

Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década

From the Operational Development Plan to Netflix.
Transformations in Argentinian serials in the last decade

Gustavo Aprea

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
graprea@gmail.com

Mónica S. Kirchheimer

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
monicakirch@gmail.com

Resumen

La producción de series audiovisuales de duración acotada aparece como un campo para el desarrollo de los relatos audiovisuales en Argentina. En el ámbito de la producción profesional se está produciendo un desplazamiento que va desde las series narrativas de larga duración en continuidad (telenovelas, comedias, etc.), producidas y emitidas por las principales cadenas de televisión abierta, hacia las ficciones narrativas con un número acotado de capítulos exhibidas por la televisión de cable y las plataformas de VoD.

Esta transformación se produce a nivel internacional. Sin embargo, el caso argentino tiene algunas peculiaridades. En coexistencia con el comienzo del abandono de parte de la audiencia de la TV

Palabras Claves

ficción seriada;
plataformas VoD;
fomento estatal;
nuevos formatos

Recibido: 13/02/2019 - Aceptado: 18/05/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 17-31, 2019

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>
Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

abierta y coincidiendo con la vigencia de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual durante el período 2010-2015 el Estado nacional posibilitó la apertura a un nuevo tipo de ficciones audiovisuales. El Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digital es realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales permitió la realización de más de 1500 horas de contenido que implicaron la diversificación de productoras, lugares de producción y temáticas. Tanto por razones de costos y búsqueda de nuevos formatos como para garantizar la diversidad de contenidos, los proyectos financiados por esta vía tuvieron una duración acotada entre ocho y trece capítulos. De esta forma se pudo poner en práctica una narrativa diferente a de la televisión del momento que, además, no coincidía necesariamente con la lógica del relato cinematográfico. Al mismo tiempo se realizó una apertura estilística que en algunos casos quebró las convenciones de la programación televisiva de la

Abstract

Key words

serial fiction;
VoD platforms;
state promotion;
new formats

The production of audiovisual series of limited duration appears as a field for the development of audiovisual stories in Argentina. In the field of professional production there is a shift from the long-running serial narratives (soap operas, comedies, etc.), produced and broadcasted by the main open television channels, to narrative fictions with a limited number of chapters exhibited by cable television and VoD platforms.

This transformation occurs internationally. However, the Argentine case has some peculiarities. In coexistence with the beginning of the abandonment of part of the open TV audience and coinciding with the passing of the Audiovisual Communication Services Law during the period 2010 - 2015, the State allowed the opening to a new type of audiovisual fiction. The Operational Plan for the development and Promotion of Digital Audiovisual Content, carried out by the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts, allowed the realization of more than 1500 hours of content that involved the diversification of production companies, production sites and thematic areas. Both for reasons of costs and search for new formats and to ensure the diversity of content, the projects financed by this route had a limited duration between eight and thirteen chapters. In this way it was possible to put into practice a different narrative from the television of the moment which, moreover, did not necessarily coincide with the logic of the cinematographic story. At the same time there was a stylistic opening that in some cases broke the conventions of television programming of commercial networks.

Una larga tradición en la ficción televisiva

Argentina tiene una larga trayectoria de producción ficcional seriada, tanto melodramática como humorística. Los programas televisivos de ficción, en general, se enmarcaron dentro de un género dominante en Latinoamérica, la telenovela. Estas narraciones audiovisuales en continuidad de extensa duración, pero con un final previsible, se convirtieron desde la década de 1970 en el mayor producto de las industrias culturales de los países de América Latina. En determinados momentos (décadas de 1980 y 1990), Argentina fue uno de los principales países en la venta de telenovelas junto con Brasil y México. Sin embargo, quedó rezagada frente a los otros dos países exportadores que, gracias a sus grandes mercados internos y la estructura casi monopólica de los medios, pudieron generar empresas (Televisa y Rede Globo) que implementaron una producción de gran escala, planificada para abastecer un mercado globalizado (Mazziotti, 2006). Dentro de este contexto, la producción argentina se sostiene en una escala menor, pero con un alto nivel de profesionalidad y especialización que le permite salir a los mercados externos a través de la venta de “formatos”. No se ofrecen los programas grabados, sino las historias y cierto know-how. (Respighi, 2014)

