* (Mega), que puede verse en las plataformas del canal, pero por primera vez es emitida en simultáneo en una plataforma más masiva a nivel global como HBO Max. Se trata, según analizan, de “contenidos que permitan satisfacer las necesidades de consumidores habituales de telenovelas mientras se entrega una historia con una serialidad que responde al formato serie”. Este caso en particular permite ver que no es concebida bajo una lógica vinculada al horario de la televisión, y pese a ser presentada como una telenovela cada entrega tiene una duración promedio de 30 minutos, extensión que se ajusta más a las formas de visionado en plataformas.

Colombia no señala en su capítulo transformaciones en la serialidad producto de la distribución en plataformas. Esta transformación se da desde hace años, siendo Colombia un país que presta servicios de producción de forma habitual para plataformas globales. La ficción televisiva colombiana en 2021 tuvo como protagonista a los reprises y con ellos el regreso de la telenovela. Viejos títulos se convertían ahora en protagonistas de ecosistemas digitales y de la convergencia mediática. Los memes, publicaciones y acciones de participación de las audiencias tenían como elementos centrales referirse a acontecimientos revisitados de los viejos relatos de ficción.

Brasil destaca la telenovela *Um Lugar Ao Sol* cuya duración reducida en cantidad de capítulos, trae consigo un nuevo formato para las telenovelas, tanto en aspectos formales como narrativos. Según entiende Obitel Brasil, lo que se denomina “Paradigma Netflix” es la negación del papel estratégico de la interrupción, en pro de una narrativa ininterrumpida, implicando una ruptura de la experiencia temporal.

España reporta que la ficción en *streaming* no ha introducido cambios sustanciales en los formatos españoles, si bien ha imprimido un giro en la estructura y estrategias narrativas de los relatos, cuyas tramas han convertido la intriga en uno de los principales motores narrativos de los diferentes géneros. La intriga y el policial en el centro de las tramas permiten diluir la presencia de los componentes locales y dialogar mejor con audiencias globales que consumen contenidos de *true crime*.

Estados Unidos hispano destaca dos thrillers de giro criminal y policiaco: *Buscando a Frida* (Telemundo) y *¿Quién Mató a Sara?* (Netflix). La primera, de 45 minutos por episodio, refleja la extensión que contempla la inserción de comerciales, elemento central en el modelo de negocios de la televisión abierta. La segunda, de entre 34 y 44 minutos de duración, lanzada por Netflix, tiene una flexibilidad que no está conectada a los anunciantes ni a una obligación diaria de emisión, sino a las necesidades narrativas. En este caso, la comparativa que realiza Obitel Estados Unidos permite apreciar el contraste entre ficciones concebidas para distintos modelos de negocio y formas de visionado.

México analiza que “los sistemas de SVoD están teniendo un impacto importante en los formatos de la ficción televisiva y sus estrategias narrativas”. En este sentido agrega que en los últimos años Televisa produce sus telenovelas con un número

menor de capítulos y un tipo de narrativa que obedece más a las series, como es el caso de *Mujeres de Negro*, *La Doble Vida de Estela Carrillo*, *La Piloto* o *Por Amar sin Ley*. A diferencia de hace algunas décadas en que las telenovelas podían llegar a tener hasta 180 o más capítulos, el ecosistema mediático actual influye en la selección e inclusión de temáticas de coyuntura, y en la opción por formatos más cortos, a manera de seriales con una, dos o más temporadas.

Perú en cambio no observa transformaciones de formato como el tipo de serialidad o cambios en las estructuras narrativas. El desplazamiento que trae consigo el nuevo ecosistema de plataformas tiene que ver allí con la procedencia de los títulos de ficción, siendo habituales en el país la exhibición de contenidos de Turquía, Japón y Corea. La ola coreana, en particular, que tiene en Internet su epicentro, encuentra en Perú una audiencia de nicho importante a la que aportaron acuerdos entre los estados peruano y coreano.

Portugal sostiene que “el modelo de distribución de contenidos ha influenciado en varios niveles la ficción que fue producida el último año. En términos temáticos, permitió explorar nuevos asuntos, que no tenían espacio en los canales generalistas que prefiere productos tradicionales”, como el melodrama y comedia popular. A su vez, la distribución de ficción en internet por parte de operadores nacionales como RTP Play y OPTO, abre nuevas oportunidades a productores pequeños para entrar en un mercado competitivo. Para Obitel Portugal son poco habituales los casos en que las obras migran de plataformas nacionales a televisión abierta: se destaca el caso de *O Clube* de la plataforma OPTO, que fue exhibida por la cadena generalista SIC, aunque pareciera tratarse de una forma de promoción de la plataforma antes que de un cambio en el paradigma de distribución. Sin embargo, “la inmovilidad del sistema de estaciones abiertas es apenas ilusoria, visto que la ficción de larga duración presente en el *prime-time*, como las telenovelas, vienen sufriendo una disminución del número de capítulos, claramente influenciado por el crecimiento de las plataformas”, destacan.

Uruguay advierte que una de las transformaciones es la duración de las narrativas seriadas, tanto en *Temporario* como en *Metro Montevideo*. Obitel Uruguay analiza que en el actual ecosistema el espectador parecería restringir su compromiso a narrativas más breves. Sin embargo, “en el caso de las producciones uruguayas la brevedad ha sido una constante histórica, que no parece explicarse por las tendencias de la ficción contemporánea hacia narraciones cortas”, sino por la dinámica del mercado que destina recursos limitados a la financiación de ficciones locales. Los actores privados no consiguen hacer sostenible el negocio de invertir en ficción y los fondos públicos destinados a este tipo de producciones son habitualmente escasos. Por eso, la brevedad de las ficciones uruguayas se explica en razones económicas y no por las tendencias del mercado de plataformas.

Venezuela no destaca en su capítulo impactos en la serialidad producto del actual ecosistema de plataformas. De hecho la única ficción televisiva del año, *Carabobo*

Caminos de Libertad, es una miniserie de seis episodios en la primera temporada, pero con capítulos de entre 43 y 45 minutos, la extensión habitual de la emisión televisiva en abierto. En el caso de *Vivir y Convivir en Venezuela*, la cantidad y duración de los episodios se relaciona con las plataformas para la que fue concebida: se difunde a través de YouTube e Instagram con siete episodios de entre cinco y nueve minutos.

En las siguientes páginas, los equipos de cada país que integran Obitel presentan los detalles que dan forma al estado de la producción, distribución, exhibición y consumo de la ficción audiovisual en televisión durante 2021. Fue un año marcado por el reinicio de la actividad productiva luego de la parálisis que implicó la pandemia y que reportamos en el anuario anterior. El proceso de recuperación adopta, como puede leerse en cada capítulo, características y velocidades distintas. La capacidad productiva preexistente y el nivel de desarrollo de la industria audiovisual de cada país marca además un punto de reinicio distinto para cada caso. A esto se suman cuestiones del contexto político, económico y social que gravitan en las potencialidades de cada mercado. El tema del año “Transformaciones en la serialidad de la televisión y su impacto en los formatos de la ficción televisiva iberoamericana en tiempos de *streaming*”, invita a conocer, como hemos adelantado en este capítulo inicial, las formas distintivas y desiguales en que el ecosistema de producción y consumo en plataformas globales impacta transformando la serialidad y formatos de la ficción televisiva dentro del ámbito Obitel.