

Una perspectiva dialógica entre la estructura productiva y las tramas narrativas de las ficciones seriadas televisivas argentinas (2011-2020)

A dialogic perspective between the productive structure and the narratives of Argentine television fictions (2011-2020)

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8330>

ORNELA CARBONI¹

<https://orcid.org/0000-0002-3968-6455>

EZEQUIEL RIVERO²

<http://orcid.org/0000-0002-8124-0975>

Este artículo analiza cómo la estructura de propiedad y las alianzas entre los agentes productores de ficción seriada para televisión se vinculan con las temáticas y narrativas abordadas por este tipo de producto cultural. Desde la economía política de la comunicación y los estudios culturales, el trabajo recupera las temáticas predominantes en las 100 ficciones de estreno más vistas en la televisión abierta de Argentina durante la década comprendida entre los años 2011 y 2020. Se concluye que existe un amplio predominio de temáticas universales con referencias locales no estructurales, sobre las puramente locales.

PALABRAS CLAVE: Ficción seriada televisiva, productoras, contenidos audiovisuales, narrativas, Argentina.

This article analyzes how the ownership structure and the alliances between the agents producing serialized fiction for television are linked to the themes and narratives addressed by this type of cultural product. From the political economy of communication and cultural studies, the paper examines the predominant themes in the 100 most watched premiere fictions on open television in Argentina during the decade between 2011 and 2020. It is concluded that there is a wide predominance of universal themes with non-structural local references, over purely local ones.

KEYWORDS: Television serial fiction, production companies, audiovisual content, narratives, Argentina.

Este artigo analisa como a estrutura de propriedade e as alianças entre os agentes que produzem a ficção seriada para a televisão estão vinculadas aos temas e narrativas abordados por esse tipo de produto cultural. A partir da economia política da comunicação e estudos culturais, o trabalho recupera os temas predominantes nas 100 ficções de estreia mais assistidas na televisão aberta na Argentina durante a década entre 2011 e 2020. Conclui-se que há uma ampla predominância de temas universais com não -referências locais estruturais, sobre as puramente locais.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção seriada televisiva, produtoras, conteúdo audiovisual, narrativas, Argentina.

Cómo citar este artículo:

Carboni, O. & 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*, e8330. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8330>

¹ Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

ornelacarboni@yahoo.com.ar

² Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

squielrivero@gmail.com

Fecha de recepción: 31/10/21. Aceptación: 17/06/22. Publicado: 09/11/22.

INTRODUCCIÓN

Los procesos de digitalización, convergencia y globalización en curso, que experimentan las industrias culturales en las últimas décadas impactaron de forma estructural sobre la producción, distribución y exhibición, configurando además, desde el punto de vista del consumo audiencias fragmentadas y desterritorializadas. Estos cambios permean tanto los procesos productivos y de la organización del trabajo como las formas de consumir, visualizar y acceder a los contenidos audiovisuales de ficción.

Pese al ingreso de las grandes plataformas globales como productoras y distribuidoras de ficción seriada nacional a partir de 2018, la mayoría de los títulos que circulan para su consumo en el Espacio Audiovisual Ampliado (Marino, 2021) fueron originados de forma individual o promovidos por distintas alianzas entre actores tradicionales de la industria audiovisual: canales de televisión abierta, proveedores de televisión de pago, señales de televisión de pago y productoras audiovisuales.

A partir de una mirada teórica que articula problemáticas del subcampo de la economía política de la comunicación con aportes de los estudios culturales, el objetivo de este artículo es analizar la relación entre el origen y estructura de propiedad de los distintos agentes productores de ficción seriada para televisión abierta de Buenos Aires y las temáticas predominantes en las producciones en relación a la presencia de “lo local” o el abordaje de cuestiones globales/universales en las narrativas. Se parte del supuesto de que para colocar sus ficciones seriadas en el mercado internacional países periféricos como Argentina apelan a narrativas con fuerte anclaje en lo local, lo que les otorga un valor diferencial en un mercado aún dominado por la industria cultural estadounidense.

A nivel metodológico, se diseñó una matriz de datos con la totalidad de las ficciones seriadas emitidas por la televisión abierta de Buenos Aires³ en la década comprendida entre los años 2011 y 2020. Se consi-

³ Se trata de las ficciones emitidas por los canales de televisión abierta Telefe (ViacomCBS), El Trece (Grupo Clarín), América TV (Grupo América),

deraron exclusivamente los títulos nacionales de estreno en cada año y también se contabilizaron aquellos cuya emisión se extendió por más de un año en la parrilla de programación, dando un total de 220 ficciones. A partir de ese universo, se seleccionó una muestra integrada por las diez ficciones más vistas cada año (100 en total) para identificar en ellas sus temáticas predominantes.

Para su obtención se consideró el promedio de rating de cada título. En este punto es preciso señalar que, aunque el consumo audiovisual multiplataforma y desprogramado es una práctica cada vez más extendida, el rating por el momento continúa siendo un dato relevante en relación a la medición de las audiencias en televisión lineal; un indicador además considerado por los productores y la industria publicitaria en su toma de decisiones. Es por otra parte una de las pocas herramientas que permite una lectura comparada y diacrónica de la evolución del consumo de productos audiovisuales, ante la infrecuencia y opacidad de los indicadores que difunden algunos actores como plataformas y consultoras especializadas.

En suma, el artículo presenta desde una perspectiva dialógica las características de la estructura productiva de la ficción seriada para televisión abierta y sus interrelaciones con las temáticas y tramas que los productos ficcionales abordan. La opción por un tipo de análisis diacrónico que abarca la década comprendida entre 2011 y 2020 aporta elementos para comprender también la evolución y dinámicas entre estos dos aspectos a lo largo del tiempo.