Tanto la normativa que regía para los canales de televisión como la necesidad de la producción para cubrir la pantalla televisiva hizo que el país tuviera un alto número de ficciones en el aire simultáneamente. Con el inicio de la televisión privada a partir de 1960, los canales contaron con productoras asociadas que permitían la continuidad del trabajo, favoreciendo una profesionalización temprana tanto en las áreas técnicas como en la dirección, el guión, la actuación y la producción. Hacia la década de los setenta, en las ficciones nacionales se contaba con una oferta diferenciada para el grupo familiar. Se dejaba para el mediodía/tarde el melodrama costumbrista, mientras que en horarios nocturnos se programaban ficciones con mayor búsqueda de realismo y contenido en que se abordaban problemas de corte social. Dentro de este esquema, la programación seriada diaria de larga duración se ubicaba en el horario vespertino, construyendo relatos asociados a la matriz melodramática clásica. En los horarios *prime time*, la serialidad era semanal y se complementaba con algunos ciclos de “unitarios” (historias sin continuidad), más centrados en una transposición teatral que una narrativa propiamente televisiva. A ellos se sumaron los programas de sketch cómicos y las comedias costumbristas, cuya continuidad de episodio en episodio también solía ser semanal, aunque podían prolongarse a lo largo de los años. El género que gobernaba este escenario era la telenovela. Desarrollaba una programación anual que en los casos más exitosos alcanzaba una continuidad aún mayor. Es decir, que las historias narradas eran de larga duración. El arco narrativo operaba como una garantía genérica, a la vez que permitía incorporar otros temas, especialmente en las ficciones programadas para la noche. El atraso tecnológico, la censura y la falta de una política coherente hicieron que durante esta etapa la producción de ficciones fuera abundante, pero se restringiera al mercado local.

Este escenario cambió radicalmente con la expansión de la oferta internacional y la incorporación de la competencia de la sintonía con el cable, que se desarrolló durante la década del 80 y se intensificó en los 90. En Argentina, la televisión de pago tuvo la particularidad de contar con una rápida y extendida penetración a lo largo y lo

ancho del país. En principio, el crecimiento de esta vía de comunicación facilitó la expansión de la televisión privada en un momento en que la televisión abierta estaba bajo control gubernamental. Asimismo, el cable garantizó una calidad en la señal que no se conseguía en la televisión de aire y permitió acceder a una cobertura nacional (Marino, 2018). Aparecieron, entonces, cadenas que transmitían veinticuatro horas de ficción cinematográfica o de telenovelas extranjeras. En consecuencia, la oferta se hizo más amplia y especializada; con el correr del tiempo, fue erosionando la modalidad de producción y la programación ficcional local quedó circunscripta a horarios de menor audiencia (Mazziotti, 2006).

A partir de la década de 1990, las principales cadenas del país fueron privatizadas e iniciaron una nueva etapa en la producción de ficciones. Los principales canales quedaron en manos de conglomerados empresariales (Grupo Clarín, Atlántida y luego Telefónica) en los que las emisoras formaban parte de entramados de negocios y política poderosos y complejos. En este contexto, los nuevos propietarios de los canales tendieron a tercerizar la producción de ficción, por lo que se facilitaron las coproducciones internacionales (con Israel, Italia o España), la especialización en tipos de programas (tiras infanto-juveniles, telecomedias, telenovelas) y se pudieron vender servicios de producción a terceros. Por ejemplo, la versión brasileña de la tira *Chiquititas* se grabó en Argentina y el formato o la serie grabada se vendió en treinta y cinco países más. La renovación permitió diversificar la producción y abrió un espacio para nuevas productoras que pudieron innovar tanto en el plano formal como temático (Mazziotti, 2006).

Este escenario en el que el cable hizo llegar la producción a todo el país mientras la TV abierta metropolitana producía se mantuvo estable hasta la primera década del siglo XXI. Una serie de factores incidieron en la lenta transformación de la producción televisiva: la crisis económico social que se produjo alrededor del año 2001, la consolidación de nuevas formas narrativas a nivel internacional (la proclamada “nueva edad dorada” de las series) que elevaron los niveles de producción y el comienzo del lento declive de las audiencias de televisión abierta. Durante la primera década del siglo, las cadenas principales buscaron asociaciones más estables con las principales productoras, aunque todavía dejaron un espacio para algunas productoras independientes que asumían mayores riesgos. Durante este período, las compañías y los canales de cable (tanto nacionales como extranjeros) se mantuvieron al margen de la producción (Aprea y Kirchheimer, 2009).

El cambio hacia nuevas formas de producción

Cuando a nivel internacional se produjeron aceleradamente cambios importantes dentro la producción de ficción televisiva (consolidación de las plataformas y del formato serie dividida en temporadas cortas), en Argentina las transformaciones adquirieron algunos matices particulares. Al comienzo de este período, apareció en escena un nuevo actor dentro del ámbito de la producción, la distribución y la exhibición de ficciones audiovisuales. Frente a la tendencia a la concentración mediática iniciada en los 90, facilitada por la normativa vigente que provenía de la última dictadura militar, el gobierno de Cristina Kirchner recogió las experiencias

de los intentos de democratización de los medios, especialmente los de la Coalición para una Radiodifusión Democrática, fundada en 2004. Sobre esta base, abrió un amplio debate público en torno a la necesidad y las características de una nueva legislación que regulara y promoviera la actividad de los medios. La promulgación de la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* (26.522) en 2009 constituyó un hito fundamental para la participación del Estado en la programación televisiva.

