

¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022)

Before and After Netflix? Changes in the Production and Narratives of Serial Fiction in Argentina (2013-2022)

MÓNICA KIRCHHEIMER

Mónica Kirchheimer es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y docente investigadora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la UBA. Su área de investigación es arte y medios; se focaliza en narrativas televisivas y poéticas animadas. Dirige e integra proyectos de investigación nacionales e internacionales en torno a los problemas de producción y circulación de la narrativa audiovisual. Actualmente, dirige el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA.

EZEQUIEL RIVERO

Ezequiel Rivero es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Industrias Culturales por la Universidad Nacional de Quilmes. Es docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES). Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investiga sobre industrias culturales en convergencia.

¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022)¹

Before and After Netflix? Changes in the Production and Narratives of Serial Fiction in Argentina (2013-2022)

Mónica Kirchheimer¹ y Ezequiel Rivero²

¹ Universidad Nacional de las Artes, Argentina

m.kirchheimer@una.edu.ar (<https://orcid.org/0000-0002-3319-0520>)

² Universidad Nacional de Quilmes / CONICET, Argentina

erivero@uvq.edu.ar (<https://orcid.org/0000-0002-8124-0975>)

Recibido: 09-04-2023 / Aceptado: 04-08-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.005>

RESUMEN

La ficción seriada argentina ha perdido presencia en la televisión abierta del país durante la última década. Se trata de un fenómeno multicausal que, sin embargo, encuentra un hito en la irrupción de las plataformas globales de video bajo demanda como productoras de ficción local a partir de 2018, hecho que permite entender las mutaciones de la ficción argentina tanto a nivel de la producción como de las narrativas. El objetivo de este trabajo es describir y analizar los cambios en ambas dimensiones en el periodo comprendido entre 2013 y 2022, recorte temporal que permite una lectura antes y después de la disrupción de las plataformas. Se basa en un diseño metodológico mixto que combina la evolución de datos de mercado

con el análisis de las narrativas ficcionales. En las conclusiones, se destaca el hallazgo central del trabajo: la extinción de la ficción seriada de la pantalla de televisión abierta, y su recreación desde otros formatos y claves temáticas y narrativas en grandes plataformas.

ABSTRACT

Argentine serial fiction has lost presence on open television in the country during the last decade. It is a multi-causal phenomenon that, however, finds a milestone in the disruption of global video-on-demand platforms as producers of local fiction as of 2018, a fact that allows us to understand the mutations of Argentine fiction both in terms of production and narratives. The aim of this

¹ Este trabajo es resultado de la participación de los autores, desde hace más de una década, en el capítulo argentino del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). El artículo condensa observaciones en torno a la ficción seriada argentina en ese lapso.

paper is to describe and analyze the mutations in both dimensions in the period between 2013 and 2022, a time frame that allows a reading before and after the disruption of the platforms. It is based on a mixed methodological design that combines the evolution of market data with the analysis of fictional narratives. The conclusions highlight the central finding of the work: the extinction of serial fiction from the open television screen, and its recreation from other formats and thematic and narrative keys on large video platforms.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Ficción seriada, plataformas, video bajo demanda, televisión abierta, narrativas ficcionales / serial fiction, platforms, video on demand, broadcast television, fictional narratives

Introducción y clave de lectura

Los cambios impulsados por la digitalización han provocado un acercamiento entre los actores tradicionales provenientes de los sectores de radiodifusión y telecomunicaciones y nuevos actores asociados al sector de internet (Becerra, 2015). En un plano teórico más general, el proceso de convergencia audiovisual-telecomunicaciones-internet se refiere, en los términos de Bolaño (2013), a la aproximación entre información, comunicación y cultura y la reestructuración de los mercados y

de las relaciones de poder a partir de los cambios tecnológicos. La asociación de ambas dimensiones permite comprender la actual configuración de la industria cultural, que se presenta de forma más generalizada y penetrante en esta fase de convergencia caracterizada por el fortalecimiento de los conglomerados que actúan como plataformas digitales (Guzmán *et al.*, 2022).

Las plataformas globales de distribución de audio y de video en internet —Netflix, HBO Max, Disney+, Prime Video, entre otras— resultan actores disruptivos en el ecosistema audiovisual, más aún cuando han trascendido desde la posición dominante original como distribuidores de películas y series en catálogos, derivando parte de su excedente al financiamiento o adquisición de producciones en numerosos países.

El salto tecnológico y organizacional de estos prestadores de audio y video bajo demanda —VOD, por sus siglas en inglés— sobre plataformas multiservicio, la ventaja de su programación algorítmica, la apropiación de excedentes producto de regalías de *copyright*, y la eficiencia en la cobranza de abonos y giro de publicidad a nivel global con escasa tributación y control tienden a disciplinar el sector productivo interno y regulatorio del país, a intensificar la dependencia tecnológica y respecto a formatos y ciclos productivos de decisores supranacionales y a distorsionar tanto las formas

de negociación con productoras como la contratación de la fuerza de trabajo local (Rivero y Rossi, 2022).

El crecimiento de los gigantes de internet hacia los espacios comunicativos trae aparejados algunos beneficios y oportunidades para el sector audiovisual —a los que no nos referiremos en este trabajo—, pero, al mismo tiempo, tensiona las posibilidades de desarrollo y competitividad de las industrias culturales locales en un entorno de economía digital. A medida que las plataformas incorporan las áreas creativas y culturales a sus ecosistemas, la capacidad de competencia desde agentes externos a ellas se debilita (Miguel de Bustos e Izquierdo-Castillo, 2019). A su vez, por su lógica mercantil, «the values at stake in this struggle are not just economic and social but inevitably political and ideological» [los valores que están en juego no son solo económicos, sino también ineludiblemente políticos e ideológicos] (Van Dijck *et al.*, 2018, p. 8), por lo que resulta relevante prestar atención a lo que sucede con los valores públicos y el bien común en este contexto de creciente plataformización de la sociabilidad.

En el caso de las industrias culturales audiovisuales, la plataformización puede ser definida como la penetración económica, gubernamental e infraestructural de extensiones de las plataformas digitales que afecta las operaciones de este tipo particular de industria. Autores como Nieborg y Poell (2018) piensan la

relación entre productores de cultura y plataformas en términos de *dependencia de plataformas* (p. 2). Sin embargo, la plataformización no es un proceso externo mediante el cual las empresas de video bajo demanda transforman, por sí mismas, la estructura de los mercados y las lógicas de curación de contenidos en línea, sino que es promovida activamente por las propias industrias culturales locales que organizan sus actividades en torno a plataformas (Nieborg y Poell, 2018, p. 13). En este sentido, las industrias culturales ofician de *complementadores* de las plataformas (Van Dijck *et al.*, 2018), es decir, como organizaciones que proveen productos, servicios y conocimientos a través de ellas. En efecto, las plataformas representan nuevas formas de crear y capturar valor. Lo hacen, particularmente, a través de su capacidad para capturar, almacenar, extraer, procesar y explotar cantidades inmensas de datos (Berti, 2022; Prodnik *et al.*, 2022; Sabeel Rahman y Thelen, 2019); esta modalidad refuerza las tendencias de reprimarización de las economías del Sur global, que, en este caso, se ven doblemente desprovistas de los beneficios que introduce la digitalización (Berti, 2022).

La ficción seriada, en tanto producto cultural, no permanece ajena a este fenómeno. Por eso, resulta relevante estudiar los cambios a nivel de la producción y de las narrativas de las ficciones nacionales a partir de la irrupción de las plataformas globales de distribución de audio y

video, nuevos actores en el rubro de la producción-circulación de este tipo de contenidos.

