

Paisaje ficcional en la TV Pública

La oferta de ficción seriada en la emisora estatal (2009-2019)

Compiladora:
Alejandra Pía Nicolosi

Colaboradora:
Soledad Ayala

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alejandro Villar

Vicerrector

Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora

Nancy Calvo

Vicedirector

Néstor Daniel González

Coordinador de Gestión Académica

Cecilia Elizondo

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Paisaje ficcional en la TV Pública

La oferta de ficción seriada en la emisora
estatal (2009-2019)

Compiladora:

Alejandra Pía Nicolosi

Colaboradora:

Soledad Ayala

Paisaje ficcional en la TV Pública : la oferta de ficción seriada en la emisora estatal,

2009-2019 / Alejandra Pía Nicolosi... [et al.] ; compilación de Alejandra Pía Nicolosi.-

1a ed.- Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-749-6

1. Comunicación. 2. Televisión. 3. Televisión Argentina. I. Nicolosi, Alejandra Pía, comp.

CDD 302.23450982

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Investigación

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

Atribución: se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).

No comercial: no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.

Mantener estas condiciones para obras derivadas: solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

AGRADECIMIENTOS.....	9
-----------------------------	----------

PRÓLOGO. Observar la ficción televisiva

Nora Mazziotti.....	11
---------------------	----

PARTE 1. La mirada panorámica.....	17
---	-----------

CAPÍTULO 1

Presentación

<i>Alejandra Pía Nicolosi y Soledad Ayala.....</i>	<i>17</i>
--	-----------

CAPÍTULO 2

El contexto audiovisual argentino (2009-2019)

<i>Yesica Maia Gonzalez.....</i>	<i>51</i>
----------------------------------	-----------

CAPÍTULO 3

El contexto ficcional en la televisión argentina (2009-2019)

<i>Luz Squarzon.....</i>	<i>77</i>
--------------------------	-----------

Dossier fotográfico. El paisaje ficcional de la TV Pública

en imágenes (2009-2015).....	110
-------------------------------------	------------

PARTE 2. La mirada en foco.....	115
--	------------

CAPÍTULO 4

Un *zapping* por la historia institucional de la TV Pública

<i>Pedro Doffo y Facundo Pérez.....</i>	<i>115</i>
---	------------

CAPÍTULO 5

Un paisaje diáfano: ficción televisiva en la TV Pública
en el periodo 2009-2015

Alejandra Pía Nicolosi.....149

CAPÍTULO 6

Un paisaje de tormenta: la ficción televisiva en la TV Pública
entre 2016 y 2019

Alejandra Pía Nicolosi.....191

CAPÍTULO 7

La ficción seriada en la TV Pública: entre la pantalla televisiva y
las plataformas *on demand*

Adrián Maglieri.....237

Dossier fotográfico. El paisaje ficcional de la TV Pública
en imágenes (2016-2019).....258

PARTE 3. La mirada en prisma.....263

CAPÍTULO 8

De la TV universitaria a la TV Pública:

¿Quién mató al Bebe Uriarte?, Fábricas y Derecho viejo

Sabrina Fleman, Soledad Ayala y Alejandra Pía Nicolosi.....263

CAPÍTULO 9

Religión y ficción en la TV Pública: *La riña, Doce casas. Historia de
mujeres devotas y El Otro (no todo es lo que ves)*

Yesica Maia Gonzalez.....283

CAPÍTULO 10

Los monstruos de la TV Pública en el siglo XXI: *Historias de terror*
y *Ruta misteriosa*

Carina Rodríguez.....309

CAPÍTULO 11

TV Pública y representación de la discapacidad: un estudio de la
ficción *Si solo si*

María Julieta Lattenero.....335

CAPÍTULO 12

Ahora que sí nos ven. Ficción televisiva y empoderamiento
femenino en la TV Pública

María Eugenia Dichano.....361

CAPÍTULO 13

Narrativas de ficción transmedia en la TV Pública.
El caso de *Según Roxi*

Chantal Arduini Amaya.....377

CAPÍTULO 14

Cineastas argentinos en la narrativa seriada de la TV Pública

Carolina Soria.....401

CAPÍTULO 15

La chica que limpia en la TV Pública: feminismo rosa, polimiseria
y Córdoba *for export*

Paula Compagnucci.....421

CAPÍTULO 16

Operaciones de ficcionalización en el docudrama
de la TV Pública: *Rebelión en los llanos*

Cristina Andrea Siragusa.....445

CAPÍTULO 17

Ciencia y ficción en la TV Pública. Una crónica académica de
Área 23

María Eugenia Fazio.....467

LISTADO DE FICCIONES OFERTADAS EN LA TV PÚBLICA

(2009-2019).....481

GLOSARIO DE SIGLAS UTILIZADAS.....487

AUTORES.....489

| AGRADECIMIENTOS |

Encender la televisión, abrir un libro. Detrás de lo que vemos hay muchas personas que lo hacen posible. Un trabajo y apoyo silencioso que se encarnan en cada minuto “al aire”, en cada página escrita.

Es por ello que queremos agradecer en primer lugar a la Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia, del Departamento de Ciencias Sociales de la UNQ, por la publicación de este libro, así como –y fundamentalmente– a las autoridades de nuestra universidad. Mi especial agradecimiento a: Alejandro Villar, rector; Alfredo Alfonso, vice-rector; Nancy Calvo y Daniel González, directora y vice-director del Departamento de Ciencias Sociales, y Mónica Rubalcaba, directora de la Unidad de Publicaciones.

Este libro se desarrolló durante 2020, en plena pandemia por el Covid-19, y atravesando las diferentes etapas de confinamiento y aislamiento. Es por ello que agradecemos a todas y todos los integrantes del equipo del proyecto de investigación Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública por su compromiso, esfuerzo y participación en éste, un libro que nos ha permitido no solo alentar el entusiasmo en un momento de tanta desazón, sino que también nos permitió fortalecernos como grupo, a la distancia. Ellas y ellos son: Soledad Ayala, Claudia Chantal Arduini Amaya, Pedro Doffo, Sabrina Fleman, Natalia García, Yesica Maia Gonzalez, Julieta Lattenero, Matías Muñíz, Facundo Pérez, Luciana Mazzini Puga, Felipe Real, Carina Rodríguez, Carolina Soria, Luz Squarzon, y Martina Timchuk.

Agradecemos también a las y los investigadores Adrián Maglieri, María Eugenia Dichano, María Eugenia Fazio, Cristina Siragusa y Paula Compagnucci, por haber aceptado la invitación a participar de este libro con sus investigaciones sobre ficción seriada.

A Nora Mazziotti, un especial agradecimiento por su generoso y valioso prólogo; y a Soledad Ayala, por su atenta, dedicada y constructiva mirada depositada en cada una de esas páginas.

Agradecemos también a Gustavo Ríos, de la Dirección de Relaciones Institucionales y Prensa de RTA de la TV Pública, por su predisposición permanente a brindar información institucional para este libro. Y finalmente, un agradecimiento a Cecilia Salim, Pablo Giles y Luis Cappozzo, por ceder imágenes para el dossier fotográfico de esta publicación.

| PRÓLOGO |

Observar la ficción televisiva

Nora Mazziotti

Después de leer *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de ficción seriada en la emisora estatal durante 2009-2019*, compilado por Alejandra Pía Nicolosi, se me ocurre aplicar la frase “todo lo que usted siempre quiso saber sobre...”. Sí, porque en este libro está todo sobre la ficción televisiva en la pantalla de la televisión pública de esos años.

En primer lugar, me gustaría valorar la existencia de un observatorio. Un observatorio como el Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP), que está asentado en una universidad pública, la UNQ. Y que ya tiene varios años funcionando (observando) y se focaliza en la TV pública argentina. No es un dato menor si pensamos en la escasa importancia que se le da –y no solo en el campo académico– a la televisión. En especial, a la televisión pública. Y sobre todo, a la ficción. Como dicen las autoras del capítulo 1 (Presentación), Alejandra Pía Nicolosi y Soledad Ayala,

uno de los fundamentos en los cuales se basa la identidad del OFTVP es la construcción de datos propios y su consecuente análisis, observando a la ficciones seriadas como productos atravesados por los criterios vigentes en las políticas públicas en comunicación, por los cambios efectuados por los distintos gobiernos, las decisiones editoriales y de gestión del canal, y por el modo en que las plataformas digitales influyeron en su producción, transmisión y consumo.