Por un lado, desde 2010 se iniciaron las emisiones gratuitas de Televisión Digital Abierta (versión argentina de la Televisión Digital Terrestre). En relación con este nuevo medio, el Estado nacional expandió el número de emisoras a su cargo y participó activamente en el desarrollo de la programación. La política gubernamental planteó la etapa como una “transición de la televisión analógica a la digital”, que entre otras cosas posibilitó mejorar la calidad de la imagen y aumentar la cantidad de canales. Más allá de las mejoras tecnológicas, la propuesta del gobierno nacional implicó “una profunda reestructuración del poder televisivo, de sus agentes, alianzas y hegemonías” (Mastrini, Becerra, Bizberge y Krakowiak, 2012).

Se abrió así una situación de enfrentamiento. Los canales de cable y las cadenas de televisión abierta de gestión privada no se adecuaron a lo establecido por el nuevo régimen legal, mientras que el Estado inició una política de adjudicaciones de señales, tendientes especialmente a la promoción de espacios federales de producción y difusión. Dentro de este marco se abrió una serie de concursos federales de fomento para la producción televisiva a través de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación. Hasta ese momento el Estado no otorgaba un financiamiento sustancial para la producción de programas de TV. Dentro de la política de desarrollo de nuevas vías de exhibición el Estado abrió plataformas como Odeón (dedicada en principio a la difusión de films argentinos) y BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Estos nuevos espacios de exhibición operaron simultáneamente como plataformas de *Video on Demand* y como repositorios para la conservación del material producido. El BACUA además funcionaba como base para que cualquier emisora de aire o cable programara su contenido en forma gratuita.

En relación con el desarrollo de la producción de programas de ficción televisiva, el componente de la política pública que mayor trascendencia tuvo fue el financiamiento estatal de la producción de programas mediante diferentes vías de ejecución a través del INCAA. Los concursos para “Series de Ficción en Alta Definición (full HD)” destinadas al *Prime time* de la televisión abierta, unidas bajo la rúbrica *Ficciones para todos*, generaron un espacio para productoras independientes. Estas coproducciones entre INCAA y el Consejo Asesor del SATVD-T sistematizaron la producción de miniseries que se exhibieron en la televisión de aire, aunque generalmente ocupando espacios marginales y sin suficiente promoción. En los pocos casos en que ésta se logró, las propuestas resultaron competitivas con respecto a la producción de las cadenas e incluso lograron ser vendidas al exterior y ganar premios. Cuando no se exhibieron en horarios marginales, aparecieron en canales con buenos promedios de rating o tuvieron suficiente publicidad, los programas de *Ficciones para todos* alcanzaron buenos niveles de audiencia y repercusión crítica. En los casos en que, además, trabajaron con un buen estándar de producción, lograron premios en festivales internacionales y ventas al exterior.

Más allá del incentivo a la producción industrial tradicional, el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales ofrecía otras vías de financiamiento para sectores que hasta ese momento estaban marginados de la televisión, a través de concursos federales o de documentales. Los concursos federales abrieron por primera vez la producción de ficciones televisivas a diferentes regiones del país. Hasta ese momento, los programas de ficción en Argentina sólo habían sido producidos en el área metropolitana y vendidos a las diferentes repetidoras radicadas fuera de ésta.

Cristina Siragusa explica los objetivos del primer concurso que se mantuvieron a lo largo de todo el período:

tendía a un triple objetivo: *desarrollar* recursos técnicos-profesionales en televisión; *promover* la diversidad cultural a partir de contenidos que respondieran a las realidades de cada región; y *generar* un acervo de contenidos para la televisión digital. de este modo la convocatoria, en sus bases y condiciones, estipulaba una vocación de promoción ligada a la *producción artístico-profesional* en el área ficcional de un medio (la televisión) que tenía, como se explicó con anterioridad, de escasa a nula experiencia en la mayor parte del país; una pretensión de *visibilización-imagética* con arraigo en los territorios locales; y una accesibilidad de las teleficciones para su inclusión en diversos tipos de *dispositivos-pantallas* (Siragusa, 2015, p. 2).