El trabajo parte del supuesto de que las transformaciones en la ficción seriada televisiva, tanto en sus aspectos productivos como a nivel de las narrativas, son un fenómeno multidimensional. En el caso argentino, diferentes hitos que permitirían comprender estos cambios han concurrido a lo largo de la década recordada para este estudio. El rol del Estado nacional en la financiación de ficción seriada ha sido pendular, pues ha cambiado de sentido e intensidad en distintos periodos. Entre 2010 y 2015, el Estado asumió un rol expansivo con amplio protagonismo en el fomento de numerosas series de ficción, buscando, asimismo, descentralizar los polos productivos al favorecer un financiamiento federal. Esta política cultural atravesó luego una etapa de retracción entre 2016 y 2019, tras un recambio en la conducción del Gobierno nacional (Carboni y Rivero, 2021, 2022; Rivero, 2018). También las decisiones de programación de los principales canales privados de televisión abierta afectaron a la baja la presencia de ficciones de producción local, en particular a partir de 2015, cuando se verifica la emisión de un número significativo de ficciones turcas y de otros países poco usuales, como la India o China (Apréa *et al.*, 2016). Este tipo de ficciones ocuparon franjas vespertinas, pero también el *prime-time* televisivo —en ocasiones, obtuvieron altos

niveles de audiencia—, espacios tradicionalmente reservados para la emisión de telenovelas, telecomedias, series o unitarios de producción local. La pandemia por la COVID-19, que paralizó de forma casi total la producción de ficciones para televisión abierta durante los años 2020 y 2021, es otro elemento, aunque común a muchos otros países, que explica los avatares de la ficción nacional en la última década (Kirchheimer y Rivero, 2021).

Considerando que se trata de un fenómeno concurrencial y multidimensional, este artículo enfoca su interés sobre una de esas dimensiones: la irrupción y consolidación de plataformas globales como actores de peso creciente en la producción y exhibición de contenidos ficcionales seriados argentinos. A diferencia de los otros factores, que también contribuyen a explicar el fenómeno abordado, la plataforma de la ficción seriada nacional tiene la particularidad de que permite explicar algunas de sus mutaciones en la medida en que, según desarrollaremos más adelante, este tipo de bien cultural se desplaza paulatinamente desde la pantalla tradicional de la televisión abierta y reaparece con nuevas características y de forma casi exclusiva en plataformas privadas globales de origen estadounidense.

El artículo se organiza de la siguiente manera. Luego de esta introducción, en la que se brindan algunas claves de lectura teóricas, se caracteriza brevemente el contexto audiovisual de Argentina al

año 2022. A continuación, se presentan los aspectos metodológicos del trabajo para dar paso a la descripción de las dos dimensiones en estudio: la transformación en la producción y en las narrativas que se ocasionó por la emergencia de las plataformas productoras de contenidos ficcionales seriados. En un último momento, se presentan las conclusiones, en las que se retoman algunos de los principales hallazgos del trabajo y se insiste en el carácter complejo y multidimensional de los cambios en curso, tanto en sus causas como en sus efectos, algunos de los cuales son objeto de estudio de este artículo. En este punto, se plantean hipótesis de salida y preguntas para continuar esta línea de investigación.

El contexto audiovisual en Argentina en 2022

El sistema de televisión abierta de Buenos Aires está conformado por seis canales que, a través de la posesión directa de filiales en distintas provincias o de acuerdos comerciales con repetidoras y venta de contenidos puntuales, alcanzan cobertura nacional, pese a tener licencias que, en la mayoría de los casos, solo comprenden el Área Metropolitana de Buenos Aires —esto incluye la Ciudad de Buenos Aires y las zonas urbanas circundantes—.

Los canales privados comerciales más consolidados y de mayor trayectoria son Telefe, propiedad de Paramount, de Estados Unidos; El Trece, del Grupo Clarín,

Argentina; El Nueve, del Grupo Octubre, Argentina; y América, del Grupo América, Argentina. Se sumaron a las históricas señales abiertas, en 2018, Net TV, del Grupo Perfil, de Argentina; y, en 2022, Bravo TV, de Grupo Olmos y Grupo Crónica, también argentinos, ambos canales aún con escaso reconocimiento de sus marcas, bajos niveles de audiencia y una programación en la que se destaca la reposición de ficciones de distintos países de Iberoamérica, generalmente ya estrenadas años antes por otros canales de TV abierta. Por su parte, la Televisión Pública —Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado— es el primer canal de televisión argentino y único con licencia de alcance nacional. Sin embargo, la emisora estatal goza de una baja significación social, niveles marginales de audiencia, captura de su línea editorial por parte de los Gobiernos de turno y dificultades permanentes para estabilizar una identidad y un proyecto artístico-comunicacional en el largo plazo (Schejtman *et al.*, 2021).

Desde principios de la década de los noventa, Telefe y El Trece han liderado la audiencia —que se mide principalmente en la Ciudad de Buenos Aires y algunas de las principales capitales del país—, aunque, en los últimos tres años, Telefe se ha consolidado como claro líder alejándose de su competidor directo. Estos dos canales son, a su vez, los emisores habituales de la ficción seriada televisiva de mayor trascendencia a nivel nacional (Kirchheimer y Rivero, 2022). Telefe ha

encargado la mayor parte de sus ficciones a distintas productoras locales independientes, entre las que destaca Underground, desde 2019 propiedad de la estadounidense Telemundo. Por su parte, El Trece, del Grupo Clarín, es la ventana de exhibición de las ficciones de la productora Pol-ka; las acciones de esta última pertenecen en un 91.3 % a la empresa Artear, la división audiovisual del Grupo Clarín (Convergencia Latina, 2021), por lo que, en cierta forma, es una productora cautiva que genera contenidos de forma exclusiva para esa emisora. Por su parte, El Nueve y América se abocan principalmente a contenidos de entretenimiento y variedades. Si bien actualmente El Nueve no programa ficción, históricamente ha destinado el horario de la tarde al estreno y reposición de telenovelas de origen latinoamericano. Ocasionalmente, han emitido series, miniseries o unitarios nacionales producidos con fondos estatales. Finalmente, la Televisión Pública es un emisor recurrente de ficción, en ocasiones como parte de sus políticas de programación —como en los casos de *El marginal* (Errico *et al.*, 2016-2022) o la tira de época *Cuéntame cómo pasó* (Moser y Villamagna, 2017)—, pero es habitual que sirva de pantalla para la emisión de un gran número de miniseries y unitarios producidos con los distintos fondos de fomento a la producción audiovisual que otorga el Estado nacional a productoras independientes como parte de una política cultural e industrial de promoción de esta actividad en el país.

La televisión de pago en el país tiene una penetración cercana al 80 % de los hogares (Ente Nacional de Comunicaciones, 2023), pero estas señales de televisión por suscripción, aunque con excepciones, no son productoras regulares de contenidos de ficción seriada en el país. Por el lado de las plataformas globales de video bajo demanda, Netflix fue el primer actor en instalarse en ese mercado en 2011, mercado que dominó con comodidad hasta 2020, cuando se produjeron los lanzamientos de Disney+, Star+, HBO Max, entre otros. Según datos de Havas Media (2022), el mercado de las plataformas de video en Argentina en la actualidad se encuentra liderado por Netflix —25 %—, seguido de cerca por Prime Video —22 %—, Disney+ —13 %—, HBO Max —10 %— y Paramount+ —6 %—. Desde 2018 y de forma creciente, todas estas empresas, con la única excepción de Paramount+, han incursionado en la producción de ficción seriada «local». En 2022, como se verá más adelante, el conjunto de plataformas globales estrenó más títulos de ficción seriada nacional que todos los canales de televisión abierta.

Aspectos metodológicos

El trabajo adopta un enfoque mixto que combina elementos cualitativos y cuantitativos (Vieytes, 2004) en el marco de un estudio de tipo explicativo, que va más allá de la descripción de conceptos, fenómenos o del establecimiento de relaciones entre conceptos, ya que se interesa

por explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta (Hernández Sampieri *et al.*, 1991/2004). En este sentido, parte del recorte de un objeto observable —el estreno de ficción seriada producida en Argentina en el lapso de una década y su estreno en señales abiertas de televisión y en las plataformas de video bajo demanda— y, a partir de allí, busca explicar las transformaciones evidenciadas. El hecho de partir del conjunto de estrenos permite plantear un panorama general sobre el estado de la narrativa contemporánea bajo nuevas reglas de consumo. Por su parte, el análisis de la narrativa y la temática (Panofsky, 1972/1984, Introducción; Segre, 1985/1988, Tema/motivo) presente en las series se realiza desde una perspectiva sociosemiótica con acento en los análisis cinematográficos (Metz, 1972, El cine, ¿lengua o lenguaje?, 1974/2002, Observaciones para una fenomenología de lo narrativo; Verón, 1977/1987).