LA FICCIÓN SERIADA TELEVISIVA: INDUSTRIA Y ARTEFACTO CULTURAL

El sistema de televisión abierta en Buenos Aires está conformado por seis emisoras, cuatro de ellas con licencias en la Ciudad de Buenos Aires y una en La Plata (Provincia de Buenos Aires), siendo la TV Pública

Canal 9 (Grupo Octubre), TV Pública (Estado Nacional) y Net TV (Editorial Perfil), que operan desde el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) pero cuyos contenidos alcanzan por diversas vías la mayor parte del territorio nacional.

el único canal con licencia de cobertura nacional. Aunque las emisoras comerciales porteñas Telefe, El Trece, Canal 9 y Net TV tienen licencias locales en la Ciudad de Buenos Aires, y en el caso de América TV en la ciudad de La Plata, se ha conformado una arquitectura de distribución de facto por la cual sus contenidos llegan de distintas maneras a todo el país: lo hacen a través de filiales, repetidoras o venta directa de contenidos a canales locales. Solo la emisora estatal cubre con su señal la mayor parte del territorio nacional (99.5%). El canal Net TV (Grupo Perfil) comenzó sus transmisiones en octubre de 2018, y al igual que los demás canales de televisión abierta puede verse a través de aire, Televisión Digital Terrestre o en sistemas de televisión por suscripción.

Por décadas, Argentina ha exhibido un sistema de medios caracterizado por una alta concentración, tanto en su propiedad como en los centros geográficos de producción de contenidos, así como también del consumo (Becerra & Mastrini, 2017). Esta situación determina que el contexto audiovisual del país en términos de producción de contenidos, especialmente de ficción, se defina en buena medida mediante la caracterización de estos actores. Los esfuerzos para desconcentrar la producción que llevó adelante el Estado Nacional, en particular entre 2010 y 2015, con el fomento a la producción de ficciones en las provincias, no lograron alterar esta situación de centralización (Rivero, 2018).

En cuanto a los contenidos de ficción, El Trece y Telefe, los líderes del mercado desde comienzos de la década de 1990, han concentrado la mayor parte de la producción ficcional más consumida durante el período en estudio. En el caso de El Trece la ficción nacional ha sido provista por su productora Pol-Ka, mientras que Telefe trabaja con un par de productoras independientes, en particular Underground (Telemundo) que produce para su *prime time*. Desde 2014, ambos canales han programado una cantidad creciente de ficciones extranjeras en particular de origen turco y brasileñas con las que alcanzaron altos niveles de audiencia en horarios prime-time y a bajos costos, en detrimento de una menguante producción nacional de ficción seriada de estreno (Kirchheimer & Rivero, 2021; Rivero, 2020).

El caso de las ficciones seriadas televisivas constituye una temática que ha sido ampliamente abordada desde diversas ópticas dentro de la industria televisiva. Uno de los pioneros fue Martín-Barbero (1987)

quien tempranamente comprendió el doble rol de estos contenidos, en tanto producto concreto de la industria televisiva y de éxito popular. Así, describió la articulación entre las lógicas comerciales de su producción y las lógicas culturales de su consumo, basando su propuesta en la relación triádica entre la industria televisiva (la estructura y dinámica de la producción), los grupos culturales (usos sociales y modos de ver) y los productos (composición textual de la telenovela).

En Argentina, una cantidad considerable de estudios los efectuó Mazziotti (1994, 1996, 2002, 2006) quien analizó a las telenovelas desde la esfera de la producción (fabricación, venta y circulación de estos productos) e identificó la existencia de estudios vinculados a la textualidad, los contenidos de los programas y las audiencias.

Otra de las perspectivas fue propuesta por Steimberg (1997) que identificó las rupturas estilísticas de las telenovelas argentinas. Según el autor, durante las dos primeras décadas de la televisión argentina, el melodrama fue el tónico por antonomasia de las ficciones. La segunda fase (1975-1990) se caracterizó por el verosímil social, incluyó conflictos y cambios sociales de la época. Las telenovelas se volvieron autorreferenciales al exceder el ámbito de la ficción y aparecer como un hecho social, susceptible de ser comentado. Por último, en la década de 1990 se evidenció un entrelazamiento de los géneros y la multiplicación de los relatos con historias que se sucedían paralelamente.

Carboni (2015) efectuó una reconstrucción por períodos del desarrollo de las ficciones en Argentina y propuso cuatro etapas. La primera se vinculó a una fase experimental y artesanal de la producción. Entre 1950 y mediados de la década de 1960 se pasó de una forma artesanal e intuitiva del hacer televisivo a modelos comerciales y competitivos que incluyeron el financiamiento vía publicidad y la medición de audiencias. Entonces, las producciones de ficción se sofisticaron con respecto a la estética y el arte, la duración promedio de los capítulos era de media hora, situación que comenzó a revertirse con la aparición del *videotape* en 1964 que permitió registrar programas. Junto con la edición se habilitó la comercialización internacional de los productos audiovisuales, particularmente las telenovelas.

La segunda fase consideró a las ficciones como un producto industrial (1970-1988). Las telenovelas adquirieron fuerza en toda América

Latina como productos exportables. Si bien Argentina quedó en los márgenes debido a las restricciones productivas impuestas por el gobierno de facto (1976-1983), el regreso de la democracia empezó a reactivar tímidamente al sector. Para entonces, el proceso de profesionalización e industrialización estaba en marcha. El tercer momento de incipiente transnacionalización se extendió entre 1989-2001, es decir desde la privatización de las principales emisoras de la televisión abierta hasta el estallido de la crisis económica, política, social e institucional en el país que también tuvo sus repercusiones en el sector audiovisual. Hasta mediados de los noventa se vivenció un auge de coproducciones. Luego, el espacio destinado a las ficciones locales decayó, en parte porque los programadores no estaban dispuestos a sostener en el aire productos que no alcanzaban rápidamente el éxito esperado. En el caso de las telenovelas mutaron las temáticas y la telecomedia acompañó la trama romántica. Asimismo, se conformaron productoras audiovisuales televisivas que generaron productos para el mercado local y/o internacional y la tercerización comenzó a inmiscuirse en la esfera productiva.

La cuarta fase se denominó de transnacionalización y glocalización de las ficciones entre 2002-2012. Tras la crisis de 2001, la industria televisiva tuvo que reinventarse y con ella las propuestas ficcionales. Las productoras audiovisuales locales apuntaron a dos estrategias: por un lado, incorporar temáticas amplias y elenco corales, rompiendo con las producciones de corte costumbrista y por otro lado, establecer alianzas estratégicas con productoras internacionales con el doble objetivo de conseguir capital y ubicar los contenidos en diversos países.