El OFTVP lleva años de labor. Este libro, y también su antecedente de 2014, *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, también compilado por Nicolosi y con el que comparte asimismo varios autores, constituye un ejemplo de la importancia de la investigación que se lleva a cabo en las universidades públicas. Reafirma el trabajo de los observatorios que analizan, desmenuzan, relacionan y comparan, además de sumar, graficar y cotejar datos. En este caso, títulos, horas, formatos. El resultado es este libro, que impacta por su rigor metodológico, por el peso de sus datos y por la minuciosidad con que están presentados.

En la Presentación, Nicolosi y Ayala hacen una importante reflexión inicial sobre el valor de la ficción:

No es solo entretenimiento, sino que construyen realidades simbólicas desde donde se disputan sentidos que luego intervienen en la comprensión del mundo real. Aquello que se ve y se muestra en pantalla en una oferta televisiva es una forma de mostrar qué concepto de cultura, sociedad, audiencia y democracia tiene la emisora.

De esta manera, se complejiza y se le otorga a la ficción una función epistemológica no siempre reconocida. La programación, la oferta de series en la pantalla no son solo “una simple organización de emisión de títulos” sino que, siguiendo las líneas de pensamiento abiertas por teóricos como Stuart Hall y Raymond Williams, conviene verlas como “un documento de análisis histórico, el cual permite leer e interpretar valores políticos y socioculturales en un momento coyuntural determinado”.

Las autoras recurren al concepto de paisaje ficcional, el *fictionscape*, desarrollado por la investigadora Milly Buonanno:

la observación del *fictionscape* nos dice, en resumidas cuentas, qué cosa ha contado la oferta en una temporada o en una cierta época, cómo ha representado el mundo y la sociedad en la cual vivimos, o una específica dimensión social o cultural (géneros, generaciones, estilos de vida, etc...) que estamos interesados en recortar dentro de la totalidad del paisaje de ficción. Naturalmente, el *fictionscape* es el paisaje ofrecido, y no coincide necesariamente con el experimentado/consumado por las audiencias, las cuales recortan a su vez algunos recorridos preferenciales o errantes dentro del territorio; aquellos que, por ejemplo, ven solamente las novelas, o son aficionados a los policiales o por no aficionados a la celeridad se limitan a ver alguna miniserie, tienen una visión parcial del *fictionscape*.

Este concepto es relevante y de alguna manera está presente en los distintos capítulos que componen el volumen. Porque en la etapa abordada se inicia, amplía y consolida la aparición de plataformas, de la oferta *on demand*, que coexisten con la emisión en la pantalla tradicional y que implican también una mutación del concepto de audiencias. Durante esos años, se produce una enorme transformación de la oferta de ficción en la TV Pública, fruto de la sanción de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), promulgada en 2009, que sería intervenida durante el gobierno de Mauricio Macri (2015–2019). Esa ley, como dice Yesica Gonzalez, “fomentó la visibilidad de otredades” y considera a “la comunicación como un derecho humano inalienable”. En los años de vigencia, entre otras cosas, se convocan concursos, se modifican las lógicas de programación, se desarrollan e incorporan nuevos formatos, se reduce la centralidad porteña en la producción de contenidos, y se produce desde distintos puntos del país y con formas de asociación y financiación novedosas.

Todos esos complejos fenómenos y los numerosos organismos generadores y administradores de las ficciones son analizados y estudiados desde diferentes miradas en los apartados denominados *La mirada panorámica*, *La mirada en foco* y *La mirada en prisma*, que dan cuenta de la riqueza y variedad de lo producido y ofertado. Estamos hablando de 103 títulos de ficciones seriadas en el período 2009-2019.

Dos capítulos de Nicolosi, que es también la directora del OFTPV, dan el tono del volumen. El primero es “Un paisaje diáfano...” y toma el período 2009-2015, en el que se producen 62 títulos. En 2011, el 86% eran de origen nacional. La mayor cantidad está en 2014, cuando se exhiben 269 horas de programación.

El capítulo siguiente es “Un paisaje de tormenta...” y abarca 2016-2019. Con el gobierno neoliberal de Macri se interviene por decreto la LSCA, descienden las producciones de ficción, se discontinúan horarios. No solo lo sufre la ficción: se suspenden las transmisiones deportivas y los noticieros los fines de semana, se despiden trabajadores, etc.

No se puede decir que las innovaciones que introdujeron las producciones de los años “diáfanos” sean incuestionables. Las transformaciones no permanecieron en el tiempo. No es fácil asentar una programación en la grilla televisiva, encontrar el formato para el horario adecuado. Y también construir, consolidar, proteger a la audiencia. Muchos títulos tuvieron una duración corta, de pocos capítulos, programados en horarios nocturnos o no habituales, algo que no se acostumbraba en el medio. Entre otros motivos, eso impidió que las audiencias los conocieran, los buscaran.

En los años analizados, el paisaje audiovisual cambió de manera drástica y veloz. La telenovela ha sido el género hegemónico por más

de 50 años en la televisión argentina y latinoamericana. En esos años se transforma, y se pierden las audiencias largamente consolidadas, dado que las nuevas producciones responden a otros formatos y sensibilidades. Por otro lado, las televisiones y las plataformas internacionales se organizan bajo el concepto de temporadas. Programan varias temporadas de un título, y eso garantiza una serialidad y una fidelización de las audiencias. Eso no pudo ser tenido en cuenta y mucho menos, aprovechado, en los títulos producidos durante esos años.

Está claro que durante el macrismo la pantalla de la TV Pública se convirtió en tierra arrasada. Pero, a casi dos años del gobierno de Alberto Fernández, que asumió en 2019, me pregunto ¿qué pasó con tanto esfuerzo, tantos títulos, con las ficciones que desde distintos puntos del país, hechas de maneras tan diferentes, nos interpelaban, nos llevaban a pensar en la historia, en el pasado, en el presente, los nuevos colectivos y las nuevas sensibilidades? ¿Por qué no se vuelven a publicitar, a programar, a exhibir?

El libro brinda no solo información muchas veces desconocida, sino también datos para reflexionar y elaborar las políticas audiovisuales que se deben y pueden implementar. Para que en la TV Pública podamos (re) encontrarnos en este presente tan poblado de pantallas.

La mirada panorámica

| CAPÍTULO 1 |

Presentación

Alejandra Pía Nicolosi
Soledad Ayala

Paisaje:

Del fr. *paysage*, der. de *pays* ‘territorio rural’, ‘país’.

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada
desde un determinado lugar.

Introducción

La ficción es, sin lugar a duda, mucho más que un género específico del audiovisual. Es un discurso mediante el cual se crean ideas, se legitiman hechos históricos y sociales, se los critica y se los analiza, pero también mediante el cual se conocen, crean y construyen realidades cotidianas, políticas, económicas, y que nos permite identificarnos con historias de vida desconocidas, aquellas que pasan como *desapercibidas para el discurso hegemónico* (Foucault, 2005; 2012) o con *personajes que están en los márgenes*. La ficción es un discurso que crea prácticas, marca hitos, disputa sentidos y debate el entramado político desde otro lugar, y “nadie entrará en el orden del discurso (*audiovisual*)¹ si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo” (Foucault, 2005, p. 39).

¹El agregado en *itálica* es nuestro.