La construcción de las dimensiones establecidas para este análisis también se alinea con las conceptualizaciones sobre las industrias culturales y su doble función económica y social. Siguiendo a Zallo (1988), el concepto de *industria cultural* remite a una forma de producción mediada por un sistema industrial, aunque, al mismo tiempo, posee características distintas a las de otras industrias, por la especificidad en la relación de su producción con la sociedad y sus sistemas de ideas y valores.

La investigación, de la que se presentan algunos resultados, toma como objeto de análisis toda la ficción seriada nacional estrenada en canales de televisión abierta de Buenos Aires entre los años 2013 y 2022. El corpus se compone de 177 títulos estrenados en ese periodo, incluyendo telenovelas, series, miniseries y unitarios. Ese número incluye aquellos títulos en los que Argentina participó como coproductora junto con otro país y también los que fueron estrenados en la televisión abierta, pero que no se emitieron completamente allí, sino que solo pudieron verse luego de forma exclusiva en alguna plataforma, tendencia que se consolida en los últimos años del periodo analizado. A esto se suman 31 títulos estrenados entre 2018 y 2022 por Netflix, Disney+, Star+, Prime Video, HBO Max y Movistar Play, plataformas globales de video bajo demanda. Se decidió concentrar el estudio de la producción de ficción nacional en plataformas globales de video; se dejó de lado ex profeso otras plataformas nacionales como Flow, del Grupo Clarín, o Cine.ar Play y Cont.ar, del Estado nacional, que en este periodo también produjeron algunos contenidos originales, ya que esto rebasa los objetivos de este estudio.

El trabajo aborda dos dimensiones centrales para dar cuenta de los efectos de la plataformización sobre la ficción seriada. Por un lado, presenta indicadores e interpretaciones referidas a la producción de estos contenidos, y, por otro, realiza un análisis de las principales transformaciones en la

narrativa de las ficciones de y para plataformas en relación con sus antecesoras, concebidas para la televisión abierta. El objetivo del artículo es, entonces, analizar las maneras en que la producción de ficción seriada en, para y a través de plataformas de *streaming* ha impactado y transformado la serialidad, tanto en sus aspectos formales como en el tratamiento estético, las temáticas y las narrativas.

En cuanto al periodo del estudio, este se concentra en la década comprendida entre los años 2013 y 2022. El criterio adoptado tiene en cuenta que la primera ficción argentina realizada por una plataforma global —*Edha* (Chaine, 2018)— se estrenó en 2018 en Netflix, por lo que este recorte temporal permite analizar la situación del mercado de la ficción seriada cinco años antes y cinco años después de ese hito. Este periodo permite exponer algunos de los principales cambios y continuidades en las dimensiones que se analizan: la producción y las narrativas.

Entre las técnicas utilizadas, se combinan el análisis de documentos y el análisis de contenidos con el instrumental de fichajes correspondiente (Ander-Egg, 1960/2003; Casetti y Di Chio, 1990/1991; Ñaupas Paítán *et al.*, 2013). En lo que se refiere a las

fuentes, los datos cuantitativos iniciales fueron provistos por Kantar-Ibope Media al Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL Argentina), que es cocoordinado por los autores de este trabajo. La información cuantitativa fue procesada en función de la preocupación actual, ya que los datos iniciales son consignados año a año en el observatorio antes mencionado. A esta información se suman el visionado de las ficciones analizadas; relevamientos propios; obtención de datos de fuentes secundarias, como medios de prensa especializados; y revisión de literatura.

Transformaciones en la producción

En el periodo que recoge este artículo, como se indicó antes, se estrenaron en televisión abierta 177 títulos² nacionales de ficción seriada. Se trata de 5177 horas de contenidos emitidos a lo largo de una década. Sin embargo, si se observa la distribución de esas horas, el 77.8 % se emitió en el primer lustro, comprendido entre los años 2013 y 2017, mientras que apenas el 22.2 % restante fueron estrenos del segundo periodo, entre 2018 y 2022. Estos indicadores dan cuenta de la pérdida sostenida de presencia de la ficción nacional en la pantalla de la televisión

² Se consideran estrenos todas las ficciones nacionales emitidas por primera vez en alguna pantalla de televisión abierta de las mencionadas en el apartado «El contexto audiovisual en Argentina en 2022». Asimismo, para hacer el recuento, si una ficción estrena capítulos en dos años diferentes —es decir, comienza un año y continúa en el siguiente—, se cuenta como estreno en ambos años. También se consideran estrenos de televisión abierta el adelanto de capítulos «promocionales» de ficciones elaboradas para plataformas de video bajo demanda, pero que, en efecto, son estrenadas en canales abiertos. Esto último no distorsiona el número total de estrenos, por tratarse de una tendencia que se verifica de forma marginal en 2021 y 2022.

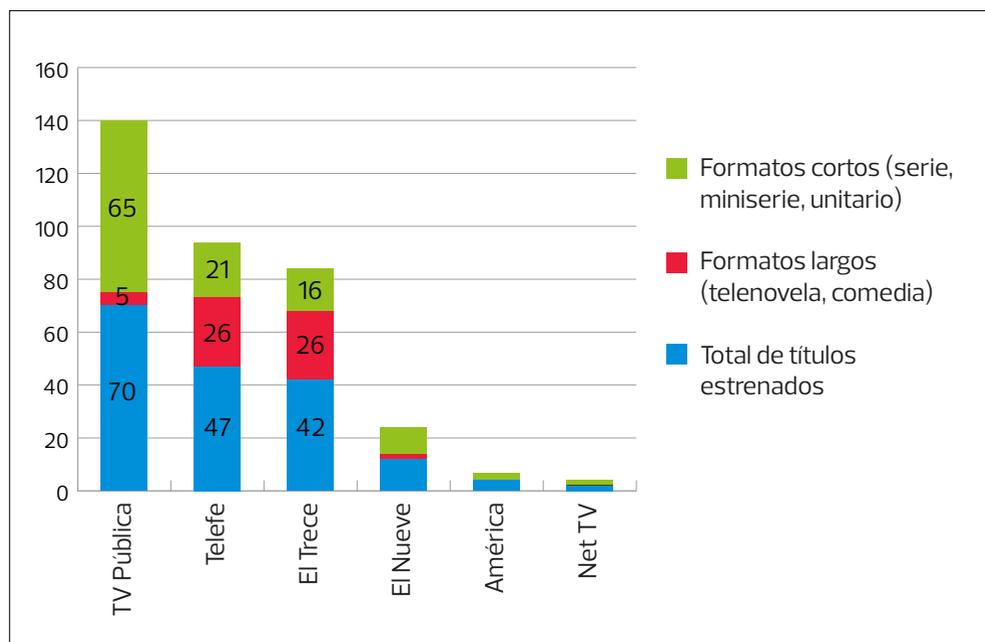
abierta, fenómeno que se acelera a partir de 2018. Si tomamos las dos puntas de la década estudiada, observamos que en 2013 se emitieron 1053 horas de estreno, contra 136 en 2022, lo que representa un desplome del 87 % en la cantidad de horas estrenadas.

Al observar únicamente la cantidad de títulos de estreno programados, la estatal Televisión Pública ostenta el mayor

número —70—, seguido por Telefe —47—, El Trece —42—, El Nueve —12—, América —4— y Net TV —2—. Sin embargo, si se desagregan los datos a nivel de la cantidad de horas que cada emisora aporta, Telefe y El Trece toman las primeras posiciones, debido a la mayor emisión de formatos de larga duración, entre ellos telenovelas y telecomedias que suelen extenderse entre los meses de marzo y diciembre de cada año (Figura 1).