Los aspectos centrales de la fase de transnacionalización y glocalización que describimos antes persisten en la actualidad y se complejizan con el fenómeno de la plataformización y distribución mundial de contenidos ficcionales por parte de grandes empresas tecnológicas, que de forma creciente incursionan en el negocio de la producción de contenidos audiovisuales. No obstante, como ya hemos señalado, las ficciones más consumidas en televisión abierta, objeto de análisis de este trabajo, son el resultado de la agencia de actores tradicionales de la industria audiovisual, por lo que la producción de contenidos de ficción para plataformas cae por fuera de los intereses de este artículo.

DE LA ESTRUCTURA DEL MERCADO Y LA EMISIÓN DE FICCIÓN SERIADA

En los años bajo análisis, se registraron transformaciones en el mercado audiovisual televisivo, entre los que se destacan la emergencia de actores globales que producen y emiten contenidos en plataformas digitales audiovisuales (Netflix, Amazon Prime, Disney+, entre otros) y las mejoras en la calidad de la conectividad. De modo complementario, se profundizaron rasgos de otras etapas como los procesos de reestructuración externa (De la Garza, 2012) que pueden explicarse por múltiples variables: la relocalización de los contenidos audiovisuales con miras a reducir los costos productivos y las estrategias de externalización productiva para transferir o minimizar los riesgos implicados en el proceso productivo.

La ejecución del análisis estuvo atravesada por decisiones metodológicas. En este sentido, para contabilizar y presentar los datos obtenidos, se agruparon los tipos de producción de acuerdo a seis categorías:

- 1) *Majors audiovisuales locales*:⁴ Esta categoría agrupa a las dos principales productoras de contenidos ficcionales, Pol-Ka y Telefe Contenidos. La primera sólo produce contenidos para la emisora El Trece propiedad del Grupo Clarín que controla el 55% del paquete accionario a través de ARTEAR S.A. Mientras que la segunda, es la productora del canal argentino que lleva el mismo nombre. La emisora ha pasado por diversos propietarios, en 2016 fue adquirida por el grupo ViacomCBS. Al mismo tiempo, para el relevamiento clasificamos las producciones de acuerdo al tipo de producción: individual, coproducción con empresas nacionales y/o internacionales.
- 2) *Entes u organismos públicos*: En esta categoría se agrupan las emisoras públicas argentinas, entre las que se destacan la TV Pública (Canal 7) fundada en 1951 que dio origen a la televisión en el país y un puñado de emisoras públicas temáticas creadas en el siglo XXI, por ejemplo, Canal Encuentro (2007), TecTV (2011) y Paka-Paka (2010).

⁴ Al referirnos a *major audiovisuales locales* están haciendo referencia a que se encuentran radicadas en el país, y no al capital accionario de la empresa que puede ser de origen extranjero.

- 3) *Entes u organismos públicos en asociación con productoras audiovisuales con antecedentes y/o con productoras audiovisuales con pocos o sin antecedentes*: En esta dimensión se incluyen a las producciones efectuadas con financiamiento público, ya sea mediante concursos específicos para financiar la producción seriada de ficciones nacionales, muchos de ellos implementados a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCCA) u otros proyectos llevados adelante por canales públicos de televisión (TV Pública, Canal Encuentro, TecTV, entre otros). En este caso diferenciaremos entre las productoras con antecedentes, es decir, aquellas unidades productivas que regularmente dotan y/o dotaban de contenido ficcional a las emisoras televisivas y cuyo surgimiento data en Argentina desde mediados de la década de 1990 en adelante,⁵ y las productoras audiovisuales con pocos o sin antecedentes que esporádicamente realizan productos ficcionales, de las cuales un número importante logró su condición de existencia a partir de 2010 cuando se implementaron políticas públicas para la producción audiovisual. Por este motivo y como hemos explicado, se trata de un mercado sumamente dinámico, en el cual la cartografía de actores muta constantemente.
- 4) *Coproducción entre productoras audiovisuales nacionales* (exceptuando las majors audiovisuales): se incluyen todas las producciones emprendidas en colaboración entre empresas nacionales.
- 5) *Productoras audiovisuales nacionales en asociación con productoras internacionales* (exceptuando la majors audiovisuales). Se incluyen todas las producciones emprendidas en colaboración entre una empresa productora nacional y otra internacional, sin incluir a las líderes del mercado nacional.
- 6) *Productoras audiovisuales nacionales con antecedentes y/o con pocos o sin antecedentes*: Esta categoría está integrada por todas las productoras audiovisuales que han tenido una presencia en la parri-

5 Entre las productoras audiovisuales con antecedentes se destacan: Dori Media, RGB, ON TV, Underground, Endemol Argentina, Cris Morena Group, LCA Producciones. Además, sumamos que una porción de estas productoras fueron originadas por miembros del *star system* vernáculo (actores, actrices, conductores televisivos) o proceden de familias relacionadas con el campo artístico como el caso de Sebastián Ortega o Gustavo Yankelevich.

Ila televisiva dentro del período de estudio, ya hemos explicado las diferencias entre ambos tipos de empresas.

En función de lo expuesto, se contabilizó la emisión en original de 220 ficciones seriadas a lo largo de toda la década estudiada. De acuerdo a la categorización propuesta, observamos que casi el 37% fue producido por las dos *majors* audiovisuales locales; una cifra cercana al 36% quedó en manos de entes u organismos públicos en asociación con productoras audiovisuales con antecedentes y/o con productoras audiovisuales con pocos o sin antecedentes. En tanto que, el tercer lugar, con un poco más del 15%, lo ocuparon las productoras audiovisuales nacionales con antecedentes y/o con pocos o sin antecedentes. Casi 40% del total de las ficciones producidas durante toda la década en manos de apenas dos empresas de Buenos Aires es indicativo, como ya señalamos, de los altos niveles de concentración y centralización geográfica de la actividad.