A pesar de la irrupción y el avance masivo del consumo de las plataformas *on demand*, y la merma en la producción de ficción televisiva en el ámbito regional, no puede desconocerse el valor económico, cultural y político de este género audiovisual. La teleficción contribuye a familiarizarnos con el mundo social, preserva y reconstituye ámbitos de significación compartidos creando comunidades imaginarias, y

...pone en contacto y habitúa a tratar con realidades simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no solo se alimenta el debate cotidiano (en una reedición del cotilleo colectivo y de sus funciones de control y de integración a la vez), sino que también constituyen y despliegan un rico repertorio de objetos, estímulos, sugerencias – quizá aún más que modelos de comportamiento-, para aquella actividad de elaboración fantástica sobre ella misma y sobre el mundo, reconocida ya como parte esencial de los modernos procesos de construcción de la identidad. (Buonanno, 1999, p. 64)

Una oferta de ficción televisiva no debe ser concebida como un hecho aislado y distante de la coyuntura en la cual se produce y se transmite, sino que debemos verla como una trama social y política, como un producto y una expresión cultural complejos, que varían (en múltiples aspectos) a lo largo del tiempo, como parte de políticas públicas específicas de comunicación –y específicamente de televisión digital– para la construcción de ciudadanía, el desarrollo y la inclusión (Ayala y Vila 2017). Así, en congruencia con lo que explica Califano (2015)

Si bien existen diversas escuelas dentro de las ciencias políticas que han abordado el análisis de las políticas públicas, entendemos que los conceptos que las definen como un proceso social son

los que mejor permiten analizar su devenir como producto de la interacción entre diferentes actores, cada uno de los cuales termina por convertirse en coproductor de aquellas. Ello presupone entender al Estado en términos de una relación social, escenario de múltiples dinámicas y negociaciones entre individuos e instituciones que procesa poderes sociales y los materializa en políticas públicas. (pp.313-314)

La ficción no es solo entretenimiento, sino que construye realidades simbólicas desde donde se disputan sentidos que luego intervienen en la comprensión del mundo real. En este sentido, aquello que se ve y se muestra en pantalla en una oferta televisiva es una forma de mostrar qué concepto de cultura, sociedad, audiencia, democracia, tiene la emisora. De ahí su politicidad. Bajo esta perspectiva, una grilla de programación de series televisivas de ficción dista de ser una *simple* organización de emisión de títulos, para convertirse en un documento de análisis histórico que permite leer e interpretar valores políticos y socioculturales en un momento coyuntural determinado.

Este libro es producto, antes que nada, del compromiso por alertar inequidades y destacar prácticas plurales y colectivas, con el fin de recuperar el rol y la importancia social, política y educativa de la TV Pública en la sociedad. No solo en este año, cuando celebra sus primeros 70 años de historia, sino reponiendo su importancia como un actor comunicacional fundamental en la construcción del entramado mediático, desde sus inicios hasta la actualidad.

Este libro es también el resultado sistematizado de las actividades de investigación realizadas por un grupo de docentes, becarios e investigadores del Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública

(OFTVP-UNQ)², a fin de investigar de manera sistemática y profunda la televisión, sus teleficciones, su alcance, su impacto político y sus formas de comunicación y expresión. Al decir de Silverstone (2011), recuperar el estudio de

... la televisión ofrece, al menos así lo cree Williams, formas alternativas de expresión y comunicación, no solo porque es por definición una formación social y está estructurada para ajustarse al mosaico de la vida social cotidiana, sino además porque las nuevas tecnologías continúan ofreciendo nuevas oportunidades de crear otras formas de expresión individual y, sobre todo, de expresión política, que por momentos escapan al control de las corporaciones transnacionales o al poder de los magnates de los medios. (p.13)

Ahora bien, la TV Pública llega al 100% del territorio nacional por acceso gratuito, y esto no es menor si consideramos que, según datos del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), durante el primer trimestre de 2021 la penetración de la TV paga alcanzaba el 68%, al igual que la tasa de penetración de internet por banda ancha por cada cien hogares. Esto nos habla de la inequidad en el acceso a determinados contenidos televisivos y a la conectividad para una porción significativa de la población. En contraste, los contenidos educativos, informativos y de entretenimiento de la TV Pública son accesibles de forma gratuita a lo largo y ancho de todo el país, ya sea mediante

²El OFTVP nace en 2013 como proyecto de investigación académica, bajo la dirección de la magíster Alejandra Pía Nicolosi, con el objetivo de crear un espacio en el que investigadores e investigadores de la UNQ y de otros espacios institucionales referidos al análisis del audiovisual encontrarán un lugar donde dialogar interdisciplinariamente sobre su objeto de estudio, complejizarlo y hacer una construcción colectiva del conocimiento.

el sistema de señal abierta, la Televisión Digital Terrestre o satelital, además de sistemas de pago (cable y satélite).

La TV Pública, en tanto que canal público, tiene una responsabilidad ciudadana frente a su audiencia, la de garantizar construcción de ciudadanía: asegurar la transmisión de contenidos, tales como las narrativas de ficción, que recuperen y cuenten a través de múltiples historias la diversidad y pluralidad que caracterizan al país. Como sostiene Martín-Barbero (2005),

La interpelación que convoca forma/ciudadanos y el derecho a ejercer la ciudadanía hallan su *lugar propio* en la televisión pública, convertida así en ámbito de participación y expresión. En medio de la experiencia de *desarraigo* que viven tantas de nuestras gentes a medio camino entre el universo campesino y un mundo urbano cuya racionalidad económica e informativa disuelve sus saberes y su moral, devalúa su memoria y sus rituales, hablar de *participación* es juntar inextricablemente el derecho al *reconocimiento* social, y cultural con el derecho a la *expresión* de todas las sensibilidades y narrativas en que se plasma a la vez la creatividad política y cultural de un país. (p.49)

En este sentido, poder representar en la imagen lo distinto pero a la vez lo común de nuestra identidad nacional es no solo un derecho cultural sino, sobre todo, un derecho a la información y a la comunicación, que

–en el marco de una mirada de desarrollo humano integral y genuino– puede entenderse en primera instancia como aquella potestad de todos los ciudadanos para expresarse en igualdad de oportunidades y en equidad de condiciones. Esto quiere decir que

cada uno y cada una incluye entre sus derechos humanos fundamentales el de comunicarse, entrar en relación y entablar diálogos productivos, con otros y con otras. Este no puede ser un derecho simplemente declamado: para que sea efectivo tiene que apoyarse en condiciones materiales que lo garanticen. (Uranga, citado en De Charras et al, 2013, pp.32-33)

Con relación a esta cita, consideramos que, además de condiciones materiales, para que tal derecho tenga lugar en la pantalla debe haber decisión política tanto desde la producción como desde la emisión. Por esta razón, este libro se propone comprender el modo mediante el cual las políticas de comunicación en el periodo 2009-2019 atravesaron la producción seriada de ficción televisiva en la TV Pública (Canal 7). Como afirma Califano (2015):

las políticas de comunicación suponen un conjunto de acciones u omisiones que representan determinada forma de intervención estatal en materia de comunicación, que conlleva la elaboración de una serie de normas para regular el funcionamiento de los medios de difusión masiva –tanto públicos como privados– en un Estado determinado. Asimismo, incluimos dentro de la definición las medidas que incidan sobre el derecho a la libertad de expresión, así como aquellas que promuevan o restrinjan el acceso de la población a los servicios de comunicación y su participación en los procesos de producción y elaboración de mensajes .(p.312)

Así, la década señalada permite observar la oferta de ficción como un texto inscripto en su contexto, en el que la política pública, ligada a la histórica sanción de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (la LSCA) –hoy vigente, aunque intervenida en diciembre de 2015 con el

decreto ley N° 267-, es una variable central de su escritura. Es decir, no puede escindirse la oferta programada de ficción televisiva de su diálogo social, tejido de pujas y tensiones situadas en tiempo y espacio.

Así, entendiendo a la ficción seriada como una expresión (y al mismo tiempo, un producto) cultural de suma importancia, este libro ofrece un análisis cualitativo y cuantitativo sin precedentes, realizado por el OFTVP³ sobre la ficción seriada programada en la TV Pública (Canal 7 de Argentina) desde 2009 hasta 2019.

Por esta razón, *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de ficción seriada en la emisora estatal durante 2009-2019* responde a la necesidad de observar e interpretar la oferta de ficción televisiva en la señal estatal, como un modo de construir sentidos alternativos al poder mediático hegemónico en torno a lo ficcional, como una manera de que la narrativa ficcional se transforme en una narrativa de resistencia, de contar lo distinto, lo postergado, para dejarlo como forma de memoria social, e interpelar a la pantalla pública en su capacidad de ser territorio simbólico de inclusión.

Los observatorios: espacios para el pensamiento crítico

Los observatorios poseen un rol clave en la actualidad teniendo en cuenta el entramado mediático, su poder, su grado de concentración y de monopolización, es decir,

³A partir de 2019, el Observatorio incorporó el mapeo y análisis de las plataformas Cont.ar, CineAr, y el canal de YouTube de la TV Pública, y pasó a llamarse Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales. A lo largo de este libro, nos referiremos a este espacio de investigación con su primera denominación, Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública, como OFTVP o, simplemente, como Observatorio.