Figura 1

Estreno de títulos argentinos por canal y duración de los formatos (2013-2022)

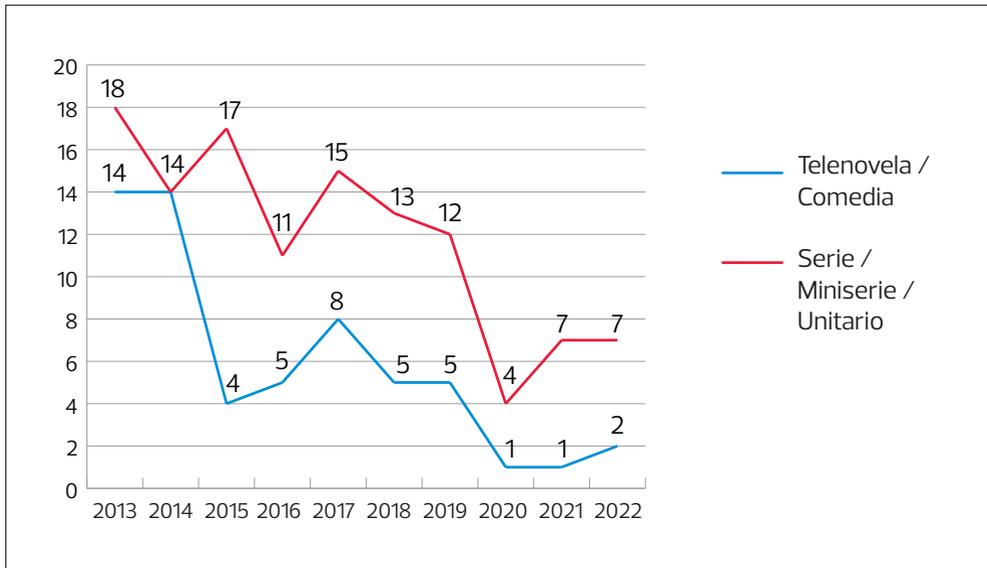


Nota. Elaboración propia con datos de Kantar IBOPE Media.

El descenso en la cantidad de estrenos que se verifica de forma paulatina a lo largo de toda la década estudiada es to-

davía más acentuado en el caso de los formatos de larga duración (Figura 2).

Figura 2
Estrenos nacionales en TV abierta según formato (por cantidad y año)



Nota. Elaboración propia con datos de Kantar IBOPE Media.

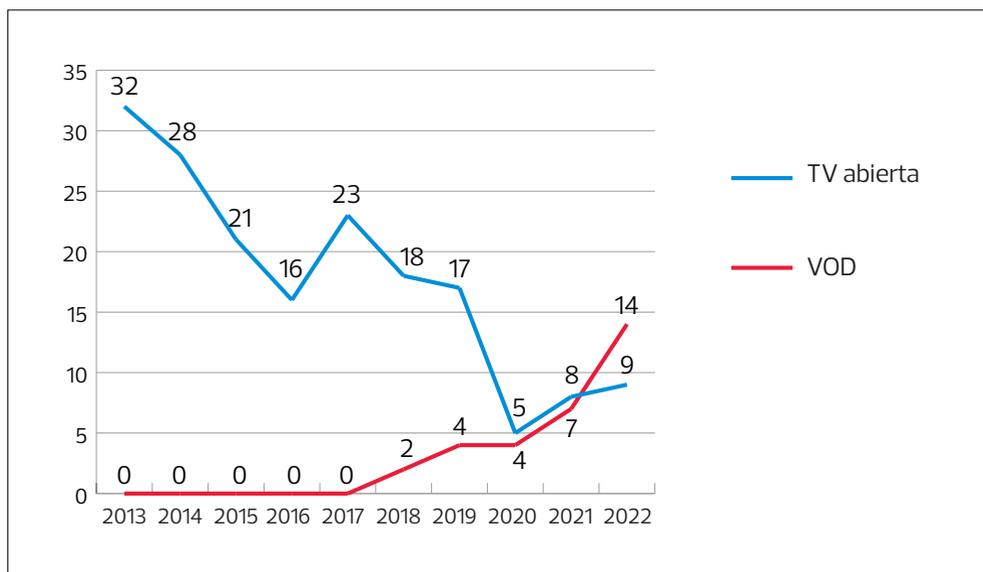
Como muestra la Figura 2, la televisión abierta argentina emitió en 2022 apenas dos títulos de ficción nacional de formato largo —telenovela o telecomedias—, contra 14 del año 2013, es decir, -85 %. Los formatos cortos —series, miniseries y unitarios— también acompañan la caída y pasan de 18 a 7 títulos, esto es, -61 %. La caída no solo es porcentualmente más grande en el caso de los formatos largos, sino que se trata de un formato que parece estar en vías de desaparición, por no encontrar, por ahora, otras pantallas donde recrearse. Lo contrario ocurre con las series, miniseries y uni-

tarios, que también pierden presencia en la televisión abierta, pero se desplazan hacia los catálogos de las plataformas de video bajo demanda como producciones originales de estas empresas globales. Se observa, entonces, un doble movimiento en términos de producción y distribución: por un lado, la televisión abierta se desentiende de los contenidos ficcionales seriados en cualquiera de sus géneros y formatos, y, por otro, las plataformas asumen el papel productor de un tipo particular de contenido «local» de formato corto. Se trata, en gene-

ral, de productos con relatos locales en español, desarrollados en el país, con actores, narrativas y equipos de profesionales locales, pero bajo modalidades de producción y contratación diseñadas desde Estados Unidos, lo que subraya la estrategia definida como *proximidad cultural fabricada* –*manufactured cultural proximity*– (Piñón, 2014). Una de las principales características de estos productos televisivos es que son realizados mayormente por casas independien-

tes locales en Argentina³. Realizan ficciones que tienen la función de llegar a las audiencias domésticas de los mercados en donde se producen, a la vez que buscan un lugar en el mercado internacional, en particular entre la audiencia hispana de Estados Unidos, donde se encuentran radicadas las plataformas que retienen a perpetuidad y en exclusividad los derechos de distribución sobre los contenidos. Los datos revelados muestran que, en la última década, la televisión abierta mi-

Figura 3
Estrenos nacionales en TV abierta y plataformas VOD (por año y cantidad de títulos)



Nota. Elaboración propia con datos de Kantar IBOPE Media.

³ En ocasiones, se verifica, no obstante, que las «productoras independientes» que las plataformas contratan para la producción de contenidos nacionales no son necesariamente ni en todos los casos empresas de capitales argentinos, sino una combinación de empresas nacionales con filiales locales de empresas internacionales. El común denominador es que se trata de productoras con extensa experiencia, amplios antecedentes y renombre en el rubro de la producción de contenidos audiovisuales para cine y televisión, todas ellas con base en el Área Metropolitana de Buenos Aires.

nimizó su función como productora y distribuidora de contenidos de ficción seriada en Argentina (Figura 3). Resulta un hito el año 2018, cuando Netflix estrena *Edha* (Chaine, 2018), su primera serie original local. A partir de ese momento, tanto esta empresa como sus competidoras —también grandes plataformas globales vinculadas con la industria tecnológica o audiovisual tradicional, como Prime Video (Amazon), Star+, Disney+ o HBO— ingresan al mercado argentino y de forma creciente toman a su cargo la producción y circulación de ficción nacional. En efecto, en 2022, los estrenos de ficción nacional en plataformas superan largamente los estrenos en televisión abierta. Este hecho tiene consecuencias multinivel y gran impacto en el acceso a los contenidos por parte de las audiencias, así como en el desarrollo integral de la industria audiovisual argentina desde una perspectiva diversa, autónoma y federal (Rivero y Rossi, 2022). En lo que sigue, nos concentramos en las principales mutaciones de la ficción seriada: su serialización y plataformización.