TABLA 1
FICCIÓN DE ESTRENO EMITIDA EN LA TELEVISIÓN ABIERTA DE
BUENOS AIRES (2011-2020) POR AGENTES PRODUCTORES

Tipo de agente productor	Títulos	%
Majors audiovisuales (Telefe Contenidos y Pol-Ka)	82	37.3
Entes u organismos públicos en asociación con productoras audiovisuales con antecedentes y/o con productoras audiovisuales con pocos o sin antecedentes	79	35.9
Productoras audiovisuales nacionales con antecedentes y/o con pocos o sin antecedentes	34	15.5
Productoras audiovisuales nacionales en asociación con productoras internacionales (exceptuando las <i>majors audiovisuales</i>).	14	6.4
Coproducción entre productoras audiovisuales nacionales (exceptuando las <i>majors audiovisuales</i>)	8	3.6
Entes u organismos públicos	3	1.4
Total	220	100.0

Fuente: Elaboración propia.

Si desmenuzamos estos datos globales, en el caso de *Telefe Contenidos* se detecta que de los 35 títulos originales producidos y emitidos, el 80% fue en colaboración. Lo llamativo es que hasta 2016 esas asociaciones se ejecutaron con otras empresas nacionales, pero luego de la compra por parte de ViacomCBS, las relaciones se establecieron, mayoritariamente, con compañías internacionales.

Con respecto a *Pol-Ka*, se destaca por ser la empresa que produjo mayor cantidad de contenido de ficción en términos relativos, quedándose con el 21% (47 títulos) de las 220 ficciones; la cifra relevante es que la mayoría de esas producciones las efectuó de modo individual y solo realizó coproducciones con empresas extranjeras (Disney LA, Turner).

Por otro lado, los entes u organismos públicos aparecen como los principales financiadores de producciones audiovisuales de ficción seriada, principalmente generando condiciones para la participación de productoras con pocos o sin antecedentes en el mercado audiovisual. En este sentido, se resalta que entre el período 2011-2015, la mayor cantidad de títulos se concibieron mediante una serie de concursos impulsados a través del INCAA. En esos años se emitieron 63 piezas audiovisuales resultado de estos concursos (19 llevadas a cabo por productoras con antecedentes y 44 efectuadas por productoras con pocos o sin antecedentes); esto implica más del 28% sobre la totalidad de ficciones contabilizadas entre 2011-2020.

Asimismo, en la etapa 2016-2020, se registraron menos ficciones cofinanciadas por entes u organismos públicos, y ninguna ligada a concursos impulsados desde el Estado. Esto se explica por el giro en las políticas de comunicación a partir del recambio en la conducción del gobierno nacional en diciembre de 2015, que implicó una drástica reducción de la participación estatal en la financiación de proyectos de ficción seriada⁶ (Carboni & Rivero, 2021; Nicolosi, 2021).

En el próximo apartado nos detendremos en analizar las principales ficciones emitidas en los últimos diez años y pondremos en juego sus temáticas en relación a sus anclajes nacionales y/o universales

⁶ 2011-2015: Presidencia de Cristina Fernández de Kirchner; 2015-2019: Presidencia de Mauricio Macri.

como condición de expansión por fuera del mercado propio y de interacción con productoras internacionales.

LAS FICCIONES SERIADAS, ENTRE RELATOS Y PRODUCTORAS

Considerando las temáticas abordadas por las 100 ficciones nacionales de estreno más vistas en la década analizada (top 10 de cada año), encontramos que apenas 14 títulos abordan cuestiones con fuerte anclaje en “lo nacional”. Entre las 86 ficciones restantes se encuentran situaciones diversas. El común denominador en este segundo grupo es la presencia de temáticas universales, un amplio predominio del género policial, especialmente en series coproducidas con agentes internacionales, y relatos de matriz melodramática clásica con una estereotipia acentuada. Esto no significa la ausencia absoluta de referencias locales, pero estas aparecen generalmente como guiños cifrados que ponen en juego lo propio sin resignar el esfuerzo de internacionalización. Es decir, los elementos que interpelan de forma más clara a un “nosotros argentino” no resultan estructurantes en los relatos y están rodeados de elementos lo suficientemente universales como para permitir su consumo en mercados internacionales. Se destaca también que las comedias tienen mayores dificultades para circular en sus versiones originales a nivel internacional. El humor recoge elementos y referencias de difícil comprensión más allá de las fronteras nacionales, por lo que es frecuente que las telecomedias sean adaptadas y versionadas en los mercados importadores.

Las temáticas locales en segunda plana

Como adelantamos en los párrafos precedentes, del total de ficciones seleccionadas para el estudio, solamente el 14% de las producciones analizadas en este artículo retoman en sus argumentos cuestiones de índole local y nacional que se combinan con aspectos políticos, culturales, socio-productivos, artísticos y sociales, entre los que se destacan la marginalidad y el crimen organizado. Estos aspectos se pueden observar en la Tabla 2 en la cual se presentan las mencionadas obras con sus sinopsis.

TABLA 2
FICCIONES NACIONALES DE ESTRENO CON PREDOMINIO DE TEMÁTICAS LOCALES (2011-2020)⁷

Título, formato, año y canal de estreno	Productores	Temáticas locales
<i>El Puntero</i> (Serie, 2011, El Trece)	Major audiovisual local (Pol-Ka)	La ficción se sitúa en un barrio humilde de Argentina donde un intermediario (conocido localmente como “puntero”) entre la población y la clase política local trafica pequeños favores para sus representados y se posiciona como líder de su comunidad. Exhibe un retrato mayormente negativo de estos actores habituales en las políticas de asistencia social en el país. La ficción fue estrenada en un año electoral.
<i>Historia de un Clan</i> (Miniserie, 2015, Telefe)	Ente público y productora nacional con antecedentes (Underground)	Es un drama basado en la historia real de la familia Puccio, que, bajo la apariencia de una familia modelo de clase alta, secuestraba personas de su entorno. Se sitúa en los primeros años de la posdictadura. El padre y líder de la banda delictiva había sido un exfuncionario de la Dictadura Militar (1976-1983), devenido en mano de obra desocupada tras el retorno de la Democracia.

⁷ Integran esta lista de forma mayoritaria títulos cuyas temáticas centrales remiten con claridad a “lo nacional / argentino”, y otras donde esa remisión es clara para un espectador argentino, pero que también podrían ser consideradas “locales” en otros países de América Latina, en la medida que abordan problemáticas comunes, como es el caso de *El Lobista* (2018).