La implementación de estos planes operativos permitió el ingreso de nuevos productores asociados a los concursos federales vinculados con la ficción televisiva, previendo espacios de disponibilidad tanto para las nuevas emisoras de TDA, universitarias y comunitarias (que cuentan de manera gratuita con horas de producción federal) como en espacios de visión a demanda (BACUA, CDA, Odeón). Salvo en algunas localidades con desarrollo previos, las políticas federales de fomento implicaron la creación de puestos de trabajo y la asociación de realizadores en distintas zonas del país. De esta manera, se pudo crear una capacidad productiva efectiva y poner en marcha un sistema de producción que, de otra manera, no habría podido realizarse.¹

Si bien estas políticas implicaron y siguen implicando un espacio de disputa política muy grande, es innegable, como señala Ezequiel Rivero, que

los planes de fomento han sido objeto de controversias, especialmente desde el ámbito periodístico, en relación al volumen de la inversión

¹ “Cabe detenerse en este punto y retornar al caso: en su aplicación, la política de fomento dividió al país en seis regiones, delimitando reticularmente las oportunidades de presentación y acceso a los beneficios del fomento, y propiciando que cada una de las regiones estuviera representada. El criterio de constitución de dichas geo-espacialidades combinaba, por un lado, la división política en provincias que eran las unidades que las conformaban y, por otro, puede conjeturarse, una pseudo-frontera-cultural poblada de prácticas socio-económica-simbólicas e imaginarios comunes subyacentes” (Siragusa, 2015, p. 3).

realizada por el Estado, los criterios de asignación de los fondos y la dificultad de los programas para alcanzar audiencias masivas. No obstante, no se conocen estudios de fondo que aborden más ampliamente el impacto de esta política en relación al fomento a la industria audiovisual local y la diversificación de actores en las distintas instancias de la cadena de valor. Por lo pronto, según datos de UNESCO, a partir de la LSCA y las políticas de fomento estatal, se registró un incremento del 28% en la emisión de contenidos locales en los canales regionales del país (UNESCO, 2015: 53) (Rivero, 2018, p. 174).

Hasta 2015, el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para televisión realizó 43 concursos y distribuyó 573 subsidios de los que resultaron unas 267 producciones; incluyendo series, animaciones, cortometrajes y documentales, equivalentes a 1.521 horas de contenido, según datos del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios (Rivero, 2018). Más allá de las dificultades de implementación, la política desarrollada entre 2010 y 2015 amplió el campo de la producción y, en menor medida, la distribución, al mismo tiempo que introdujo una experiencia muy rica para el desarrollo de los nuevos formatos que estaban avanzando en el ámbito internacional.

Un cambio radical de política de comunicación

Con la asunción del gobierno de Mauricio Macri, se produjeron transformaciones fundamentales en la política pública relacionada con los medios de comunicación. Varió totalmente la concepción sobre el lugar que debe ocupar el Estado en relación con los medios. En consecuencia, se transformó la producción de ficciones televisivas en Argentina. El equipo gubernamental que asumió el 10 de diciembre de 2015 tiene una concepción muy diferente en relación con el rol del Estado en todos los ámbitos, especialmente en lo que se refiere a la producción audiovisual. Lo que los gobiernos anteriores definieron como un servicio de comunicación social se considera un ámbito para el desarrollo de empresas que basan su planificación más en la rentabilidad que en el cumplimiento de una función cultural o formativa. Sobre la base de esta posición se fue diluyendo la política de subsidios a la producción, se congeló la mayoría de los medios estatales creados en la década anteriores e incluso se hicieron salir de circulación los programas realizados gracias al fomento estatal.

En ese punto, el gobierno coincide con los medios más poderosos. Pese a la aprobación parlamentaria y de la Suprema Corte de Justicia, la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* nunca se implementó en su totalidad por la interposición de recursos judiciales por parte de actores que buscan conformar estructuras de tipo monopólico. En el caso de la ficción televisiva, esto implica sostener una escala de producción que deja de lado a las productoras independientes. Sobre la base de estas coincidencias, el gobierno de Macri eliminó artículos de la Ley que buscaban trabar la monopolización mediática y, poco a poco, fue reduciendo la financiación estatal para la producción audiovisual, al mismo tiempo que congelaba y hacía desaparecer varias plataformas de exhibición como el BACUA, que desde 2016

cerró el acceso al repositorio donde se encontraban, entre otras cosas, las series producidas fuera del área metropolitana.

