

INTRODUCCIÓN: LA FICCIÓN TELEVISIVA LATINOAMERICANA EN TIEMPOS DE CAMBIO (2015-2021)

CHARO LACALLE
JAVIER MATEOS-PÉREZ
JUAN PIÑÓN

La ficción televisiva constituye en la actualidad en uno de los productos más demandados por la audiencia. La llegada de las plataformas de vídeo bajo demanda y la facilidad del acceso a internet, junto con el desarrollo de los canales de pago y los progresos de las televisiones en abierto, la han convertido en una de las principales vías de entretenimiento para el público y en el acontecimiento más representativo de los últimos años para la crítica, que ya considera estas obras culturales como productos culturales de primer orden.

Desde hace poco más de un lustro, tanto en el ámbito nacional como en el internacional la producción, la difusión, la distribución y el consumo de la ficción televisiva se encuentran en un proceso de cambio, que está propiciando transformaciones en los esquemas tecnológicos, sociológicos y también culturales. Al mismo tiempo, se ha producido la entrada al negocio del entretenimiento a corporaciones ajenas

a la producción audiovisual, ligadas a la venta de productos y a la computación, que comparten espacio industrial con las empresas de telecomunicaciones. Estos actores emergentes —y ahora predominantes— están conviviendo e incluso estableciendo diferentes tipos de alianzas con las televisiones tradicionales en este nuevo y complejo panorama mediático.

En el caso particular de Latinoamérica, la industria televisiva se desempeña en un escenario múltiple y heterogéneo y, al mismo tiempo, comparte características comunes, como determinados valores culturales, la preeminencia de la televisión abierta, la interconexión de los medios y la adopción de tecnologías que están modificando las lógicas tradicionales. Este contexto diverso y en expansión estimula innovaciones en los procesos de producción, circulación y consumo de los contenidos relativos al entretenimiento televisivo de ficción.

Mientras que en el pasado el objetivo de los emisores televisivos era capturar espectadores por millones, en el presente, los diferentes operadores persiguen usuarios, una audiencia renovada, que está más diseminada, es más específica, tiene un mayor control del consumo y dispone de un abanico nutrido de ofertas para poder escoger. En este contexto, el progresivo desplazamiento de la audiencia desde los canales tradicionales de televisión hacia internet y las plataformas VoD está produciendo cambios significativos que afectan a la industria, al consumo y también a los contenidos.

Si bien las plataformas de *streaming* difunden de manera predominante contenido audiovisual en inglés, también se observan en sus catálogos internacionales estrategias comerciales destinadas a complementar esta oferta anglosajona con producciones de otras latitudes en otros idiomas, apostando por las producciones locales con el fin de diversificarse y atender a los diferentes gustos e intereses territoriales. Estas iniciativas están propiciando la aparición de una serie de títulos, que sumados a los destacados en la emisión de los canales nacionales, merecen la atención y el análisis precisamente por su particularidad, su potencial transmisor identitario y su valor como obra cultural ligada a un territorio concreto.

El presente número monográfico de *Series. International Journal of TV Serial Narratives* reúne una selección de artículos realizados por investigadoras e investigadores académicos, desde diferentes enfoques, con el objetivo de ofrecer una breve panorámica sobre la investigación de la ficción televisiva latinoamericana en la actualidad, que ofrezca casos, comparaciones, relaciones o enfoques innovadores. Se trata de señalar y de explicar, al menos en parte, las claves de este proceso de cambio antes descrito en la ficción televisiva en Latinoamérica.

El monográfico *La ficción televisiva latinoamericana en tiempos de cambio (2015-2021)* pretende ser una mirada plural y crítica sobre la ficción televisiva latinoamericana, que se articula en dos segmentos. El primero alude a las narrativas y está integrado por tres artículos, que exploran otras tantas dimensiones de la producción chilena (la recuperación de la memoria social), mexicana (el postfeminismo) y brasileña (los cambios inducidos por Netflix) respectivamente. Los artículos del segundo grupo giran alrededor de la nueva ecológica digital de los medios, que de manera sistemática ha tenido un impacto en las dinámicas de producción, distribución, promoción y consumo de la ficción en la televisión.

Inaugura el primer grupo de aportaciones la mirada al pasado de *Nostalgia por un Chile que no fue. El caso de la serie Ramona*, una serie de Wood Producciones, escrita por

Guillermo Calderón Calderón y dirigida por Andrés Wood, Julio Jorquera y Marcos Sánchez, que cuentan en su haber numerosas películas y series muy exitosas realizadas en el país andino. La autora, Lorena Antezana, combina las propuestas de aproximación al texto audiovisual de García y Rajas (2011), y de Casetti & de Chio (1995) con el registro de un “diario de recepción” (Franco, 2012) para analizar un drama de época que “contribuye a una identidad y memoria chilenas y a comprender mejor el rol de la nostalgia en la ficción televisiva contemporánea”. La historia, protagonizada por el personaje femenino que inspira el título de la serie, trasciende la biografía y convierte a esta mujer en “un mero pretexto para encarnar un sujeto popular y político”, cuya construcción se convierte en la metáfora de lo que pudo ser y no fue en una década tan decisiva en la historia de Chile como los años setenta. Un sujeto idealizado que, como señala Antezana en la conclusión de su trabajo, representa al final una mera utopía.