Si bien el espacio público integra numerosos ámbitos y modalidades de organización, los medios masivos adquieren una centralidad insoslayable, como escena privilegiada de intercambios. El sistema de medios conforma entonces un escenario donde no solo se informa sino también por el cual transitan ideas e interpretaciones, modos de entender que generan legitimidades y exclusiones, aportando o dificultando la propia gobernabilidad social. Cuando informan, los medios proponen caminos de lectura y promueven modos de entender los acontecimientos que nos rodean. (De Charras et al, 2013 p.32)

En esta perspectiva, es clave entender la politicidad de una oferta de ficción, ya que en ningún sentido puede pensarse que es neutral. Por el contrario, toda elaboración de grilla responde a un entramado de relaciones de poder, de criterios institucionales, de factores económicos y, en definitiva, de decisiones políticas.

En este sentido, uno de los fundamentos en los cuales se basa la identidad del OFTVP es la construcción de datos propios y su consecuente análisis, observando a la ficciones seriadas como productos atravesados por los criterios vigentes en las políticas públicas en comunicación, por los cambios efectuados por los distintos gobiernos, las decisiones editoriales y de gestión del canal, y por el modo en que las plataformas digitales influyeron en su producción, transmisión y consumo.

Por lo tanto, reflexionar críticamente sobre la relación que se construye entre la televisión pública, las políticas públicas de comunicación vigentes y el poder político en un momento determinado es una línea de análisis clave que se verá a lo largo del libro.

En este sentido, podemos afirmar entonces que, al ser el Observatorio un espacio de investigación y de producción de conocimiento, este

libro combina un análisis desde una mirada densa (en un sentido crítico e interpretativo) de los contenidos de ficción seriada televisiva, siguiendo la perspectiva de los Estudios Culturales. Esto nos permite analizar a la televisión, sus formas expresivas, sus contenidos y los modos de circulación a partir del contexto social y cultural en el que tienen lugar:

La televisión ofrece una forma tecnológica e institucionalmente discreta de presentar la cultura y expresar sus contenidos, una forma que solo puede entenderse in situ, por así decirlo, y también como una forma expresión de fuerzas sociales, políticas y económicas más amplias. (Silverstone, 2011, p.12)

Hacia mediados de los '90, Antonio Pasquali (1995) escribe que es imposible pensar en una “Democracia con mayúsculas sin el ejercicio de una democracia electrónica” (p.71). Con la aceleración de los procesos de globalización y la expansión de políticas neoliberales a escala mundial, la concentración de medios se volvió un fenómeno económico con consecuencias en el campo político y cultural. De pasar a ser el “cuarto poder” para regular el poder instituido del Estado, los medios (masivos) pasaron a constituirse en enclave neurálgico de rentabilidad, intereses particulares, dispositivos estratégicos de *lobby* y de protección mediática de cierto *establishment* político, en detrimento de su función social de responder a las demandas informativas de la ciudadanía. El desafío de las sociedades modernas refrenda los dichos de Pasquali (1995), quien coloca a la desmonopolización de la comunicación como eje central para el ejercicio democrático. La libertad de expresión, el acceso a la información, el fomento a la diversificación de voces, el fortalecimiento de la comunicación popular, comunitaria y alternativa pasan a ser el terreno de las mayores disputas por

la construcción del sentido. Siguiendo esta línea de pensamiento, los observatorios buscan ejercer, ante todo, un contrapoder. Frente a la crisis de legitimidad de los medios de comunicación masiva, Ramonet⁴ se detiene a pensar en dónde radica ese contrapoder:

El poder político tiene una oposición; el que gobierna en cualquier democracia tiene un partido que se opone a él institucionalmente. El poder económico tiene una oposición que es el poder sindical, por ejemplo. Mientras que el poder mediático no tiene contrapoder porque el poder político no se le puede oponer, sino pasaría por tener tentaciones dictatoriales y nadie puede limitar la libertad de expresión en un marco democrático. El poder económico tampoco porque además está mezclado al poder mediático, luego por consiguiente es indispensable para perfeccionar la democracia crear un contrapeso legítimo al exceso de poder mediático, el cual se está convirtiendo en poder ideológico dominante y pretende dirigir la sociedad. (Ortiz, 2004)

Ante esto, el sociólogo y periodista francés propone la figura social del observatorio como un “quinto poder”. Explica que “su fuerza es ante todo moral: cuestiona y reprende basándose en la ética y sanciona las faltas de honestidad mediática a través de informes, investigaciones y estudios que elabora, publica y difunde” (Ortiz, 2004). En la misma línea, Rey (2003) señala que una de las características de los observatorios es su diversidad, ya sea por su grado de complejidad (proyectos amplios o experiencias singulares), por sus metodo-

⁴En 2002, en el marco del Foro Social Mundial celebrado en Porto Alegre, el catedrático y periodista Ignacio Ramonet propuso la creación del *Media Global Watch* (Observatorio Global de los Medios), un proyecto de observación mediática a escala internacional.

logías (aunque el monitoreo sea la técnica más común a todos), por sus orígenes (universidades, profesionales de la comunicación, organizaciones civiles de todo tipo), por su formalidad estructural, por sus objetivos políticos (visibilidad de conflictos, mejoramiento de prácticas profesionales, defensa de derechos, incidencia legislativa, entre otros), por sus enfoques temáticos (derechos de infancias y jóvenes, violencia institucional y medios, información y elecciones, etc.), por el tipo de alianzas con otras instituciones. No obstante, el común denominador de este tipo de experiencias es:

el reconocimiento de la importancia de la comunicación para la democracia, la necesidad de fortalecer el derecho ciudadano a la información, la insistencia en las exigencias que desde la ciudadanía se hacen a los medios para que los ciudadanos puedan ser cada vez más autónomos, la urgencia de participar en la construcción de agendas públicas así como en la democratización de las comunicaciones. (Rey, 2003, p. 8)

Cabe señalar que gran parte de la bibliografía en la que se recuperan experiencias de observatorios de medios⁵ refiere a prácticas ligadas al monitoreo y análisis de información, pero son pocos los antecedentes bibliográficos que reparen en la “ficción” como discurso o práctica comunicacional de los medios contemporáneos. La mayor parte de los observatorios que funcionan en la actualidad miran, re-

⁵Los observatorios de medios se desarrollan principalmente a partir de los años 90. Para consultar detalles de experiencias en América Latina, Estados Unidos, Europa, Asia y Oceanía, se sugiere la lectura de Broullón Pastoriza, G.; Hernández, T.; López García, X.; Pereira, J. (2005). Los observatorios de comunicación. *Revista Latinoamericana de comunicación CHASQUI*, N° 90, pp. 38-45.

gistran y analizan el tráfico de noticias políticas, culturales, financieras, de distinta naturaleza, pero noticias al fin. En este marco, cabe destacar que el OFTVP es el único observatorio que en la actualidad focaliza sus investigaciones en la grilla de ficción seriada televisiva de la TV Pública, y cubre de esta manera un área de vacancia temática que existía sobre esos estudios.

Por estas razones, es necesario señalar también la importancia ligada a las prácticas de investigación que se vinculan a las del Observatorio y, que, han marcado un norte a seguir en el armado de esta publicación. Por un lado, la capitalización de la vasta y relevante experiencia que realiza el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel)⁶. Este elabora de manera sistemática un mapeo y un análisis cualitativo y cuantitativo de toda la oferta de ficción del sistema de la televisión nacional y abierta del ámbito regional, lo que lo transforma en una referencia central en este tipo de análisis⁷. Sin embargo, es preciso resaltar que en este observatorio la oferta de la TV Pública es analizada pero queda ciertamente desdibujada entre indicadores cuantitativos más globales.