No sólo la política gubernamental introdujo cambios. La programación de la ficción televisiva venía siendo afectada por cuestiones que se fueron intensificando a lo largo de la década de 2010 y todavía mantienen su incidencia. Por un lado, desde 2004 se profundiza la caída de la audiencia de la pantalla abierta que tiene un público cada vez de mayor edad y menor poder adquisitivo. Las mediciones indican que se está produciendo un desplazamiento de los jóvenes y sectores de alto poder adquisitivo hacia el consumo de ficciones en el cable y, especialmente, las plataformas VoD (*Video on Demand*). A esto se suma el descenso de la pauta publicitaria que la televisión abierta debe compartir con el cable e Internet. De este modo, las ficciones televisivas locales van perdiendo espacio en una programación de la televisión abierta que se vuelca cada vez más a cubrir horas con una *reality TV* de bajos costos y menor riesgo de inversión. Al mismo tiempo, aparecen después de más de diez años ficciones extranjeras entre los programas vistos que son generadas por nuevos actores que trabajan a una escala global y tienen estándares de producción poderosos, como la cadena Record de Brasil o la televisión turca. Estos programas cubren la necesidad de ficción y cobertura de tiempos a un costo mucho menor que el de la producción local.²

A partir de los problemas que afectan la rentabilidad de la ficción y el cambio de política estatal, las empresas productoras deben adoptar estrategias diferentes para adaptarse a la nueva situación en la que los programas deben ser pensados para ser vistos a través de múltiples pantallas. En este nuevo contexto, sólo las dos principales cadenas privadas de alcance nacional quedan en condiciones de trabajar con producciones de ficción locales, mientras las dos restantes o bien apelan a programas extranjeros de bajo costo (Canal 9) o bien eliminan la ficción de su grilla (América TV). Frente a la nueva situación, Telefe y El Trece, los canales de mayor rating, desarrollan diversos procedimientos para adaptarse a la producción multipantalla y apelar a las audiencias que abandonan la TV abierta. Dentro de este panorama, la Televisión Pública se margina por falta de presupuesto y por una incoherente política de programación. Frente al fracaso de los primeros intentos de producción (la versión argentina de *Cuéntame cómo pasó*), apela a un sistema de reestrenos para cubrir el espacio ficcional. Para ello, recurre a programas producidos por los fondos de fomento sostenido por el gobierno anterior, como *Animadores* (visible en el BACUA, mientras estuvo disponible el espacio), o a producciones para plataformas de VoD como *Estocolmo*, la primera serie argentina vendida a Netflix. De esta manera, el canal estatal invierte el orden habitual y los programas pasan de las plataformas a la televisión abierta.

El Trece toma una actitud conservadora. El holding en que se encuentra (Grupo Clarín) es propietario de la mayor empresa de cable del país (Cablevisión) y habitualmente produce a través de Pol-ka programas orientados hacia el mercado interno en los que domina un estilo costumbrista. Poco a poco introduce su programación y organiza campañas de lanzamiento (por ejemplo, *Esperanza mía*)

² Se puede ver la evolución de este proceso en los capítulos referidos a Argentina en los distintos Anuarios de OBITEL, donde se expone con detalle esta situación.

a través de la Web. La estrategia central consiste en trasponer los programas de TV a las redes y crear un sistema de reenvíos que promocionen y complementen la programación de El Trece. El centro de su esquema sigue siendo la emisión televisiva. Por su parte, Telefe desarrolla desde hace años una política de asociación con empresas locales y busca productos que puedan ser vendidos al exterior, sea como formatos o como "enlatados". La apertura a diferentes mercados lleva a sostener una estrategia en la que se busca la articulación entre diferentes pantallas. Además de sostener material complementario en las redes (contactos directos con la audiencia, concursos, juegos y la construcción de una narración que se puede expandir a partir de los personajes secundarios), Telefe intenta varias formas de combinar sus relatos en Internet y la televisión abierta. En 2013 y 2014, la serie *Aliados* adelanta parcialmente los episodios semanales en Internet y cierra los capítulos el día de la emisión televisiva, buscando capturar a una audiencia infanto-juvenil que está alejada de la TV. En 2017, la telenovela *Amar después de amar* es acompañada por una serie web en la que se desarrolla en paralelo con el relato principal un *spin off*, a partir de los avatares de un personaje secundario. Esta estrategia se intensificó cuando en 2017 Viacom, grupo norteamericano propietario de canales de cable, toma posesión de la cadena. Las nuevas autoridades plantean que su producción está pensada desde el inicio para ser exhibida a través de múltiples pantallas. Más allá de los ensayos de crear conexiones que amplifican el universo creado por cada programa, Viacom utiliza también el canal de Internet como salida de emergencia. Ante el fracaso de audiencia de *Fanny la fan*, un programa sobre el que había creado altas expectativas, reduce el número de capítulos y termina exhibiéndolo sólo por su canal de YouTube.