Principales transformaciones que llevan a la serialización y plataformización de la ficción televisiva

Uno de los principales cambios que evidencia esta comparación punta a punta

es, como se dijo, la caída de los formatos de larga duración: la telenovela y la telecomedia prácticamente han desaparecido de la producción nacional⁴. La insistencia en la producción de una ficción cuyo conflicto principal es el de las historias de amor se nos presenta como una excepción que mantiene algo de una industria que fue pujante hasta hace muy poco. En este punto, esta persistencia se ve obligada a incorporar otras temáticas para sobrevivir en un paisaje hiperespecializado. *La 1-5/18. Somos uno* (Suar, 2021-2022) cuenta la historia de un barrio popular, con múltiples historias cruzadas por problemáticas como la marginalidad, el narcotráfico, la drogadicción, la maternidad y, por supuesto, el amor en numerosas formas, especialmente la de la pareja heterosexual y exogámica —entre ricos y pobres—. Esta ficción apostó por constituirse como una superproducción en la medida en que implicó valores de producción elevados —se creó una escenografía a cielo abierto que reprodujo el barrio, se presentó un elenco multiestelar y se grabó con tiempo para proteger el producto—. Los 60 capítulos emitidos en 2022 consiguieron un promedio de 8.9 puntos de *rating*. Por su parte, *El primero de nosotros* (Villanueva, 2022) es una serie de 59 capítulos que narra el proceso de una enfermedad terminal de Santiago y el acompañamiento que recibe de su grupo

⁴ Esta ausencia en la producción nacional de ficción de larga duración está suplida por la programación de ficciones importadas de origen turco, en primer lugar; de procedencia colombiana y brasileña, en segundo lugar; y, en menor medida, de origen mexicano. Muchos de los títulos programados resultan reposiciones. De los estrenos, se destaca el desembarco en 2015 de una narrativa telenovelesca clásica de origen turco que no ha abandonado la pantalla.

de amigos. La serie, fuertemente melodramática, retoma el modelo más tradicional de la telenovela, con historias de amor que enmarcan el relato del desarrollo de la lucha contra el cáncer, las reconciliaciones familiares e, incluso, la concreción del amor de Santiago con una de sus mejores amigas. Esta ficción consiguió ser la más vista de los estrenos seriados nacionales con un *rating* de 11.2.

Ambas historias retoman la matriz melodramática; no obstante, se corren del esquema tradicional de la telenovela —la extensión misma de la ficción acerca la producción al fenómeno de la serialización—. En el caso de la telenovela de Polka, *La 1-5/18. Somos uno*, el corrimiento resulta en la incorporación de temáticas que están presentes en la ficción nacional en plataformas: corrupción política y económica, violencia, y marginalidad. Este es el territorio en el que la ficción argentina para plataformas parece mo-

verse —*Encerrados* (Carballido, 2018)⁵, *El marginal* (Errico et al., 2016-2022)⁶, *Entre hombres* (Andraznik et al., 2021)⁷—.

En el caso de la producción de Telefe, se trata de un modelo también proveniente de las plataformas: su extensión —59 capítulos— y el carácter realista de la temática —si bien el tratamiento del *pathos* es melodramático—, que mantiene un estilo realista del tratamiento de las relaciones entre amigos y amores. El final —la muerte del protagonista—, anticipado en el primer capítulo, aleja a la serie del histórico final feliz de las telenovelas.

En la década que recorremos, encontramos títulos telenovelescos en las pantallas nacionales, aunque en menor número y con decreciente interés por la producción nacional⁸. Se evidencia un alejamiento de la audiencia de la pantalla abierta lineal: el *rating* muestra una caída sistemática —de 17 puntos a 11, pero con

⁵ Se trata de una serie de unitarios creados y dirigidos por Benjamín Ávila y producidos por Habitación 1520 Producciones, estrenada originalmente en la Televisión Pública en 2018 y disponible en el catálogo de Netflix actualmente.

⁶ *El marginal* es una serie producida por Underground y estrenada en la Televisión Pública en su primera temporada; pasó a la distribución de Netflix en las siguientes.

⁷ Se trata de una serie producida por Pol-ka para HBO.

⁸ Las ficciones más vistas de la década son las siguientes: *Dulce amor* (Ferreiro, 2012–2013), de 2013, producida por LC Acción Producciones y emitida por Telefe con un promedio de 17.1 de *rating*; *Viudas e hijos del rock & roll* (Ortega y Cuiell, 2014–2015), de 2014, producida por Underground/Endemol y emitida por Telefe con un *rating* de 14.4; *Esperanza mía* (Suar, 2015–2016), de 2015, producida por Pol-ka para El Trece, que obtuvo un promedio de 14.1 de *rating*; *Educando a Nina* (Ortega, 2016), estrenada en 2016, producida por Underground y Telefe, y emitida por Telefe con un promedio de 15.9 de *rating*; *Las estrellas* (Suar, 2017–2018), de 2017, producida por Pol-ka para El Trece, que consiguió un promedio de 14.9; *100 días para enamorarse* (Ortega, 2018), de 2018, producida por Underground y emitida por Telefe, que obtuvo 15.1 puntos de *rating* promedio; *Argentina, tierra de amor y venganza* (Carabelli, 2019), de 2019, producida por Pol-ka y emitida por El Trece, que tuvo un *rating* promedio de 13.5; *Separadas* (Suar, 2020), de 2020, una ficción de Pol-ka para El Trece cuyo *rating* promedió los 9 puntos; *La 1-5/18. Somos uno* (Suar, 2021–2022), de 2021, la telenovela de Polka producida para El Trece, cuyo promedio de *rating* fue de 10.3 puntos; y, finalmente, en 2022, *El primero de nosotros* (Villanueva, 2022), producida por Viacom y Telefe para su pantalla abierta, que obtuvo un promedio de 11.2.

promedios de menos de dos dígitos en la década—, y los títulos estrenados caen en número —en 2021 y 2022, ocho títulos por año incluyendo los capítulos únicos, mientras que, en 2013, fueron 32— y en capítulos —de los 1266 episodios emitidos en 2013, se pasa a 155 en 2022—.

La rotunda caída de narrativa ficcional nacional de estreno en la televisión abierta se completa con fenómenos que no pierden fuerza en la misma medida. Por ejemplo, en 2022, se emitieron cinco telenovelas de origen turco —*Fugitiva* (Sinav, 2022), *Hercai* (Akdeniz, 2022), *Nuestro amor eterno* (Güvenatam, 2022), *Soñar contigo* (Turgut, 2022) y *Zuleyha* (Savcı y Sağyaşar, 2022)—. Entre todos los títulos, se emitieron 1045 capítulos, que se programaron en emisiones de una hora. De Brasil, se emitieron tres títulos —*Génesis* (Pellegrini *et al.*, 2022), *Imperio* (Silva, 2022) y *Querer sin límites* (Perez, 2022)—, que también reunieron un total de 1050 capítulos. Por su parte, las ficciones colombianas y coproducidas entre Colombia y Estados Unidos —*La venganza de Analía* (Ochoa y Piñere, 2022), *Los herederos del monte* (Ferrer, 2022), *Metástasis* (Baiz, 2022), *Pedro el Escamoso* (Flores, 2022) y *Primera dama* (Aguilar, 2022)—, con la particularidad de ser programadas por las señales de más reciente creación Net TV y Bravo TV, reunieron un total de 1425 episodios. En las mismas señales, se emitió en 2022 la mexicana *Rosario Ti-*

jeras (Ucros *et al.*, 2022), con un total de 1004 capítulos.

Como puede verse, la televisión abierta está poblada de ficción, más aún de telenovelas, pero no se trata necesariamente de estrenos ni de esa producción nacional que muestra nuestra idiosincrasia (Martín-Barbero, 1987/1991). Estas ficciones retoman el modelo que podríamos denominar más clásico de la telenovela⁹, incorporando temas como el narcotráfico y la corrupción, no tan novedosos. Sí lo son para la historia audiovisual argentina el éxito de las telenovelización con tema religioso o la serialización de parte del mundo de Oriente Medio.

Por su parte, la producción de ficción seriada nacional presenta algo que podríamos llamar «efecto de serialización». Pueden señalarse un conjunto de razones. Por una parte, el financiamiento del Estado promovió la capacidad productiva a nivel federal, instalando en el ámbito nacional la producción de formatos de corta duración, lo que permitió el desarrollo de mayor número de producciones. Como se mencionó anteriormente, esta es una política discontinuada. Paralelamente, la estabilización de la oferta de ficción en plataformas fomenta y privilegia el formato de serie y miniserie, lo que redundará en un estímulo a una nueva forma de producción nacional orientada a la inclusión de productos nacionales en

las mismas plataformas de distribución internacional a través de coproducciones en estos espacios. Finalmente, y probablemente como resultado del cambio de modelo de negocio y la sostenida caída de la expectación de la televisión lineal, se produce la salida de la ficción nacional del espacio de la televisión abierta. Así, no parece ser redituable el sostenimiento de la producción de nuevas ficciones de larga duración, mientras que los títulos extranjeros tienen un costo muy menor por capítulo (Rivero y Kirchheimer, 2022), lo que permite que las señales que los incluyen en su programación apuesten por una ganancia garantizada, aunque sea moderada.