En este mismo sentido, hallamos la experiencia del Observatorio Internacional de Ficción Televisiva (Universidad Nacional de La Matanza), dirigido por Nora Mazziotti, que compartió su inscripción en Obitel

⁶Creado en 2005, Obitel es una red de investigación actualmente integrada por diez países (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, México, Perú, Portugal, Uruguay), cuyo objetivo es monitorear y analizar la oferta ficcional de la televisión abierta, tanto pública como privada. La red es coordinada por María Immacolata Vassallo de Lopes y Guillermo Orozco Gómez, referentes del campo de la Comunicación en América Latina. Recuperado de: <http://obitel.net/>

⁷Los aportes de Obitel son especialmente recuperados en el capítulo 3.

durante el periodo 2006-2008. También se contempla la labor del Observatorio de la Televisión de la Universidad Austral⁸, creado en 2005, que se dedica a la medición y al análisis sistemático de la calidad de los contenidos emitidos en la televisión abierta, entre ellos, el de la ficción.

Por otro lado, también se reconoce la existencia del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina (OSAI)⁹, que nace con el propósito de describir y analizar las transformaciones del escenario audiovisual a partir de la sanción de la LSCA. Sin embargo, al ser el foco de sus investigaciones tan amplio, múltiple y variado, el análisis de la ficción seriada televisiva en la TV Pública queda como un campo de estudio parcial y asistemático. Asimismo, se tiene en cuenta la labor del Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina (OAVA), que realiza diagnósticos sobre el estado de la producción audiovisual en el país, no obstante, con foco principalmente en el cine y su vinculación con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). De igual forma, se reconoce la existencia de la Propuesta para la Industrialización y Recuperación de la Cultura Audiovisual (PIRCA)¹⁰, lanzada en diciembre de 2020, que contempla el análisis integral y macro del sector, a los fines de contribuir a la formulación de políticas públicas beneficiosas.

⁸Observatorio de la televisión. Recuperado de: <http://oteve-austral.blogspot.com/>

⁹El OSAI nació en 2012 como proyecto interuniversitario conformado por la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional Arturo Jauretche y la Universidad Nacional de Lanús. A partir de 2015, bajo una nueva configuración, se enfocó en el dictado de cursos de posgrado y elaboración de diagnósticos. Recuperado de: <http://www.osai.org.ar/>

¹⁰PIRCA: <https://observatoriopirca.org/>

Más allá del reconocimiento que cabe hacer a todos los aportes sobre televisión realizados desde la óptica de observatorio, advertimos que son escasas las investigaciones previas que toman como foco de análisis a la TV Pública, considerando la complejidad e interrelación que se vincula a su programación de ficción. De hecho, es más frecuente el foco de análisis sobre la televisión pública en sí que sobre su oferta de ficción.

En torno a estos aspectos, este libro recupera trabajos que aportan datos originales elaborados desde el OFTVP sobre la ficción de fomento promovida durante la aplicación de la LSCA (Nicolosi, Cáceres, González y Rodríguez, 2012; Nicolosi, 2014), y sobre la incidencia de dicha legislación, específicamente, en la programación de ficción seriada en la TV Pública. Sobre éstos últimos, recuperamos, por un lado, los trabajos publicados en capítulos de libros: “Hacia una reinención de Canal 7, la TV Pública de Argentina, a través de la ficción televisiva” (Nicolosi, 2012); “Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016)” (Nicolosi, 2017); y “La pantalla (des)centrada. Transformaciones en la oferta de teleficción en la TV Pública” (2009-2015) (Nicolosi, 2018). Por el otro, recuperamos artículos de revistas científicas: Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la TV Pública (Nicolosi, 2013); y En busca del tiempo perdido. Otra realidad para la ficción televisiva en la TV Pública (Nicolosi, 2014).

En esta búsqueda de antecedentes para el trazado del estado del arte, encontramos no obstante publicaciones que tematizan la televisión pública en general y a la TV Pública en particular. Podemos citar como referencias los libros: *Televisión pública: del consumidor al ciudadano* (Rincón, 2005), *Cajas mágicas. El renacimiento de la televisión pública*

en América Latina (Becerra, Castillejo, Santamaria y Arroyo, 2013), y *Pensar la televisión pública ¿Qué modelos para América Latina?* (Guérin, Miranda, Olivieri, Santagata, 2013). Desde perspectivas teóricas y la recuperación de experiencias prácticas, cada libro a su manera historiza e problematiza el rol social y político de la televisión pública en el ámbito regional, en su misión de construir ciudadanía desde la autonomía, la sustentabilidad económica y la calidad de sus contenidos¹¹. En el último libro citado, aunque se reúnen artículos de referentes del campo académico, las voces que predominan son las de funcionarios y gestores de los medios públicos que testimonian la agenda de gobierno por entonces vigente, al calor de la aplicación de la LSCA. En la misma línea pero desde una mirada crítica y académica se ubica la tesis doctoral *Los medios del Estado Nacional durante el Kirchnerismo: protagonismo y limitaciones en un escenario audiovisual comercial y concentrado* (2017), de Alejandro Linares, que brinda un panorama de la situación de Canal 7 y Radio Nacional de Buenos Aires entre 2003 y 2015.

También podemos citar como antecedente y referencia a la investigación realizada por Mirta Varela (2005) *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*, que analiza cómo el desarrollo de la televisión en la Argentina constituyó el inicio de un proceso no solo técnico, sino también social, educativo y tecnológico, en el sentido más amplio de la palabra. La ficción televisiva y pública es un tópico que atraviesa la perspectiva de análisis de este libro.

¹¹Más cercano en el tiempo, y a nivel iberoamericano, encontramos: Guillermo O.y Torres, G. (2019). *Agenda digital para la TV Pública en Iberoamérica*. Barcelona: Gedisa. Con textos diversos, el libro habla del estado de la televisión pública en los países de Iberoamérica a partir de la economía política, los modelos de gobierno de las emisoras y los desafíos digitales.

Por otro lado, encontramos *Canal Siete. Medio siglo perdido. La historia del Estado argentino y su estación de televisión*, donde Mindez (2001)¹² historiza el marco legislativo y de gestión que atravesó a la TV Pública desde su creación hasta 2001. También se destacan los trabajos de Rivero *Televisión Pública, Internet y Democratización. El caso de Canal 7 online* (2014) y *La televisión pública estatal de Argentina y Chile y su expansión a internet 2009-2019* (2021), que abordan las estrategias de comunicación de la TV Pública en internet bajo la óptica de la Economía Política de la Comunicación. En esta misma línea temática se sitúa la investigación de Maglieri (2017) *Televisión pública y convergencia digital*, que brinda un detalle del proceso de reconversión tecnológica de la señal pública iniciado en 2008, aún vigente¹³. Además, se reconocen las contribuciones sobre la TV Pública de González (2013) en *Relatos audiovisuales de Argentina. De la crisis a la televisión digital*, aunque su foco de análisis se centra en el discurso periodístico, y la tesis de Labate (2017), *La televisión pública es el canal que nunca se ve. Estudio de las políticas de comunicación para Canal 7 de Argentina y TV Brasil (2003-2011)*, que aporta elementos para comprender los rasgos de las políticas sobre las emisoras estatales de Argentina y Brasil bajo gobiernos progresistas, y las consecuencias de su aplicación.

Un dato para resaltar es que las publicaciones disponibles sobre ficción televisiva nacional (incluida la programada en la señal pública) se circunscriben, mayoritariamente, al análisis de la telenovela (histórico formato de referencia de la región), o forman parte de un estudio global sobre la televisión. En el primer caso, podemos citar como referencias

¹²Este aporte será especialmente recuperado en el capítulo 4.

¹³Para un estado del arte en torno a la TV Pública y la agenda digital, consultar el Capítulo 7.

nacionales claves la prolífera producción bibliográfica de Mazziotti (1993, 1996, 2006) y los textos de Verón y Escudero (1997) y Bourdieu (2009), entre otros. En el segundo conjunto, destacamos los aportes de Ulanovsky, Itkin y Sirvén (2006) y de Ulanovsky y Sirvén (2009), que describen la historia de la televisión desde su desarrollo artístico en el que la ficción televisiva es uno de los focos de interés; los Anuarios de la Televisión Argentina¹⁴; y las recopilaciones de las fichas técnicas de la programación de ficción de los canales abiertos realizadas por Jorge Nielsen (2012). En el marco de estudios contemporáneos de ficción televisiva nacional cabe señalar también las contribuciones de Siragusa (2017, 2018) enfocadas al análisis, desde una perspectiva semiótica, de la ficción nacional y particularmente, de la ficción federal promovida por las políticas públicas en materia audiovisual. En este marco, dichas publicaciones aluden a la ficción de la emisora pública de forma tangencial.