Una nueva estrategia de producción

Más allá de las peculiaridades del caso argentino, la producción de ficciones seriadas en televisión está marcada por varios cambios que se producen a escala internacional: el crecimiento de las plataformas de Video on Demand, el gusto por las narraciones seriadas de alto nivel de producción y temporadas cortas, junto con la aparición de una nueva modalidad de expectación de los relatos audiovisuales. Estas condiciones profundizan la crisis de las prácticas ligadas al sistema de *broadcasting* característico de los medios masivos. Los espectadores no necesitan estar pendientes de los horarios de exhibición propuestos por los canales emisores. Ahora pueden ver los programas elegidos de una oferta amplísima cuando quieren y durante el tiempo que deseen, construyendo sus propios límites y ritmos del relato audiovisual. Por esta vía se complejizan las historias como en las viejas narrativas seriadas de larga duración con múltiples tramas y personajes. Al mismo tiempo, el cuidado de la producción se acerca más a los estándares cinematográficos. La aparición de una nueva modalidad narrativa y nuevos tipos de espectador pone en cuestión la producción de ficciones televisivas, polarizando las audiencias. Mientras el público que queda en la televisión abierta opta mayoritariamente por narraciones clásicas apegadas a la matriz melodramática, el que se vuelca a las plataformas y al cable se va conformando dentro del nuevo modelo de espectador.

Sumado a los problemas propios, las cadenas locales deben adaptarse a los cambios que se están introduciendo a nivel global. Desde comienzos de la década de 2010, comienzan a desarrollarse las plataformas comerciales de video en Argentina. En ese año, se funda Qubit-TV, en 2011 Netflix llega a Argentina y desde 2012 los canales de aire oficializan la transcripción de los capítulos de sus principales ficciones en Internet. Los canales y las cadenas de cable comienzan a ofertar su programación por el sistema *on demand* que se va adaptando a varias pantallas: la Smart TV, la web y, finalmente, las aplicaciones para celulares. La utilización de las redes (especialmente YouTube) como repositorio al que se puede recurrir para ver episodios ya emitidos antecede la estandarización del procedimiento por parte de las cadenas televisivas. Grupos de espectadores se ocupan de subir contenidos grabados de la televisión para compartílos con otros seguidores de los programas.

Las tendencias que modifican tanto la producción como la forma de ver las ficciones seriadas hacen que se produzcan nuevas estrategias para abastecer a diferentes tipos de público. En la televisión abierta, El Trece y Telefe reducen la cantidad de estrenos nacionales que en general se exhiben en el *Prime time*. La poca tolerancia ante el incumplimiento de las expectativas hace que las emisoras no sostengan los problemas que no tienen aceptación inmediata. La tendencia general es la disminución de riesgos. Los programas nacionales producidos para el horario de mayor audiencia aminoran las apuestas innovadoras en el plano temático y en el formal. Además, para satisfacer la demanda conservadora siempre está el recurso de pasar las nuevas producciones globalizadas (turcas, coreanas, de TV Record) a un costo y un riesgo mucho menores.

Por su parte, las mismas cadenas buscan ocupar un espacio dentro del ámbito del cable con programas que se adaptan más a las nuevas tendencias con una serialidad más corta, narraciones más complejas, una apertura a géneros como el policial o el thriller, y temas que se apartan de la matriz melodramática clásica. Para lograr este objetivo, la asociación con las cadenas de cable o las plataformas internacionales se presenta como la vía más apta. Las cadenas (HBO, TNT) y plataformas internacionales (Netflix) buscan sostener una oferta diversificada y al mismo tiempo conectarse con los mercados locales como política de expansión (Martel, 2014). Las productoras locales logran sostener una producción con mayores estándares de calidad acorde con los nuevos gustos sin asumir totalmente los riesgos.

Paradójicamente, la necesidad del ingreso a un mercado global a través de las plataformas y el cable hace que deban recuperarse algunos aspectos de las producciones de fomento estatal desechadas. La capacidad para organizar relatos con un formato de entre ocho y trece capítulos, la organización de la producción más cercana a la cinematográfica que a la televisiva y una apertura temática que exceda la de la matriz melodramática clásica o la comedia costumbrista fueron algunos de los rasgos que caracterizaron a la producción de fomento producida entre 2011 y 2015. Esta cuestión se agudiza, ya que los intereses de las cadenas internacionales están centrados en aquellas ficciones que se refieren a la marginalidad y violencia sociales junto con la corrupción política. Justamente, estas características definieron una buena parte de la producción de fomento estatal que apeló a los formatos cortos en todos los casos, y tematizó la reivindicación de las identidades populares (*Proyecto*

aluvión, *Los pibes del puente*, *El marginal*, etc.) y casos de corrupción (*La defensora*, *El pacto*, *Cromo*, etc.).