Título, formato, año y canal de estreno	Productores	Temáticas locales
<i>Fronteras</i> (Miniserie, 2015, Telefe)	Ente público y productora nacional con antecedentes (Zoelle)	Es una miniserie que se centra en la vida de los médicos de la provincia de Misiones en Argentina, una zona fronteriza donde los principales pacientes son habitantes de las zonas aborígenes. Retrata las inequidades en el acceso a la salud de calidad en ciertas regiones del país entre otras problemáticas locales.
<i>Entre Canibales</i> (Telenovela, 2015, Telefe)	Major audiovisual local (Telefe) y productora nacional con antecedentes (100 Bares)	Narra la historia de una mujer de la provincia de Neuquén en Argentina, quien luego de ser violada en su adolescencia viaja a Buenos Aires en busca de venganza. La protagonista encuentra que sus victimarios son ahora poderosos hombres de la política nacional.
<i>La Leona</i> (Telenovela, 2016, Telefe)	Major audiovisual local (Telefe) y productora nacional con antecedentes (El Árbol)	Cuenta de la historia de una fábrica textil a punto de quebrar en donde su protagonista lidera un movimiento para evitar el vaciamiento por parte de sus dueños e impulsa la formación de una cooperativa de trabajadores que se harán cargo de su gestión y evitar los despidos.
<i>El Marginal</i> (Miniserie, 2016, TV Pública)	Ente público y productora nacional con antecedentes (Underground)	Un policía ingresa encubierto a una prisión para encontrar a la hija adolescente de un juez, secuestrada por una banda mafiosa de presos y carceleros. En cada episodio se reiteran el esquema de enfrentamiento entre bandas dentro del centro penitenciario, y el trasfondo de la corrupción y la decadencia del sistema penitenciario y judicial argentino. Los modismos de los personajes principales junto a la musicalización y otras decisiones estilísticas la hacen una serie con fuerte anclaje local.

Título, formato, año y canal de estreno	Productores	Temáticas locales
<i>Un gallo para Esculapio</i> (2017, Miniserie, Telefe)	Major audiovisual local (Telefe) y productora nacional con antecedentes (Underground)	Un joven humilde de la provincia de Misiones en Argentina viaja al Gran Buenos Aires para encontrar a su hermano desaparecido. En su misión se vincula con personajes corruptos y siniestros. El acento propio de la zona del Litoral argentino que utiliza su protagonista, los escenarios reales de la provincia de Buenos Aires y el tratamiento de ciertas problemáticas sociales, la hacen una serie de fuerte identificación local.
<i>Sandro de América</i> (Miniserie, 2018, Telefe)	Major audiovisual local (Telefe) y productora nacional con antecedentes (<i>The Magic Eye</i>)	Retrata la carrera musical del popular artista argentino Sandro, a lo largo de tres etapas de su vida, desde sus inicios hasta el final de sus días. La significación del cantante y su música para la cultura nacional, dan a la serie una clara impronta local.
<i>El Marginal 2</i> (Miniserie, 2018, TV Pública)	Ente público y productora nacional con antecedentes (Underground)	Ver <i>El Marginal</i> .
<i>El Lobista</i> (Miniserie, 2018, El Trece)	Major audiovisual local (Pol-Ka) y productora internacional (TNT)	Retrata la historia de un lobista inescrupuloso e impune que trabaja para beneficiar a las empresas que lo contratan. La serie narra una articulación corrupta entre la política y el empresario local, en un universo donde conviven políticos, empresarios y jueces.
<i>Argentina Tierra de Amor y Venganza</i> (Telenovela, 2019, El Trece)	Major audiovisual local (Pol-Ka)	Telenovela de época ambientada en la Argentina de la década de 1930, un momento próspero para el país en el que era receptor de oleadas migratorias de países de Europa central y del este. La trama se ubica en el melodrama clásico entorno a una traición y la búsqueda de venganza.

Título, formato, año y canal de estreno	Productores	Temáticas locales
<i>El Marginal 3</i> (Miniserie, 2019, TV Pública)	Ente público y productora nacional con antecedentes (Underground)	Ver <i>El Marginal</i> .
<i>El Tigre Verón</i> (Miniserie, 2019, El Trece)	Major audiovisual local (Pol-Ka) y productora internacional (TNT)	Retrata la vida personal y del entorno familiar de un dirigente sindical corrupto, extorsionador, violento y prepotente que es acechado por la justicia. El protagonista exhibe en su despacho un busto del expresidente argentino Juan Domingo Perón, en clara alusión al vínculo histórico entre el sindicalismo, retratado de forma negativa, y el partido peronista.
<i>Los Internacionales</i> (Miniserie, 2020, Telefe)	Major audiovisual local (Telefe), Ente público y productora internacional (The Mediapro Studio, España)	Enmarcada en la crisis económica, política y social argentina de 2001, un momento en que, motivados por la desconfianza en el sistema bancario, miles de personas conservaban su dinero, joyas y otros bienes de valor en sus hogares. Esto es visto como una oportunidad por una banda de ladrones que ingresa a los domicilios particulares a robar.

Fuente: Elaboración propia.

Como se desprende de la tabla, los títulos que enfatizan temáticas locales son en su mayoría miniserias, en cinco de las cuales interviene algún ente del Estado Nacional aportando financiamiento: *Fronteras* (2015), *Historia de un Clan* (2015), *El Marginal* (2016), *El Marginal 2* (2018), *El Marginal 3* (2019); en otras seis, actores productores nacionales: *El Puntero* (2011), *Entre Caníbales* (2015), *La Leona* (2016), *Un Gallo para Esculapio* (2017), *Sandro de América* (2018), *Argentina, Tierra de Amor Venganza* (2019); y en apenas tres, productores internacionales: *El Lobista* (2018), *El Tigre Verón* (2019) y *Los Internacionales* (2020). En estos últimos tres casos tanto en la producción como en la distribución, se verifica la reiteración de temáticas vinculadas a la violencia, la marginalidad, el crimen organizado y la corrupción, cuestiones con las que frecuentemente se tematiza a América Latina (Aprea et al., 2019). Sin embargo, el involucramiento directo de agentes internacionales en la gestación de productos con estas temáticas es bajo en comparación al total (3 sobre 14), lo que discute parcialmente la idea de que países periféricos del Sur global como Argentina son exportadores de relatos unidimensionales que retratan sus aspectos sociales y políticos más problemáticos. Una cuestión distinta, que rebasa los objetivos de este artículo, es la producción original o el licenciamiento de contenidos nacionales por parte de por ejemplo, plataformas globales como Netflix, cuyo catálogo requiere un estudio exhaustivo para identificar el tipo de temáticas que predominan en los productos que la empresa produce o adquiere en países de América Latina para su distribución en el mercado internacional.