El hecho de que existan escasas investigaciones sistematizadas enfocadas en el estudio de la ficción seriada televisiva en pantallas públicas nos permite reafirmar el papel de importancia del observatorio en cuanto a productor de conocimiento sobre la temática, pero también nos invita a reflexionar de manera crítica sobre un área que se presenta con una vacancia temática relevante en el campo de las investigaciones actuales.

Observar el paisaje ficcional de la Televisión Pública: una propuesta de análisis desde el OFTP

*Había luminosidad suficiente, de modo que podía ver todas las cosas del jardín:
las sillas campestres, el sauce, la cuerda de la ropa entre las barras, las petunias,*

¹⁴Anuarios editados por Ana Elena Gambaccini, directora de Televisión.com.ar.

las vallas, la verja abierta de par en par. Pero nadie se movía allí afuera. No había sombras amenazadoras. Todo estaba bañado por la luz de la luna, y yo veía hasta las cosas más minúsculas. Las pinzas de la ropa, por ejemplo.

Raymond Carver. “Yo veía hasta las cosas más minúsculas”.

Raymond Carver nos describe una imagen que conecta sensiblemente con nuestra labor de investigación dentro del OFTVP: la figura del observador; el relato de una mirada sobre los detalles que en conjunto construyen una realidad, la imagen de un paisaje posible. Este observar literario de Carver exige un lugar o punto de vista desde el cual hacerlo (una ventana), una forma de hacerlo (en silencio, en plena oscuridad), y un sentido o propósito (descubrir el porqué del sonido de una reja...).

El observar es una actividad inherente a la actividad humana. Observamos todo lo que nos rodea, escuchamos atentos, percibimos ruidos, sonidos, paisajes urbanos, literarios, mediáticos y audiovisuales, con todo lo que nos ofrecen. Lo audiovisual presupone una forma determinada de ver y conocer aquello que es mostrado. Si el objeto puede ser visto¹⁵, entonces puede ser conocido. La mente se ilumina para conocer al objeto de un “modo” determinado. Las formas de ver median entonces a las formas del conocer. Ver, observar el objeto de la ficción seriada en sus detalles, estudiarla en sus minucias, en sus lógicas de funcionamiento, en las características que predominan, en

¹⁵El concepto de idea está relacionado, emparentado con el de “apariencia”, con el de imagen. Las ideas y la visión mantienen una relación histórica e etimológica: “idea” deriva del verbo griego que significa “ver”. Como afirmaba Wittgenstein, “la figura es un hecho”, y “la figura lógica de los hechos es el pensamiento”.

sus ausencias, en sus permanencias, sus continuidades, lo que está visible y lo que no, es la propuesta de este libro. Así entendida, la observación implica llevar adelante una acción “ver para conocer”¹⁶. Así, dependiendo desde la perspectiva desde la cual se observa, se construye conocimiento específico sobre una temática en particular. Situados desde este lugar, la observación se transforma en una mirada crítica, en una vigilancia epistemológica (Bourdieu, Chamboredon, y Passeron, 2013) del funcionamiento de la televisión a nivel social, educativo, político, y económico, en el entramado de relaciones de poder.

¿Cómo pensar el OFTVP desde la metáfora de la observación? Entendemos la observación como metodología, como práctica, como compromiso. Es así como la observación no es una mera actividad de la visión, es algo que nos atraviesa, que nos constituye y que está relacionado con formas específicas del conocer y del saber. En este sentido, se torna pertinente preguntarnos de qué manera observamos los paisajes comunicacionales que nos rodean. Cuando vemos el paisaje audiovisual y televisivo, ¿qué vemos? ¿En qué focalizamos nuestra mirada? ¿De qué manera observamos? ¿A través de qué lentes? ¿Observamos la totalidad del paisaje o nos detenemos a mirar los detalles? ¿Tenemos en cuenta la variedad de colores y formas que lo distinguen o predominan algunos

¹⁶En este sentido, la forma en que se mira y se representa lo audiovisual deriva en lo que Martin Jay (1993) denomina “régimen escópicos”, implicando el registro de la mirada un modo de conocimiento, de legitimación y de ordenación, en un nivel filosófico, de ese mundo moderno. La mirada y la metáfora del observador guían la construcción del conocimiento. La mente del sujeto incorpora las ideas a través de la visión pero mediada por una mirada que observa y registra desde un punto en particular. El observador nuclea, centraliza y organiza a través de la mirada la información y el conocimiento del mundo exterior. La visión entonces juega ese rol de transporte entre el mundo interno y el mundo externo.

por sobre otros? ¿Somos capaces de observar a todos los actores, sus interrelaciones, las situaciones que tienen lugar o restringimos nuestra mirada a un ángulo específico? La metáfora de la observación del paisaje sirve para hacer una necesaria reflexión sobre la importancia e interrelación entre las acciones de observar y pensar críticamente sobre la realidad y sus paisajes social, educativo, político y comunicacional. Ambas acciones, exigen un compromiso ciudadano en todos los sentidos.

Por estas razones, la UNQ es una institución de referencia en cuanto a la observación y análisis sistemático de los medios públicos de comunicación¹⁷. Por su parte, el OFTVP fue creado en 2013 con el objetivo de reforzar el compromiso por una construcción de ciudadanía democrática y plural desde la comunicación audiovisual, con foco en la televisión y, más aún, en la televisión pública. Siguiendo este criterio, el OFTVP se propone analizar la oferta de ficción desde el concepto de *fictionscape* que Bounanno (2002) elabora a partir de los aportes de Arjun Appadurai. La investigadora italiana define como “*fictionscape* al territorio (paisaje) imaginario determinado y desplegado por el

¹⁷En 2011 fue creado el programa I+D: “Tecnologías digitales, educación y comunicación. Perspectivas discursivas, sociales y culturales”, dirigido por Dr. Alfredo Alfonso, renovado en 2019 bajo el nombre “Tecnologías digitales y prácticas de comunicación y educación”, dirigido por la Mg. Nancy Díaz Larrañaga, y que en la actualidad integra el Centro de Investigación Políticas Públicas en Educación, Comunicación y Tecnología, bajo dirección de la Mg. María Teresa Lugo. En el marco de dicho programa se vienen desarrollando distintos proyectos ligados al estudio de los medios públicos, y que fueron invitados a participar de esta publicación: “Narrativas audiovisuales en el neoliberalismo: entre la televisión pública, las nuevas tecnologías y la reformulación del empresariado cultural (1990-2001 / 2015-2019), dirigido por Alfredo Alfonso; “Contenidos audiovisuales en el contexto de las transformaciones del sector. Políticas, información, actores y narrativas (2018-2021)” dirigido por Daniel González; “La comunicación pública de la ciencia y la tecnología en Iberoamérica: análisis de contenidos en nuevos formatos y géneros discursivos”, dirigido por María Eugenia Fazio.

conjunto de las historias de ficción ofrecidas y disponibles en un determinado período de tiempo (por ejemplo, una temporada televisiva; o inclusive un decenio)” (Buonanno, 2002, p. 77).

A través del análisis de los índices de exhibición de ficción, de los modos de producción presentes, de los temas tratados, de las representaciones sociales abordadas, de los orígenes de las producciones, de los escenarios sociales, géneros y formatos, podemos caracterizar y analizar ese “paisaje ficcional”. En palabras de Buonanno (2002), la observación del *fictionscape* nos dice, en resumidas cuentas,

qué cosa ha contado la oferta en una temporada o en una cierta época, cómo ha representado el mundo y la sociedad en la cual vivimos, o una específica dimensión social o cultural (géneros, generaciones, estilos de vida, etc...) que estamos interesados en recortar dentro de la totalidad del paisaje de ficción. Naturalmente, el *fictionscape* es el paisaje ofrecido, y no coincide necesariamente con el experimentado/consumado por las audiencias, las cuales recortan a su vez algunos recorridos preferenciales o errantes dentro del territorio; aquellos que, por ejemplo, ven solamente las novelas, o son aficionados a los policiales o por no aficionados a la celeridad se limitan a ver alguna miniserie, tienen una visión parcial del *fictionscape*. (2002, p.77)

Metodologías, datos y una manera diferente de analizar la ficción

Un libro siempre es algo que perdura, que brinda información, posibilita el intercambio de ideas, permite diálogos, ofrece datos y una sistematización del conocimiento en relación con una temática. Este libro, nuestro libro, brinda no solo la posibilidad de analizar lo audio-

visual y la televisión desde un punto de vista diferente, a partir del estudio de una programación de ficción, sino también una multiplicidad de datos contruidos como fuente primaria. Constituye un insumo esencial para que, tanto investigadores expertos como interesados en el tema, puedan realizar preguntas y reflexiones pertinentes. Así, todo lo trabajado realizado en el marco del OFTVP toma forma de una propuesta metodológica y de un análisis sistematizado de la ficción televisiva en la actualidad, que posee una utilidad tanto para el sector académico como para los *policy makers*.