El escenario de la huida de la audiencia de la televisión lineal se quiebra en 2022. La salida de la ficción de estreno de larga duración se produce en favor de programas de entretenimiento —el retorno de *Gran hermano* (Kweller, 2022-2023)¹⁰, de *La voz argentina* (Núñez, 2022), de *Master Chef Celebrity* (Guebel, 2022), todos emitidos por Telefe— y de la transmisión del Mundial de fútbol¹¹, que concentraron gran interés en televisión abierta. Estas

emisiones tienen, si se quiere, una cualidad de evento: como en el caso del Mundial, reúnen el interés de una audiencia amplia frente a la televisión lineal. Son los programas de entretenimiento que se centran en la lógica del *reality* los que toman el centro de la escena. La eliminación de participantes con galas especiales concentra la atención de la audiencia. La programación a lo largo del día funciona como satélite de los programas que centran el interés, de modo que los distintos formatos se vuelven dependientes de los *realities*. La conversación sobre los vaivenes de estos programas concentra el conjunto de la programación de los canales centrales.

En paralelo, el proceso de plataformización de la ficción se evidencia no solo en la salida del estreno de ficción seriada nacional, sino que a ello se suma una estrategia por la cual se programan en la televisión abierta los capítulos iniciales de series y miniseries que luego no son continuadas en la misma pantalla. Es el caso de las *biopics* de *Apache. La vida de Carlos Tévez* (Dell’Occhio et al., 2019), *Monzón* (Aranquibel et al., 2019), *Maradona: sueño ben-*

¹⁰Un dato importante: *Gran hermano* tuvo en Argentina su primera emisión en 2001, año de una crisis económico-política e institucional sin precedentes en la democracia nacional. La reaparición de este título en la pantalla abierta en 2022 también coincide con un año de crisis económica de gran importancia, con más de 100 % de inflación anual. Son producciones que requieren grandes inversiones iniciales de capital, en ocasiones comparables a la de una ficción, pero con más posibilidades de amortizarse y servir para la prestación de servicios internacionales. En efecto, al cierre de este artículo, Telefe ya había convocado el *casting* para una nueva edición argentina de *Gran hermano* 2023/2024. A su vez, la primera edición chilena de *Gran hermano* —que se emite por Chilevisión, también propiedad de Viacom/Paramount— se realiza desde la casa-estudio montada en Buenos Aires.

¹¹Todos los partidos de la selección nacional tuvieron una gran recepción; se llegó a un pico de *rating* de 38.4 puntos en el partido final, emitido por la Televisión Pública. Fue un número de espectadores inédito desde hace más de una década (*Anuario 2022 de la Televisión Argentina*, 2023, p. 17).

dito (Balaguer, 2021) y *Bilardo, el doctor del fútbol* (Jinkins, 2022). En estos casos, la temática del deporte —y del fútbol en particular— es una constante. La narrativa sobre la vida de personajes famosos es un género ajeno a la televisión abierta nacional. La narrativa basada en hechos reales era muy inusual en la producción de ficción para la televisión abierta, mientras que podía ser más frecuente en el espacio cinematográfico. Las *biopics* aparecen como un espacio muy recortado, vinculadas con personalidades del deporte de renombre internacional, como los casos con nombre propio. Viendo el ritmo y la forma del desarrollo, podría decirse que no se trata de un nuevo formato o tema de la ficción seriada que inicia una tradición narrativa, sino de una oportunidad de distribución y audiencia en el mercado internacional. Los nombres propios pasibles de ficcionalización no son tantos, por lo que es previsible que la lista de producciones para plataformas se agote rápidamente. De todas formas, estas ficciones basadas en hechos de la vida real sí parecen extenderse en temáticas policiales, casos resonantes y *thrillers* como matriz narrativa. Entre estos, encontramos *Secreto bien guardado* (Rudni, 2019)¹²,

María Marta: el crimen del Country (Suar, 2022)¹³, *Santa Evita* (Brewda, 2022)¹⁴ o *Iosi, el espía arrepentido* (Chaine et al., 2022)¹⁵. Son todos casos renombrados de la prensa policial local, que permiten construir tramas de intriga en torno a lo que podríamos llamar ricos y famosos. Es curioso el caso del crimen aún no resuelto de María Marta García Belsunce, que fue objeto de numerosos documentales —*Carmel: ¿quién mató a María Marta?* (Besuievsky y Ragonne, 2020)¹⁶— también estrenados en plataformas de video bajo demanda y de dos de las ficciones mencionadas. La primera de ellas, además, fue estrenada en simultáneo con la realización del juicio oral por la causa.

A estos títulos basados en historias conocidas, se suma, especialmente en los tres últimos años, una serie de estrenos en plataformas que retoman particularmente la tradición de la comedia negra. Se trata de títulos como *Casi feliz* (Udenio y De Grazia, 2020-2022)¹⁷, que, en sus dos temporadas, muestra la vida de un conductor de radio algo famoso —Sebastián Wainraich— que intenta infructuosamente recomponer su vida amorosa;

¹² También es una miniserie. Producida por MyS Producción, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y FB Group, fue incluida en el catálogo de Netflix desde 2020 y estrenada en la plataforma estatal de VOD Cine.ar en 2019.

¹³ Se trata de una miniserie producida por WarnerMedia International Argentina, Kapow y Pol-ka Producciones. Fue estrenada por HBO Max en 2022.

¹⁴ Es una miniserie basada en la novela homónima de Tomás Eloy Martínez, de 1995, en la que se narra el derrotero del cadáver de Eva Perón. Fue producida por Non Stop y Ventanarosa para ser estrenada en 2022 por Star+.

¹⁵ Estrenada en 2022 y basada en la historia real que narra el libro de investigación homónimo escrito por Horacio Lutzky y Miriam Lewin, es una miniserie realizada por The Mediapro Studio para Prime Video.

¹⁶ La miniserie es producida por Haddock Films y distribuida por Netflix desde el año 2020.

¹⁷ Miniserie producida por HC Films y Tiger House. Cuenta con dos temporadas estrenadas en Netflix en 2020 y en 2022.

Terapia alternativa (Aranguibel, 2021)¹⁸, en la que una pareja de amantes quiere dejar su doble vida y recurren a la terapia para dejar la relación que los une y volver a la monogamia; *Porno y helado* (Kohan, 2022)¹⁹, que narra el intento de dos amigos, marginados sociales, que se unen a una joven estafadora y crean una banda de *rock* falsa. Esta miniserie tiene la particularidad de presentar situaciones hilarantes a partir de la incorporación de megaestrellas, que se interpretan a sí mismas en papeles menores. Por su parte, *El encargado* (Markus, 2022)²⁰ narra, en tono de farsa, las actividades que el encargado de un edificio realiza aprovechando su información sobre las vidas privadas de los habitantes del edificio. La vida de este encargado se complica cuando los propietarios deciden hacer una piletta y prescindir de sus servicios.

Conclusiones

El objetivo del artículo consistió en analizar las maneras en que la producción de ficción seriada en, para y a través de plataformas globales de video impactó a nivel de la producción y la transformación de la serialidad —en el espacio habitual, la televisión abierta—, tanto en sus aspectos formales como en sus temáticas y narrativas. Se observó el total de las ficciones nacionales de estreno en televisión abierta

y en plataformas de video bajo demanda en el periodo comprendido entre los años 2013 y 2022.