¿Las ficciones con temáticas universales como sinónimo de exportación de contenidos?

Por otro lado, como se indicó, 86 de las 100 ficciones más vistas de la década estudiada abordan temáticas universales habituales en la ficción seriada televisiva, que no remiten de forma explícita a un contexto nacional concreto. Salvando el origen de las casas productoras y el *star system* en pantalla, son muy escasos los elementos que permiten situar a las ficciones como un producto argentino. Esto se verifica independientemente del tipo de agente productor que haya gestado el proyecto.

En el unitario *El hombre de tu vida* (Telefe, 2011) el título con mayor audiencia ese año, la protagonista femenina lleva adelante una agencia que se encarga mediante estafa, de encontrar el hombre ideal a cada mujer que solicita sus servicios. El formato fue vendido a Chile y España, mientras que HBO la compró para su distribución en Latinoamérica. *Malparida, Los únicos y Herederos de una Venganza* (El Trece, Pol-ka, 2011), grandes apuestas de la principal productora de ficción de Argentina para ese año, abordan también temáticas universales sin rasgos de identidad que remitan a lo local.

Graduados (Telefe / Underground, 2012) la ficción más vista ese año, contenía elementos universales propios de la telenovela clásica: amistad, amores no correspondidos, secretos, traiciones. El formato fue vendido para su adaptación a países como Chile (Chilevision); México (TV Azteca); Colombia (RCN); Brasil (Bandeirantes, 2021), Grecia y Serbia. La segunda ficción más vista de 2012, *Dulce Amor* (Telefe, LCA Producciones, 2012), un melodrama clásico en que una poderosa mujer empresaria se enamora de su chofer, fue comercializada para su adaptación a Chile (*El amor lo manejo yo*, TVN); México (*Hasta el fin del mundo*, Televisa) y Colombia (*Dulce Amor*, RCN).

En 2013, la serie diaria *Mis amigos de siempre* (El Trece / Pol-ka, 2013) fue la única ficción de ese año que incorporó elementos del costumbrismo barrial, y logró ubicarse entre las más vistas pero con un éxito moderado en el mercado local. Por su parte, *Aliados* (Telefe / Cris Morena Group, 2013) de temática sobrenatural tuvo una recepción fría en Argentina pero fue distribuida por Fox en América Latina y alcanzó otros mercados donde previamente habían sido exitosas series de la misma productora.

Viudas e Hijos del Rock & Roll (Telefe / Underground, 2014) fue la ficción más vista del año. Una comedia sobre temáticas universales y evocación a la adolescencia que, desde su título, remite a la mítica banda *Viuda e Hijos de Roque Enroll*, un grupo argentino de rock, emblema del rock nacional de los años ochenta. Se trata de una de las pocas ficciones de Underground en el periodo analizado sin circulación en el mercado internacional.

Señores Papis (Telefe, 2014) abordó las problemáticas referidas a la paternidad moderna y, aunque en Argentina fue la quinta ficción más

vista del año, fue versionada en Chile (*Señores Papis*, Mega, 2016); México (*Muy Padres*, Imagen Televisión, 2017); Perú (*Señores Papis*, América TV, 2019), Serbia, Eslovaquia y Polonia.

En 2015, la telecomedia *Esperanza Mia* (El Trece, Pol-ka, 2015) resultó la ficción más vista del año. La serie, que cuenta la historia de una joven que debe ocultarse en un convento y hacerse pasar por novicia para preservar su seguridad, fue distribuida por Dori Media a países como Vietnam, Indonesia, Israel, España, Polonia, Bolivia y Hungría. También en 2016 se emitió por Chilevision (Chile, con doblaje al español chileno), por Latina Televisión en Perú (2017) y MTV Latinoamérica. En este caso, además del atractivo del formato y temáticas universales, se suma la popularidad, entonces en ascenso, de su protagonista, la actriz y cantante Lali Espósito, en alguno de esos mercados.

Educando a Nina (Telefe / Underground, 2016) incorpora música popular argentina y personajes que hablan con acento propio de una región particular del país. Estas marcas de localía no son elementos estructurales por lo que no dificultaron sus versiones en países como México (*Educando a Nina*, 2018, TV Azteca) o Chile (*Gemelas*, 2019, Chilevisión).

Amar después de Amar (Telefe Contenidos, 2017) es un melodrama clásico, exitoso en su mercado local y emitido en Chile (Chilevisión, 2017), Estados Unidos hispánico (Univisión, 2017/2018), y con versiones en México (*Caer en la tentación*, 2018, Televisa), España (*El Nudo*, 2018, Antena 3) y Portugal (*Amar depois de Amar*, 2019, TVI).

En 2018, la ficción *100 días para enamorarse* (Telefe / Underground, 2018) fue la ficción más vista ese año, fusiona comedia romántica con un amplio abanico de temáticas sociales, entre ellas: inclusión, el acoso escolar y callejero, la transexualidad, la diversidad en la composición de familias, la homosexualidad, el divorcio, drogas y alcohol, noviazgo adolescente. La telenovela fue versionada con el mismo nombre en Chile (Mega, 2019), Colombia (Caracol, anunciada en 2021), y Estados Unidos hispánico (Telemundo, 2020). La versión producida por Telemundo para el mercado hispano de ese país es además distribuida por Netflix.

Finalmente, *Pequeña Victoria* (Telefe, The Mediapro Studio y Viacom, 2019) la segunda ficción más vista del año, abordó la subrogación

de vientre, las nuevas maternidades y la transexualidad. La serie tuvo una secuela que transcurre seis años después de la historia original, producida por Prime Video.