Con este horizonte, unos de los objetivos del OFTVP es la construcción de datos e indicadores rigurosos que permitan estudiar a la ficción televisiva desde una perspectiva que contemple la complejidad de actores involucrados, las políticas que la atraviesan y su especificidad coyuntural, mediante un abordaje de métodos mixtos o combinados¹⁸, según Sautu (2005), que conjuga una mirada *cuantitativa* (ligada a la *extensión* del paisaje ficcional) con una de tipo *cualitativa* (ligada a la *diversidad* interna del paisaje). En otras palabras,

Existe una batería metodológica que puede servir de rampa lanzamiento para investigaciones futuras que no necesariamente deben atenerse a rígidos sistemas preconcebidos. Esos recetarios se nos ofrecen más bien como una caja de herramientas de la que podremos extraer aquellas que mejor se adecúen a nuestra búsqueda, o modificarlas, o crear otras. Incluso debe tenerse en cuenta que ese arsenal metodológico puede ser aceptado o criticado, pero no negado, fundamentalmente en la iniciación profesional. (Díaz, 2010, p.142)

¹⁸Conocido también como triangulación metodológica.

El corpus analizado en este libro está conformado por todas las ficciones televisivas transmitidas por la TV Pública desde el 1° de enero de 2009 al 31 de diciembre de 2019, en base a la lectura de las grillas diarias de programación del canal y a fuentes secundarias¹⁹. Consideramos a la ficción televisiva (Balogh, 2002; Pallottini, 1998) como género propio de la televisión y cuya dramaturgia, específicamente creada para el medio, contiene un programa narrativo (protagonista, antagonista, conflicto y acciones), una demarcación espacial y temporal del relato, una organización basada en la fragmentación y repetición (serialización), y una artística de apertura y cierre que distingue las producciones entre sí en el flujo televisivo (Williams, 1978). Con este criterio formal, la muestra intencional que se analiza está compuesta por un total de 103 títulos²⁰ nacionales²¹ de estreno (que corresponden a 1.167 h de programación), y 17 títulos importados. Los **gráficos 1 y 2** ilustran el *corpus* de análisis en términos de títulos y horas²² relevados por año:

¹⁹Datos aportados por el INCAA, notas periodísticas, visionados en plataformas *on demand*, y los anuarios: OBITEL, de la Televisión Argentina y compilaciones de Jorge Nielsen.

²⁰Bajo este criterio no se consideran formatos de ficción televisiva los programas humorísticos, los basados en *sketches*, así como tampoco las dramatizaciones en programas infantiles. Se consideran formato de ficción: la telenovela, el serial, la serie, la miniserie, el caso especial, la microserie y el telefilm.

²¹El foco de análisis estará centrado en la oferta de ficción nacional. La contemplación de los títulos importados sirve a los fines de trazar inferencias generales.

²²Las horas fueron redondeadas para facilitar la lectura del gráfico.

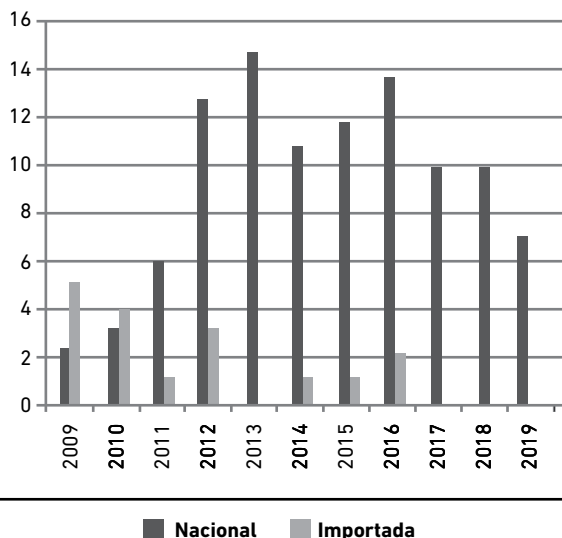


Gráfico 1. Cantidad de títulos de ficción televisiva nacional e importada de estreno programados por año en la TV Pública (2009-2019),

Total:120 títulos. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública/ UNQ.

Del **Gráfico 1** se desprenden la “nacionalización” de la oferta de ficción televisiva a partir de la aplicación de la LSCA, así como el crecimiento exponencial de títulos de estreno a partir de 2012 y el irregular sostenimiento a partir de 2014. Por su parte, el **Gráfico 2**, al mostrar el corpus en términos de horas de exhibición, es más elocuente para dimensionar el volumen de producción de ficción seriada en el periodo analizado. En este sentido, la oferta de la TV Pública muestra 2014 como el ápice de producción en el marco de la LSCA y el desplome, hacia 2019, en plena crisis económica y con la ley intervenida por decreto.

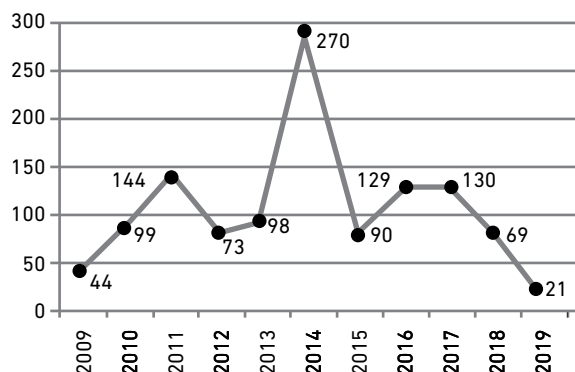


Gráfico 2. Cantidad de horas de programación anual de ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2009-2019),

Total: 1.167 h. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ

A lo largo de este libro, estos números serán desglosados y analizados en detalle. Para llegar a tal fin, desde el Observatorio propusimos una mirada cualitativa-interpretativa basada en tres técnicas principales de recolección de datos, que son: la observación directa de los materiales televisivos, la observación indirecta de los materiales televisivos, y el registro y análisis de los datos a través del uso de planillas.

La *observación directa* implica “el análisis de documentos o imágenes relativas al hecho. Este tipo de observación consiste en un sistema de cuestionamiento destinado a captar una información que circula en los canales de los medios de comunicación o que es guardada en

archivos” (Thiollent, 1980, p. 32)²³. Así, la observación directa de los materiales audiovisuales de la televisión pública refiere a una observación pormenorizada de la fuente primaria de análisis, que incluye el relevamiento, categorización, sistematización, y construcción de indicadores. Esa fuente primaria es la grilla de programación de la TV Pública. Nos referimos a la programación de un canal “como el proceso activo por parte de un emisor en torno a la selección y combinación de programas, objetivados en una parrilla programática para determinados períodos” (Fuenzalida, 2005, p. 134).

En cambio, la *observación indirecta* trata de “un cuestionamiento que consiste en someter a grupos de individuos a una serie de preguntas para obtener respuestas formuladas en una situación de comunicación artificial que es creada por la presencia de los investigadores” (Thiollent, 1980, p. 32)²⁴. La observación indirecta se refiere a la consulta de fuentes secundarias, que incluye la realización de entrevistas abiertas a personas que son una referencia en la temática audiovisual en general y en la ficción televisiva en particular (como por ejemplo productoras y productores, guionistas, personal del canal e investigadoras e investigadores), y la búsqueda de material periodístico (*clipping*).

De esta manera, las observaciones realizadas (directas e indirectas) se convierten en documentos, en datos precisos que constituyen un dispositivo de “control sobre los medios de comunicación”, crean una forma de seguimiento, una mirada minuciosa que se torna gradualmente en una alerta para comprender el ejercicio de los medios, reconocer las prácticas que llevan adelante, su lógica de producción de informa-

²³Traducción propia al castellano del texto original, escrito en portugués.