Análisis del discurso multimodal postfeminista en la serie Madre solo hay dos: imbricación local-transnacional-comunicación transcultural, examina la aportación de esta producción de Netflix a la cultura mexicana postfeminista y a la comunicación transcultural. El método adoptado es el análisis del discurso multimodal, precedido por una introducción sobre el papel de la OTT en la transnacionalización de los modelos femeninos y su contextualización en lo que la autora, Claudia Benassini, denomina “la cultura mediática postfeminista”. El análisis realizado gira en torno a las características del postfeminismo identificadas por Rosalind Gill (2017) y pone de manifiesto la diferencia entre la relevancia concedida a unas y a otras en esta comedia de escrita por Carolina Rivera y Fernando Sariñana, cuya máxima pretensión es, según Benassini, entretener. Sin embargo, la autora también nos advierte de que su aparente innovación en cuanto a la temática y a la construcción de los personajes se disuelve en el carácter profundamente conservador de la historia narrada, desaprovechando así la oportunidad de abordar cuestiones tan relevantes en la actualidad como las preferencias sexuales como parte de las relaciones afectivas y la inseguridad tóxica como parte de la interacción cotidiana.

El tercer artículo de este grupo *Storytelling deviations and attention disputes in Brazilian Netflix originals*, plantea una reflexión sobre los cambios observados en las series brasileñas emitidas por Netflix a partir de 2016, que Simone Rocha, Livia Arantes y Marcos Silva consideran expansiones de la construcción narrativa y de las tramas clásicas. Las autoras proponen una “lectura poética” basada en la afirmación de

Bordwell (1985) de que “the classical model of narration is the main underlying structure of a work”, a partir del presupuesto de que este tipo de ejercicio contribuye a entender mejor las estructuras tanto episódicas como de la temporada completa de la ficción televisiva. El análisis realizado revela tres desviaciones de los modelos narrativos clásicos: una aceleración de la historia que se traduce en la rápida alternancia de las emociones; el rol decreciente del argumento y del romance en el conflicto; el carácter multitrama de las estructuras narrativas. Las autoras consideran estas tres expansiones claros indicios de los cambios que se están produciendo en el drama televisivo brasileño e incluso en el latinoamericano.

El primero de los cuatro artículos del segundo grupo, articulados en torno a la nueva ecología digital de los medios, es la entrega de Carolina Soria titulada *Nuevas dinámicas de producción de la narrativa seriada argentina: El policial negro y la dimensión temporal en el Jardín de Bronce*. Soria nos ofrece una revisión de los retos planteados por el nuevo panorama digital y la demanda de contenidos de las plataformas a la industria de televisión argentina, que han cristalizado en la creciente presencia de coproducciones entre corporaciones mediáticas globales y multinacionales con cadenas y estudios locales. Esta tendencia es, al menos en parte, el resultado de las exigencias de los elevados valores de producción actuales basados en conceptos de calidad televisiva, que privilegian esquemas de narrativas complejas, organización a través de temporadas y ciertos géneros, como el drama criminal, el thriller policiaco o el *noir*. La nueva manera de pensar la serialidad exige, cada vez más, la creación de ficción en estructuras narrativas por temporada. Lógica que rompe con la tradicional estructura de series con narrativa cerrada expresada con un final en su último episodio. En este contexto, Soria realiza una revisión del modo en esta nueva exigencia del mercado, moldeó la creación de una segunda temporada del thriller *Jardín de Bronce*, haciendo uso de una narrativa compleja, con saltos de temporalidad, y con el uso de múltiples puntos de vista narrativo le dio lógica y continuidad a una ficción que habría tal vez sido pensada, con un final cerrado en su primera temporada. El uso de una narrativa compleja no solo facilita la creación de temporadas subsecuentes, sino que ancla la noción de lo que es televisión de calidad en el centro de esta maniobra creativa de producción. Lo que permite, a su vez, crear la imagen de marca, que esta al centro de la promoción y venta de la suscripción del sistema de paga televisivo de cable, satélite o de plataforma digital en ecosistema de ficción televisiva contemporáneo.