Este repaso por las temáticas de las ficciones seriadas más vistas de Argentina en la última década muestra que la circulación de contenidos argentinos (en versiones originales o adaptaciones) más allá de las fronteras nacionales no requiere ni está limitada por el abordaje de temáticas locales. Los datos analizados parecen indicar que las ficciones con mayor proyección en mercados internacionales son aquellas que abordan temáticas universales con elementos locales incorporados dentro de la narración de forma subalterna o periférica.

Sin embargo, los resultados no excluyen la posibilidad de que aparezcan algunos productos que logren una circulación en la región, independientemente de su anclaje local, por ejemplo La miniserie *Sandro de América* (Telefe, The Magic Eye y General Video, 2018) que retrata el ascenso a la popularidad y vicisitudes de la vida de un popular cantante argentino en clave de biopic dramática, fue emitida en Colombia (Caracol), Ecuador (Teleamazonas), Chile (Canal 13) y Perú (América TV). Por el contrario, otros contenidos como *El Puntero* (El Trece, Pol-ka, 2011) cuya locación se ubica en zonas urbanas periféricas empobrecidas, modismos y jerga barrial junto a la presencia de cánticos populares, permiten identificarlo como un producto claramente situado en Argentina. Este hecho pareciera haber limitado la circulación internacional del producto al no registrarse emisión en señales internacionales ni versiones en otros países.

Una cuestión distinta, que excede los objetivos de este trabajo, es la globalización de la ficción nacional, entendida como una modalidad más compleja que la internacionalización. Esta problemática, que como señala Ortiz (1997), conlleva la producción, distribución y consumo de bienes y servicios organizados a partir de una estrategia mundial y dirigidos hacia un mercado mundial, puede ser una línea a indagar en futuras investigaciones.

Estrategias de coproducción y la hibridación temática de las ficciones

En esta última etapa nos detenemos en un breve recorrido por las principales producciones resultantes de alianzas entre productoras au-

diovisuales nacionales (en particular las dos empresas que hemos identificado en este artículo como Majors) y productoras internacionales. Esto nos permitirá demostrar que la presencia de capitales extranjeros en la producción y distribución da lugar a la gestación de obras que abordan tanto temáticas universales, generalmente bajo el género policial, como también a otras con fuerte anclaje en lo local con presencia de los estereotipos ya referidos sobre América Latina.

Signos (El Trece / Pol-ka y Turner, 2011) una coproducción entre la casa local Pol-ka y Turner, fue el primer fruto de esta alianza que permitiría estrenar en los años sucesivos algunas series de alta factura técnica, emitidas por el canal argentino y para toda América Latina por TNT, señal de TV de pago propiedad de Turner. El caso de *Signos* retrata la historia de un asesino serial que basa sus crímenes en supersticiones ligadas a los signos del zodiaco. *La Fragilidad de los cuerpos* (El Trece / Pol-ka y Turner, 2017) también producto de este acuerdo cuenta la historia de una periodista que se decide a investigar un supuesto suicidio. *El Maestro* (El Trece / Pol-ka y Turner, 2017) narra la historia de una leyenda del ballet devenido profesor de danza en un club de barrio. *El Lobista* (El Trece / Pol-ka y Turner, 2018) recupera las presiones empresariales sobre el poder político, la corrupción e impunidad. *El Tigre Verón* (El Trece / Pol-ka y Turner, 2019 y 2021) se adentra en el mundo del sindicalismo y sus tensiones con los poderes mediáticos, judiciales y políticos. En sus escenarios, es posible reconocer rasgos que remiten a la realidad argentina. *Otros Pecados* (El Trece / Pol-ka y Turner, 2019) es un unitario que aborda en cada emisión un caso en que los personajes son víctimas de la manipulación, el rencor, los celos o la ingenuidad. *Tu parte del trato* (El Trece / Pol-ka y Turner, 2019) es una serie que narra un pacto criminal entre dos desconocidos.

A las mencionadas, en el caso de los títulos que enfatizan lo local, puede sumarse *Un Gallo para Esculapio* (Telefe, Underground/Boga Bogagna/INCAA, 2017) emitida por TNT para Latinoamérica. La serie muestra la violencia barrial, marginalidad, pobreza y migraciones internas en Argentina. Los escenarios reales donde fue filmada remiten con claridad a zonas empobrecidas del Área Metropolitana de Buenos Aires y el protagonista principal imposta una tonada propia del litoral argentino. En la misma línea se inscribe *Historia de un clan* (Telefe /

Underground, 2015) la segunda ficción más vista de ese año, basada en el caso real de una familia que conformó en los años ochenta una organización criminal que secuestraba, torturaba, extorsionaba y asesinaba personas. La serie, que tiene como telón de fondo los coletazos de la última dictadura militar argentina, fue emitida por TNT para Latinoamérica y estuvo disponible en Netflix en el periodo 2017-2020. Por su parte, *El Marginal* (TV Pública y Underground, 2016, 2018 y 2019) es una serie de temática carcelaria que retrata con crudeza la vida en una cárcel de Argentina, y muestra situaciones de violencia física, asesinatos, secuestros y mafias internas que involucran a reclusos y personal penitenciario. La serie fue emitida con éxito en la TV Pública de Argentina y licenciada a Netflix, que la distribuye a nivel global.

En el último punto estableceremos una serie de reflexiones y conclusiones referidas al entrecruzamiento entre la estructura del mercado de ficción seriada argentina y las temáticas que aparecen como recurrentes.

CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo era sistematizar la emisión de producciones de ficciones seriadas en la televisión abierta de Buenos Aires en Argentina durante el período 2011-2020 para evaluar tanto las condiciones de existencia del mercado nacional, así como para poner en diálogo la estructura productiva con las temáticas y narrativas recurrentes en las ficciones con mayores índice de audiencia en el lapso estudiado. De igual modo, se buscó trazar las relaciones entre las productoras audiovisuales locales y las grandes productoras internacionales.

Entre los principales resultados se destaca que de las 220 ficciones registradas entre 2011-2020, más del 60% fueron realizadas por las productoras audiovisuales televisivas ya sea de modo individual (34.5%), en coproducción entre empresas nacionales (11.3%) o con productoras internacionales (16.8%). En tanto que el porcentaje restante fueron contenidos realizados por diversos organismos o entes públicos en coproducción con productoras audiovisuales de diferentes tamaños.