Este estudio presenta una serie de fortalezas y limitaciones que deben tenerse en cuenta al interpretar sus resultados. Entre las fortalezas, se encuentran el enfoque en un periodo de diez años, lo que proporciona una visión amplia de la evolución de la ficción seriada en la televisión abierta y las plataformas de video bajo demanda. Este periodo implica, en particular en la primera de sus dimensiones, el abordaje de todos los títulos programados de la ficción de estreno para televisión abierta y plataformas a lo largo de una década. Además, la metodología mixta utilizada, que combina datos cuantitativos y análisis cualitativos, ofrece una comprensión más completa de los factores que han contribuido a estos cambios. Sin embargo, es importante señalar que este estudio se basa en el análisis de datos recopilados en un contexto y para un mercado específico, lo que puede limitar la generalización de los resultados. Además, debido a la naturaleza cambiante de la industria televisiva que este mismo artículo refleja, algunos hallazgos pueden estar sujetos a variaciones a medida que la tecnología y las preferencias de las audiencias se desarrollan. Asimismo, el recorte temático que aquí se aborda deja afuera un amplio

¹⁸ Producida por Kapow y estrenada en Star+ en 2021.

¹⁹ Esta miniserie, producida por Navajo Films y Claxson, se estrenó en 2022 en Prime Video.

²⁰ Se trata de una miniserie protagonizada por Guillermo Francella, producida por Pegsa Group y estrenada por Star+ en 2022.

abanico de dimensiones que componen y permiten explicar más amplia y profundamente los procesos de serialización y plataformización de la ficción seriada; en este sentido, es punto de partida de nuevos estudios.

Puede concluirse, a partir de los datos presentados, que existe una pérdida sostenida de presencia de la ficción seriada nacional en las pantallas de la televisión abierta, que de modo constante se fue desprendiendo de su función como productora de este tipo de contenidos. Se destaca, en particular, la cuasi desaparición de los formatos de larga duración, como las telenovelas y telecomedias.

Asimismo, las series, las miniseries y los unitarios, aunque también pierden presencia en la televisión abierta, se recrean y expanden desde otras claves temáticas y narrativas en los catálogos de las grandes plataformas, que ya superan en cantidad de estrenos argentinos a los canales de televisión abierta. En la década analizada, se observa que la televisión tradicional apuesta, cada vez con menos frecuencia, por títulos telenovelescos que recogen en parte la matriz melodramática clásica nacional. Esta agonía lenta de la telenovela argentina va acompañada de una caída en los niveles de audiencia de los títulos más vistos cada año. Sin embargo, se verifica que la televisión abierta está poblada de ficción, pero no de ficción argentina ni de estreno. De este modo, en los últimos años, se ob-

serva un «efecto de serialización» en la ficción nacional de estreno, resultado de la concurrencia de, entre otros factores, decisiones de los canales de televisión y sus estrategias de producción, y de la incidencia de las políticas culturales de fomento del Estado nacional, que incentivaron particularmente contenidos ficcionales de corta duración.

En relación con las temáticas abordadas por la ficción argentina de estreno en plataformas, estas se concentran en al menos tres aspectos que, como dijimos, facilitan la circulación internacional de los contenidos: el retrato biográfico de personalidades destacadas, en particular del mundo del deporte; casos policiales resonantes y basados en hechos reales; y la comedia negra sin demasiadas referencias locales en la construcción de sus personajes y argumentos centrales.

Este estudio permitió un acercamiento panorámico que explica parcialmente la mutación de la ficción argentina en la última década a partir de una mirada a indicadores productivos, por un lado, y a sus temáticas y procesos de serialización y plataformización, por otro.

Son numerosas las líneas de investigación posibles que pueden dar continuidad al trabajo, tanto en términos de la reconfiguración de la estructura de este mercado —nuevos actores nacionales e internacionales involucrados, nuevos circuitos de estreno y exhibición, etcéte-

ra— como en torno a los derechos de las audiencias en relación con las afectaciones que estos cambios suponen sobre el acceso a contenidos culturales de forma libre y gratuita, así como a la posibilidad de un desarrollo de la industria de la ficción nacional en un contexto de profunda asimetría y dependencia productiva entre los actores locales y las plataformas globales. También, el criterio lógicamente mercantil de las plataformas y la necesidad de circulación internacional de los contenidos parecieran tener un efecto de dilución de los componentes locales en favor de decisiones temáticas que tienden a la estandarización y homogeneización de los contenidos, con posibles afectaciones sobre la diversidad. Se trata de problemáticas que hacen parte de una agenda de investigación por venir ante un objeto de estudio que, lejos de haberse estabilizado, continúa en mutación.

REFERENCIAS

- Aguilar, A. (Productor). (2022). *Primera dama* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Akdeniz, B. (Productor ejecutivo). (2022). *Hercai* [Serie de TV]. ATV.
- Ander-Egg, E. (2003). *Métodos y técnicas de investigación social IV. Técnicas para la recogida de datos e información* (49.ª ed.). Lumen. (Trabajo original publicado en 1960)
- Andraznik, D., Drago, P., Peraza, L. F. y Ríos, R. (Productores). (2021). *Entre hombres* [Serie de TV]. HBO Latin America Group; Pol-ka Producciones.
- Anuario 2022 de la Televisión Argentina*. (2023). Televisión.com.ar. <http://televisión.com.ar/anuario-2022>
- 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.), *OBITEL 2016. (Re) invención de géneros y formatos de la ficción televisiva* (pp. 107-139). Globo; Editora Sulina. <https://goo.gl/z7v5we>
- Aranguibel, L. (Productor). (2021). *Terapia alternativa* [Serie de TV]. Kapow.
- Aranguibel, L., Barbosa, F. y Bossi, P. (Productores). (2019). *Monzón* [Serie de TV]. Buena Vista Original Productions; Pampa Films.
- Baiz, A. (Productor). (2022). *Metástasis* [Serie de TV]. Teleset; Sony Pictures Television.
- Balaguer, L. (Productor). (2021). *Maradona: sueño bendito* [Serie de TV]. TF Media; Dhana Media; Latin We.
- Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Paidós.
- Berti, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*. Universidad Nacional de Córdoba; La Cebra.
- Besuievsky, M. y Ragone, V. (Productores). (2020). *Carmel: ¿quién mató a María Marta?* [Serie de TV]. Haddock Films.
- Brewda, B. (Productor). (2022). *Santa Evita* [Serie de TV]. Non Stop; Ventanarosa.
- Bolaño, C. (2013). *Industria cultural, información y capitalismo*. Gedisa.
- Carabelli, D. (Productor ejecutivo). (2019). *Argentina, tierra de amor y venganza* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Carballido, S. (Productor ejecutivo). (2018). *Encerrados* [Serie de TV]. Habitación 1520 Producciones.
- Carboni, O. y Rivero, E. (2021). La ficción seriada televisiva en Argentina 2016-2019: del recambio político a las nuevas lógicas de distribución. En M. Becerra y G. N. Mastrini (Comps.), *Restauración y cambio. Las políticas de comunicación de Macri (2015-2019)* (pp. 120-137). Sindicato de Prensa de Buenos Aires.
- Carboni, O. y Rivero, E. (2022). Una perspectiva dialógica entre la estructura productiva y las tramas narrativas de las ficciones seriadas televisivas argentinas (2011-2020). *Comunicación y Sociedad*, Artículo e8330. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8330>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (Trad. C. Losilla). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990)