La aportación de Enrique Uribe-Jongbloed, Carlos Gutiérrez-González y Alessandra Puccini-Montoya, *La producción de ficción audiovisual en Colombia a partir del surgimiento de las OTT*, igualmente nos ofrece un panorama de las transformaciones de la ficción colombiana por la entrada de las plataformas digitales y sus servicios de suscripción. Uribe-Jongbloed et al. hacen una revisión de la forma en que las cadenas de televisión privadas y públicas han respondido al reto que representa la entrada de estos nuevos actores. Los autores también muestran los cambios experimentados por el tratamiento narrativo expresado a través del género, al igual que el número de capítulos producidos, para ajustarse a la demanda de las plataformas digitales y su lógica de consumo. Este cambio de las formas de producción de ficción en Colombia, ha sido posible por un lado por el incentivo nuevas regulaciones que promueven la producción de contenido nacional de ficción, y por otro, por la entrada de las plataformas digitales quienes han ofrecido una ventana importante de distribución, he incentivado la producción de las casas independientes de producción colombianas, así como de las cadenas de propiedad pública y su oferta televisiva. Esta nueva dinámica se ejemplifica por el fortalecimiento de las alianzas de producción de las plataformas digitales globales con las casas de producción independientes. Pero también por el surgimiento de producciones de calidad de corporaciones de televisión pública, la cual es evidenciada por los autores a través del surgimiento de festivales o circuitos de reconocimiento a la calidad de la ficción televisiva, auspiciados por el Estado Colombiano.

La tendencia de transformación de las narrativas de ficción en la televisión a nivel regional, también se refleja en la contribución de Cristián Cabello, *Filtration discomfort and crisis neoliberalism in Chilean television fiction*. Las desigualdades sociales que la adopción de un modelo neoliberal en la política económica de Chile, se han acrecentado en el periodo de la postdictadura en los gobiernos democráticos que le sucedieron. La necesidad de mostrar esta realidad social, ha encontrado en la ascendencia de drama de la ficción un espacio en el que se combina una demanda social y el éxito de ciertos géneros de dramáticos de la ficción televisiva, como el sub-género político, en modalidad de thriller, drama policiaco o incluso de ciencia ficción. La ascendencia de este género narrativo ha sido posible dado el apoyo de las entidades públicas para su producción, quienes han podido incursionar en esta modalidad narrativas contraria a las políticas de las cadenas privadas, bajo la premisa de las corporaciones públicas de cumplir su misión como informadoras a la ciudadanía

chilena. Es así como Cabello nos muestra a partir del análisis de cuatro series de ficción, la forma en que las consecuencias económicas, sociales, ambientales, del neoliberalismo son capturadas a través de narrativas de la historia de pasado cercano, pero con un impacto importante en el clima político y social del presente. Tomando hechos históricos conocidos, pero recreados bajo una lógica narrativa dramática ficcional, estas historias parecen adquirir una verosimilitud casi documental, dado el uso combinado de testimonios, imágenes y documentos periodísticos que refuerzan el valor de la narrativa en lo general.

Las nuevas posibilidades en el contexto de los medios digitales, se hacen evidentes no solo en las nuevas dinámicas de consumo de la ficción televisiva, sino en la activa participación de las audiencias, que resignifican, expanden y reconstruyen los universos de la ficción de sus programas preferidos. En Daiana Sigiliano and Gabriela Borges, *Fandom and media competence: analysis of aesthetic reading in Young Hearts fanfic*, los autores reposicionan y revaloran el lugar que ocupan los fans en el imaginario de la percepción pública y en el académico, al moverlos de una situación concepción patologizada y peyorativa de improductividad y fanatismo, a una de actividad crítica, creativa, de productividad y de resignificación, convirtiéndolos en el nuevo centro de la recepción, resignificación y extensión de los universos de ficción. Por un lado, los fans se han convertido en el motor de los mercados de televisión de ficción en un ambiente altamente fragmentado; pero, por otro lado, como señalan los autores, su actividad invita a reflexionar en sus dinámicas de consumo, resignificación y producción como nuevas maneras de aprendizaje dadas las múltiples competencias lingüísticas, culturales, cognitivas, sociales, críticas que se requieren para la reformulación y curación de los contenidos. Repensar y resituar a los fans ahora, es repensarlos no como fenómenos culturales aislados, sino resituarlos como ejemplo del potencial creativo que ya casi cualquier miembro de la audiencia tiene, al llevar una interacción activa y creativa en el uso cotidiano de las redes sociales.

REFERENCIAS

- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García, Francisco y Rajas, Mario (Coord.) (2011). *Narrativas audiovisuales: Los discursos*. Madrid: Icono14.
- Gill, Rosalind (2017). "The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on", *European journal of cultural studies*, Vol. 20 (6), 606-626 <https://acortar.link/woylm> (15.VII.21)
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Franco, Humberto (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.