Como hemos explicitado, para el análisis, nos detuvimos en las diez ficciones más vistas de cada año estudiado. Esto supone algunas

reflexiones, en principio, gran parte de esos contenidos fueron exhibidos en los canales *Telefe* y *El Trece* que son los que ostentan mayores índices de audiencia, esto deja afuera a la TV Pública, y con ella, a la mayoría de las propuestas de ficción emitidas por la emisora pública que fueron las financiadas con fondos públicos. Es posible que de su evaluación hubieran surgido otras temáticas.

De nuestro análisis se desprende que las ficciones argentinas más comercializadas al exterior, ya sea para su reproducción en versión original o adaptación, muestra que la presencia de elementos “locales” (lo argentino) en la versión original no representa un aspecto decisivo. De modo complementario, de las 100 ficciones más vistas, 86 se focalizaron en temáticas universales habituales en la ficción seriada televisiva y fueron producidas por empresas nacionales. Esto nos permite afirmar la inexistencia de una relación lineal entre la presencia de capitales extranjeros en la producción y mayor globalización de las temáticas retomadas en las ficciones ni pérdida de anclajes locales. Por el contrario, es posible encontrar ejemplos en que las ficciones realizadas en coproducción con empresas extranjeras (en general señales de televisión de pago) eligieron lo local como tema preferente. Pero de idénticas alianzas surgen también productos sin un referente espacial definido.

Por lo expuesto, la estructura de propiedad de los agentes intervinientes en la producción de las ficciones pareciera ser una variable que por sí sola no incide de forma directa sobre la profundidad y tipo de presencia “local” en las tramas. Las ficciones no resultan más “locales” por haber sido producidas por empresas de origen nacional, ni dejan de serlo por contar con participación de capitales extranjeros, al menos en lo que a sus temáticas respecta.

Por último, en las series que emergieron del acuerdo entre productoras líderes y su contraparte de capitales extranjeros se verifica tanto la presencia de elementos locales que remiten a la realidad social y política Argentina (*El Tigre Verón*, *El Lobista*) y otros títulos en donde el referente nacional se diluye. En todo caso el común denominador entre estas ficciones es su pertenencia al género policial, que les permite tramas más elaboradas tanto en la construcción de sus personajes y recursos temporales. Esto permite no solo un mayor atractivo sobre audiencias heterogéneas en distintos mercados, sino además la posibili-

dad de expandir el universo narrativo de la serie en nuevas temporadas por la vía de retomar y amplificar alguna de las tantas aristas propias del relato policial. En otros casos (*Un Gallo para Esculapio*, *Historia de un clan* o *El Marginal*) se visualiza que la presencia de elementos locales actúa como llamadores que hacen al producto más atractivo para su distribución internacional, pero desde una narrativa que refuerza algún imaginario propio sobre América Latina que la retrata como un territorio de corrupción, criminalidad organizada, mafias, marginalidad e inseguridad.

Como hemos advertido, en varios de los títulos estudiados existe una tendencia por la cual productos originalmente emitidos en televisión abierta son absorbidos por las plataformas audiovisuales digitales. A su vez, estas promueven nuevas temporadas o *remakes* de clásicos latinoamericanos que otrora fueran exitosos en la pantalla televisiva. Nos preguntarnos, entonces, quiénes son los herederos de la vanguardia de la ficción seriada en Argentina y en América Latina, los guardianes de los relatos y del capital simbólico.

Referencias bibliográficas

- Aprea, G., Kirchheimer, M. & Rivero, E. (2019). Argentina: caída de la audiencia y de la producción, crecimiento de los temas de agenda en la narrativa. En M. I. Vasallo de Lopes & G. Orozco Gómez (Coords.), *Modelos de distribución de la televisión por internet: actores, tecnologías, estrategias* (pp. 39-72). Sulina. <https://obitelar.files.wordpress.com/2019/09/anuario-obitel-2019.pdf>
- Becerra, M. & Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina (2000-2015): nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial/Observatorio Latinoamericano de Regulación de Medios y Convergencia (OBSERVACOM).
- Carboni, O. (2015). *Los procesos de organización productiva y del trabajo en las tiras diarias de la televisión abierta argentina (2002-2012)* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Carboni, O. & Rivero, E. (2021). La ficción seriada televisiva en Argentina 2016-2019: del recambio político a las nuevas lógicas de

- distribución. En M. Becerra & G. Mastrini (Comps.), *Restauración y cambio. Las políticas de comunicación de Macri (2015-2019)* (pp. 140-161). Ediciones SiPreBa.
- De la Garza, E. (2012). El Trabajo no clásico y la ampliación de los conceptos de la Sociología del Trabajo. *Revista de Trabajo*, 8(10), 109-123.
- Kirchheimer, M. & Rivero, E. (2021). Argentina: pandemia, aislamiento y parálisis de la producción audiovisual. En M. I. Vasallo de Lopes (Coord.), *Anuario Obitel 2021. Ficción Iberoamericana en Tiempos de Pandemia*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Marino, S. (Coord.). (2016). *El Audiovisual Ampliado*. Ediciones Universidad del Salvador.
- Martín-Barbero, J. (1987). La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. *Diálogos de la Comunicación*, 17.
- Mazziotti, N. (1994). La telenovela transnacional. Argentina y las coproducciones. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VI(16/17), 309-317. <https://bit.ly/3KJwhHu>
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Mazziotti, N. (2002). La televisión en Argentina. En G. Orozco (Coord.), *Historias de la Televisión en América Latina*. Gedisa.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela. Industria y prácticas sociales*. Editorial Norma.
- Nicolosi, A. (Eds). (2021). *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de la ficción seriada en la emisora estatal (2009-2019)*. UNQ.
- Ortiz, R. (1997). *Mundialización y cultura*. Alianza.
- Rivero, E. A. (2018). La ficción televisiva en Argentina 2011 - 2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada. *Comunicación y Medios*, 37, 168-183. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48288>
- Rivero, E. (2020, 2 de noviembre). La industria de la ficción cayó casi 65% en diez años. *Letra P*. <https://bit.ly/3en2nN3>
- Steimberg, O. (1997). Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela. En E. Verón & L. Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela ficción Popular y Mutaciones Culturales* (pp. 17-28). Gedisa.