- Chaine, S. (Productora ejecutiva). (2018). *Edha* [Serie de TV]. Netflix.
- Chaine, S., Burman, D. y Fernández Espeso, L. (Productores). (2022). *Iosi, el espía arrepentido* [Serie de TV]. The Media-pro Studio.
- Convergencia Latina. (2021). *Mapa de alianzas de comunicaciones en Argentina 2021* (26.ª ed.).
- Dell'Occhio, S., Errico, G. y Mozes, G. (Productores). (2019). *Apache. La vida de Carlos Tévez* [Serie de TV]. Torneos.
- Ente Nacional de Comunicaciones. (2023). *04. Servicio de TV por suscripción*. Datos abiertos de la Dirección Nacional de Desarrollo de la Competencia en Redes y Servicios del Ente Nacional de Comunicaciones de Argentina. <https://indicadores.enacom.gob.ar/files/informes/2022/T4/2022-04%20-%20TV%20x%20Suscripcion.pdf>
- Errico, G., Flores, P. y Culell, L. (Productores ejecutivos). (2016-2022). *El marginal* [Serie de TV]. Underground Contenidos; Televisión Pública Argentina.
- Ferreiro, P. (Productor ejecutivo). (2012-2013). *Dulce amor* [Serie de TV]. LC Acción Producciones; Telefe.
- Ferrer, H. (Productor). (2022). *Los herederos del monte* [Serie de TV]. RTI Televisión.
- Flores, J. A. (Productor). (2022). *Pedro el Escamoso* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Guebel, D. (Productor). (2022). *Master chef celebrity* [Serie de TV]. Boxfish.
- Güvenatam, O. (Productor ejecutivo). (2022). *Nuestro amor eterno* [Serie de TV]. O3 Medya.
- Guzmán, F., Fernández, A. y Martins, H. (2022). Lo(s) común(es) en comunicación: otras lógicas de apropiación social, como crítica a la mercantilización de la cultura. En D. Monje, E. Rivero y J. M. Zanotti (Coords.), *Industrias culturales en la convergencia. Demandas populares, políticas, economía y derechos* (pp. 129-145). Lago Editora. <https://proyectoecanet.files.wordpress.com/2022/12/industrias-culturales-convergencia-2022.pdf>
- Havas Media. (2022). *Panorama de medios*. Informe de la consultora Havas.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. del P. (2004). *Metodología de la investigación* (4.ª ed.). McGraw-Hill. (Trabajo original publicado en 1991)
- Jinkins, L. (Productor). (2022). *Bilardo, el doctor del fútbol* [Serie de TV]. Zeppelin Studio.
- Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2021). Argentina: pandemia, aislamiento y parálisis de la producción audiovisual. En M. Alvarado Miquilena (Coord.), *OBITEL 2021. Ficción televisiva iberoamericana en tiempos de pandemia* (pp. 63-99). Ediciones Universidad Católica de Chile. https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2021/pdf/Obitel21_s.pdf
- Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2022). Argentina: La ficción seriada está en otra parte. En R. Sánchez Vilela (Ed.), *OBITEL 2022. Transformaciones en la serialidad de la ficción televisiva iberoamericana en tiempos de streaming* (pp. 47-73). Ediciones Universidad Católica de Chile. https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2022/SP/Obitel22_s.pdf

- Kohan, M. (Productor). (2022). *Porno y helado* [Serie de TV]. Navajo Films; Claxson.
- Kweller, M. (Productor). (2022-2023). *Gran hermano* [Serie de TV]. Cuarzo Entertainment Argentina.
- Markus, C. (Productor). (2022). *El encargado* [Serie de TV]. Pega Group.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2.ª ed). Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1987)
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine* (Trad. A. Gómez Ramos). Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. I; Trad. O. Ianni; 2.ª ed.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1974)
- Miguel de Bustos, J. C. e Izquierdo-Castillo, J. (2019). ¿Quién controlará la Comunicación? El impacto de los GAFAM sobre las industrias mediáticas en el entorno de la economía digital. *Revista Latina de Comunicación Social*, (74), 803-821. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1358>
- Mosser, P. y Villamagna, G. (Productores). (2017). *Cuéntame cómo pasó* [Serie de TV]. Televisión Pública Argentina.
- Nieborg, D. B. y Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media and Society*, 20(11), 4275-4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>
- Ñaupas Paitán, H., Valdivia Dueñas, M. R., Palacios Vilela, J. J. y Romero Delgado, H. E. (2013). *Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis*. Ediciones de la U.
- Núñez, D. (Productor). (2022). *La voz argentina* [Serie de TV]. Viacom/CBS; Telefe.
- Ochoa, C. M. y Piñere, A. (Productores ejecutivos). (2022). *La venganza de Analía* [Serie de TV]. CMO Producciones.
- Ortega, S. (Productor ejecutivo). (2016). *Educando a Nina* [Serie de TV]. Underground Producciones.
- Ortega, S. (Productor ejecutivo). (2018). *100 días para enamorarse* [Serie de TV]. Underground Producciones.
- Ortega, S. y Culell, P. (Productores). (2014-2015). *Viudas e hijos del rock & roll* [Serie de TV]. Underground Producciones; Endemol.
- Panofsky, E. (1984). *Estudios sobre iconología* (Trad. J. Gaos; 6.ª ed.). Alianza Universidad. (Trabajo original publicado en 1972)
- Pellegrini, C., Castro, R. y Ribeiro, S. (Productores ejecutivos). (2022). *Génesis* [Serie de TV]. Record TV.
- Perez, G. (Productor ejecutivo). (2022). *Querer sin límites* [Serie de TV]. Globo.
- Piñón, J. (2014). Corporate articulations of transnationalism: The U.S. Hispanic and Latin American television industries. En A. Dávila e Y. Rivero (Eds.), *Contemporary Latina/o media. Production, circulation and politics* (pp. 21-43). New York University Press.
- Prodnik, J. A., Monti, C., Perrone, I., Cafassi, E. y Yansen, G. (2022). La lógica algorítmica del capitalismo digital. *Hipertextos*, 10(18), Artículo e055. <https://doi.org/10.24215/23143924e055>

- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, (37), 168-183, Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48288>
- Rivero, E. y Kirchherimer, M. (2022, 27 de septiembre). Argentina ¿ficción imposible? *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/485194-argentina-ficcion-imposible>
- Rivero, E. y Rossi, D. (2022). El audiovisual nacional ante las plataformas de streaming: entre el extractivismo desregulado o un proyecto de desarrollo diverso y situado. En D. Monje, E. Rivero y J. M. Zanotti (Coords.), *Industrias culturales en la convergencia. Demandas populares, políticas, economía y derechos*. (pp. 61-86). Lago Editora. <https://proyectoecanet.files.wordpress.com/2022/12/industrias-culturales-convergencia-2022.pdf>
- Rudni, S. (Productor). (2019). *Secreto bien guardado* [Serie de TV]. MyS Producción.
- Sabeel Rahman, K. S. y Thelen, K. (2019). The rise of the platform business model and the transformation of twenty-first-century capitalism. *Politics & Society*, 47(2), 177-204. <https://doi.org/10.1177/0032329219838932>
- Savcı, T. y Sağyaşar, B. (Productores ejecutivos). (2022). *Zuleyha* [Serie de TV]. Tims & B Productions.
- Schejtman, N., Rivero, E. y Becerra, M. (2021). State media and digital citizenship in Latin America: Is there a place for the weak? En M. Túñez-López, F. Campos-Freire y M. Rodríguez-Castro (Eds.), *The values of public service media in the internet society* (pp. 309-325). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-56466-7_16
- Segre, C. (1988). *Principios de análisis del texto literario* (Trad. M. Pardo de Santayana). Editorial Crítica. (Trabajo original publicado en 1985)
- Silva, A. (Productor ejecutivo). (2022). *Imperio* [Serie de TV]. Globo.
- Sinav, O. (Productor ejecutivo). (2022). *Fugitiva* [Serie de TV]. Sinigraf Film.
- Soto, M. (Coord). (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Atuel.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2015-2016). *Esperanza mía* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2017-2018). *Las estrellas* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2020). *Separadas* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2021-2022). *La 1-5/18, somos uno* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor). (2022). *María Marta: el crimen del Country* [Serie de TV]. WarnerMedia International Argentina; Kapow; Pol-ka Producciones.

- Turgut, F. (Productor ejecutivo). (2022). *Soñar contigo* [Serie de TV]. Gold Film.
- Ucros, D., Cantuarias, X. y Blanco, K. (Productores). (2022). *Rosario Tijeras* [Serie de TV]. Sony Pictures Televisión; Teleset.
- Udenio, P. y De Grazia, A. (Productores). (2020-2022). *Casi feliz* [Serie de TV]. HC Films; Tiger House.
- Van Dijck, J., De Waal, M. y Poell, T. (2018). *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford University Press.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Trad. E. Lloveras). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1977)
- Vieytes, R. (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercados y sociedad. Epistemología y técnicas*. Editorial De las Ciencias.
- Villanueva, A. (Productor ejecutivo). (2022). *El primero de nosotros* [Serie de TV]. Viacom International Studios.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Akal.

Autores correspondientes: Mónica Kirchheimer (m.kirchheimer@una.edu.ar) y Ezequiel Rivero (erivero@uvq.edu.ar)

Roles de autores: **Kirchheimer, M.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto. **Rivero, E.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2023). ¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022). *Conexión*, (19), 105-131. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.005>

Primera publicación: 8 de agosto de 2023 (<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.005>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.