En este sentido, casos exitosos como *El marginal* tienen una primera temporada apoyada en los fondos de fomento y siguen las pautas generales de los mismos, contando la historia de un penal dominado por un director corrupto y un preso, frente a los que se rebelan los demás prisioneros. En la segunda temporada (con la primera ya comprada por Netflix), se refuerza el carácter estereotipado de los personajes y se intensifica la exhibición de la violencia física. Se pasa, así, de la inclusión de personajes marginales sin una representación ficcional al trabajo con arquetipos y situaciones que apelan más a reforzar el verosímil genérico propio de los films sobre la opresión carcelaria. Algo similar sucede con *Un gallo para Esculapio*, cuya primera temporada se exhibe por Telefe y trata del mundo de las peleas de gallos y los ladrones de camiones. En la segunda temporada, en coproducción con la cadena TNT, la problemática se amplía al tráfico de drogas y otra vez se aumentan los niveles de violencia. La tendencia a la espectacularización de la marginalidad y la violencia o un trasfondo de corrupción parece ser el objetivo preferido de las nuevas series en coproducción internacional. Esto se observa tanto en las compras realizadas por Netflix en Argentina como en las coproducciones con el cable. Entre las primeras se encuentran *El marginal I y II*, *Historia de un clan* (sobre una familia de secuestradores), *Estocolmo* (trata de mujeres y corrupción política), *Edha* (trabajo semiesclavo), *El puntero* (corrupción política en los sectores humildes) o *Cromo* (corrupción para ocultar un desastre ecológico), entre otros. Lo mismo sucede con las producciones de TNT como *Un gallo para Esculapio II*, *La fragilidad de los cuerpos* (explotación de menores marginales) o *El lobista* (corrupción política).

La nueva situación del esquema productivo de ficciones audiovisuales seriadas se caracteriza por continuar un aspecto de la programación que durante su etapa de realización ocupó un lugar secundario, cuando no ignorado, por los canales de aire: la producción de fomento estatal. En ella se ensayó (y en muchos casos se concretó) una variante estilística acorde con las pautas de la producción que sostuvo el pasaje de la televisión como fuente primordial de ficciones seriadas a la planificación de narraciones que se plantean para varias pantallas. Intencionalmente o no, se siguió la tendencia internacional, mientras que las cadenas de televisión abierta entraban en crisis en relación con lo que hasta entonces había sido uno de sus sostenes: las ficciones de larga duración. Por eso, en el momento en que tienen que concretar una nueva alianza para sostenerse en un mercado audiovisual globalizado, acuden a los formatos, temas e incluso a la experiencia de algunas productoras como *Underground*, que se manejaron dentro los planes de fomento del INCAA. Sin embargo, la adaptación a las nuevas modalidades de producción no implica un pasaje directo. En los nuevos programas, hay un cambio de enfoque. La visión de los sectores marginados y de la corrupción vira hacia una mirada de tipo sensacionalista. Hasta el momento, la exclusión de una mirada comprensiva de la marginación social parece ser el precio de la inclusión en los mercados globalizados. Sintetizando el recorrido, desde la vuelta a la democracia se vive una tensión entre una tendencia a la concentración mediática, que prioriza la rentabilidad por sobre los contenidos, y una corriente que busca ampliar las voces, renovando temas y formas. Durante el período de aplicación de la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*, se

introdujeron novedades que desde una perspectiva local absorbían algunas de las características de la producción internacional, como la narrativa de serialidad corta y una apertura a temas y personajes que tenían poco lugar en la producción estandarizada. Cuando el macrismo diluyó el sistema de promoción estatal que facilitó la apertura a nuevas perspectivas, los monopolios mediáticos locales que aplaudieron la política de desmantelamiento se apropiaron de los aportes de las experiencias cobijadas bajo el fomento estatal para poder entrar en el nuevo mercado internacional de plataformas. Más allá de la continuidad de los negocios, el centro decisorio en lo que respecta a las ficciones para múltiples pantallas no parece quedar en mano de los socios locales. Hasta el momento, las selecciones de programas, temas y perspectivas de las coproducciones tienden a reflejar los prejuicios de los que manejan la distribución internacional. Lamentablemente, los componentes que en un primer momento se utilizaron (con mayor o menor fortuna) para la ampliación de lo visible y los decible por TV corren el peligro de sustentar nuevos estereotipos que pueden llegar a conformarse como una nueva forma de censura.

Bibliografía

- Aprea, G. y Kirchheimer, M. (2013). La ficción televisiva lucha por un espacio en la pantalla argentina. En A. Alfonso, *Comunicación y estudios socioculturales. Miradas desde América Latina*. Quilmes, Argentina: UNQui.
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2016). Argentina: cae la producción nacional, crece la extranjera y sin embargo la ficción pierde pantalla. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *(Re)invención de géneros y Formatos de la Ficción televisiva*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2017). Argentina: Cambio de rumbo en la producción nacional. Concentración y refuerzo de las lógicas comerciales. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *Una década de Ficción televisiva en Iberoamérica. análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2018). El año en que la ficción nacional no encontró su público. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *Ficción televisiva Iberoamericana en plataformas Video on Demand*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Marino, S. (2018). Historia de la televisión por cable en Argentina. *Fibra. Tecnologías de la comunicación*, (22). Buenos aires, Argentina: Menta comunicación.

- Martel, F. (2014). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, España: Taurus.
- Mastrini, G., Becerra, M., Bizberge, A. y Krakowiak, F. (2012). El Estado como protagonista del desarrollo de la TDT en Argentina. *Cuadernos. Info*, (31), 69-78. doi: 10.7764/cdi.31.455
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Respighi, E. (8 de abril de 2014). La TV local: todo un bien de exportación. *Página 12*. Recuperado de <https://n9.cl/i8gz>
- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, 27(37), 168-183. doi: 10.5354/07191529.2018.48288
- Siragusa, C. A. (2015). Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales. En E. Ipar, S. Tonkonoff, M. Fernández y M. Lassalle (Eds.), *Teoría, política y sociedad: Reflexiones críticas desde América Latina* (pp. 455-470). doi: 10.2307/j.ctvn5tzdz.28

Videografía

- Andrasnik, D. (Prod.). (2011). *El puntero* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka.
- Bernardeau, M. A. (Prod.). (2017). *Cuéntame cómo pasó* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Televisión Pública.
- Burman, D. (Prod.). (2018). *Edha K* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Netflix.
- Culell, L. y Flores, P. (Prod.). (2015). *Historia de un clan* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Telefe Contenidos.
- Culell, L. y Flores, P. (Prod.). (2017). *Un gallo para Esculapio I* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Boga Bogagna.
- Culell, L. y Flores, P. (Prod.). (2018). *Un gallo para Esculapio II* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Boga Bogagna.
- Culell, P. (Prod.). (2017). *Fanny la fan* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones.

- MC Producciones (Prod.). (2011). *Proyecto aluvión* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: MC Producciones.
- Morena, C. (Prod.). (2013-2014). *Aliados* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Cris Morena Group y Telefe Contenidos.
- Olivera, H. (Prod.). (2011). *La defensora* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Aries cinematográfica argentina.
- Ortega, S. (Prod.). (2016). *El marginal I* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Televisión Pública.
- Ortega, S. (Prod.). (2018). *El marginal II* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Televisión Pública.
- Pol-ka (Prod.). (2015). *Esperanza mía* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka.
- Puenzo, L., Puenzo, N. y Jáuregui, M. (Prods.). (2015). *Cromo* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Historias cinematográficas, Blue y Televisión Pública.
- Rollandi, S. y Nir, J. (Prods.). (2011). *El pacto* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Tostaki y Oruga.
- Rothschild, G. y Rey, I. (Prods.). (2017). *Animadores* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Sudestada Cine.
- Salinas Salazar, P. (Prod.). (2011). *Los pibes del puente* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: INCAA.
- Suar, A. (Prod.). (2017). *La fragilidad de los cuerpos* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka y Turner International.
- Suar, A. (Prod.). (2018). *El lobista* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka y Turner Broadcasting System.
- Telefe Contenidos (Prod.). (2017). *Amar después de amar* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Telefe Contenidos.
- Viale, N. y Palacio, D. (Prod.). (2016). *Estocolmo* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Storylab y Kapow.

Gustavo Aprea

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja sobre lenguajes audiovisuales. Docente en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Docente en grado y posgrado de los departamentos de Artes Audiovisuales y Crítica de la Universidad Nacional de las Artes. Codirige el equipo argentino del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva, OBITEL. Director del Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes.

graprea@gmail.com

Mónica S. Kirchheimer

Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, docente-investigadora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes, donde también se desempeña como secretaria de Investigación y Posgrado. Su área de investigación es Arte y Medios, focalizando en narrativas televisivas y poéticas animadas. Actualmente codirige el equipo argentino de OBITEL, Observatorio de Ficción Televisiva y dirige e integra proyectos de investigación nacionales en torno de los problemas de producción y circulación de la animación. Coordina el Área de Investigación Poéticas Animadas en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA.

monicakirch@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Aprea, G. y Kirchheimer, M. S. (2019). Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década. *Toma Uno*, 7(7), 15-29.