²⁴ Traducción propia al castellano del texto original, escrito en portugués.

ción, la construcción de realidad. Recordando las palabras de Ramonet (citado en Ortiz, 2004), los datos obtenidos en los observatorios se han convertido en un *quinto poder*, ya que colaboran en desnaturalizar a los medios, muestran otras aristas de la realidad mediática, poniendo a la luz aquello que no se ve; ponen en escena elementos concretos que posibilitan modificar aspectos de la realidad comunicacional.

Por último, el tratamiento de los datos implica el diseño del mapeo, su tabulación, sistematización, comparación y análisis. Para responder a esta situación y construir datos rigurosos, desde el OFTVP diseñamos lo que denominamos *planilla de observación*²⁵, una propuesta de “Esquema de Lectura, un dispositivo que sirve para “guiar” la atención del investigador” (Casetti, Di Chio, 1999, p. 251). La planilla de observación está compuesta por indicadores *técnicos* (título, formato, origen, tipo de producción, fecha de emisión, duración, cantidad de capítulos, horas producidas, audiencia) y *narrativos* (género, temática, tiempo y espacio social representado, entre otros). Los datos primarios que son construidos utilizando este instrumento son, además, cruzados con datos secundarios, tales como productos del *clipping* (materiales periodísticos), artículos científicos, anuarios y datos estadísticos de sitios culturales de referencia²⁶. Esta planilla fue aplicada al análisis de cada ficción televisiva nacional²⁷ en su transmisión inédita

²⁵La planilla de observación recupera la matriz de mapeo desarrollada por Obitel pero fue reformulada en función de las necesidades investigativas del OFTVP-UNQ.

²⁶Entre ellos, informes del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), informe de gestión de RTA S.E., informes del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) y del Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina (INDEC).

²⁷En el caso de los títulos internacionales, la planilla se aplicó únicamente para mapear la cantidad de títulos emitidos por año.

en la TV Pública, por cada año en que fue emitida, y construyó anualmente el corpus de la investigación²⁸.

A lo largo del libro el lector podrá encontrar datos relevantes para el sector público de medios de comunicación, que servirán como un insumo para tomar decisiones para pensar una “política pública de ficción televisiva”, al identificar grados de representatividad federal a través de la ficción, temáticas relevantes abordadas, índices de volumen de exhibición, formatos dominantes, entre otras cuestiones. El acceso a los datos sistematizados que aquí se ofrecen permitirá pensar en la construcción de una *pantalla plural*, es decir, plural en cuanto a poder mirar y escuchar una multiplicidad de voces, plural en cuanto a que pueda tener un alcance federal y nacional, plural en cuanto a que pueda ser una pantalla entendida como un derecho a la comunicación y no una mera mercancía. De esta manera, los datos, las ideas y los resultados de las investigaciones ofrecidas en las páginas siguientes constituyen un insumo para continuar la incentivación de políticas públicas de fomento al audiovisual con foco en la producción de ficción y con la posibilidad de ser aplicadas a la programación de ficción de otras emisoras públicas en el ámbito regional.

La construcción de esta matriz permite efectuar estudios de corte comparativos y brinda una base sólida para reflexionar sobre las posibilidades concretas de generar un reconocimiento de lo que podemos denominar como “espacio público de ficción televisiva en América Latina”.

²⁸Para un título de ficción que continúa de un año a otro se contabiliza su estreno en cada año correspondiente. La producción internacional solo es considerada en términos de cantidad de títulos exhibidos.

El recorrido de la observación

El libro, tal como el camino que podemos recorrer a través del paisaje ficcional, está conformado por tres partes. La primera parte, *La mirada panorámica*, propone situar la oferta de ficción de la TV Pública en un contexto más amplio, a los fines de evitar que la pantalla sea leída de forma aislada o reduccionista. Es por ello que se describe el cambiante panorama audiovisual en materia de políticas de comunicación entre 2009 y 2019 y se ofrece un paneo de la ficción seriada de todas las emisoras de televisión abierta en su conjunto.

En la segunda parte, *La mirada en foco*, las y los lectores podrán encontrar los capítulos que focalizan de manera directa el análisis de la oferta de ficción televisiva de la TV Pública a través de dos etapas: la primera, de 2009 a 2015 (del año de la sanción de la LSCA a su intervención por decreto) y la segunda, de 2016 a diciembre de 2019, que incluye la intervención de facto y llega hasta el fin del mandato presidencial de Mauricio Macri. La mirada detallada sobre estos dos períodos se complementa, a su vez, con una mirada que realiza una reseña histórica de la vida institucional de la Televisión Pública. Asimismo, esta parte aporta el análisis de la oferta de la pantalla televisiva estatal en articulación con la aparición de las plataformas *on demand* y las redes sociales de la emisora, como parte del sistema de medios públicos.

La tercera y última parte del libro, *La mirada en prisma*, está dedicada al análisis en profundidad de diversas ficciones seriadas que formaron parte de la oferta de la TV Pública durante el periodo 2009-2019. Los capítulos que integran esta sección hacen de la pantalla un prisma en el que la oferta de ficción se refracta desde distintas perspectivas: producción universitaria, religiosidad, género de terror, representación de la discapacidad, perspectiva de género, narrativa transmedia,

ficción de autor, producción federal, divulgación pública de la ciencia. En su conjunto, los textos muestran el abanico de la ficción televisiva como un campo fértil de análisis e interpretación de la cultura audiovisual de nuestro país.

Finalmente, el libro presenta un dossier fotográfico que propone mostrar el paisaje, ahora sí en imágenes. El dossier ilustra determinadas ficciones seriadas que destacamos dentro de la oferta de la TV Pública, por diversos y singulares motivos.

Las y los invitamos a ver el paisaje ficcional en la TV Pública durante 2009-2019. Que disfruten del paseo.

Bibliografía

- Ayala, S. y Vila, M. C. (2017). Public policies and social inclusion: a socio-technical analysis of televisión digital abierta in Argentina. En Robinson, L., Schulz, J. y Dunn, H. S. (2017). *Communication and information technologies annual: Digital empowerment: opportunities and challenges of inclusion in Latin America and the Caribbean*. (Vol. 12), Emerald Group Publishing Limited, pp. 231-250. Recuperado de: <https://doi.org/10.1108/S2050-206020160000012013>
- Balogh, A. M. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. San Pablo: Editora USP.
- Becerra, M; Castillejo, A; Santamaria, O. y Arroyo, L. (2013). *Cajas mágicas. El renacimiento de la televisión pública en América Latina*. Madrid: Tecnos.
- Bourdieu, M. V. (2009). *Pasión heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., y Passeron, J.-C. (2013). *El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos*. Madrid: Siglo XXI España.

- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Buonanno, M. (2002). Conceptos clave para el story-telling televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía. *Diálogos de la comunicación*, FELAFACS, N° 64, pp. 77-85.
- Califano, B. (2015). Perspectivas conceptuales para el análisis del Estado y las políticas de comunicación. *Revista Austral Comunicación*, Volumen 4 número 2. Recuperado de: <http://www.austral.edu.ar/ojs/index.php/australcomunicacion/article/view/135>. Consultado en noviembre 2015.
- Carver, R. (1980). *Veía hasta las cosas más minúsculas*. Originalmente publicado en Missouri Review. Recuperado de: https://www.literatura.us/idiomas/rc_veia.html.
- Casetti F., Di Chio, F. (1999). *Análisis de la Televisión*. Barcelona: Paidós.
- De Charras, D.; Lozano, L. y Rossi, D. (2013). Ciudadanía(s) y derecho (s) a la comunicación. En Mastrino, G.; Bizberge, A. y De Charras, D. (Editores). *Las políticas de comunicación en el siglo XXI*. Buenos Aires: La Crujía.
- Díaz, E. (2010). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fábula TusQuest.
- Foucault, M. (2012). *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira.
- Fuenzalida, V. (2005). Programación: por una televisión pública para América Latina. En Rincón, O. (comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.
- Guérin, A; Miranda, A; Olivieri, R.; Santagata, G. (comp.). (2013). *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?* Buenos Aires: La Crujía.
- González, N. (2013). *Relatos audiovisuales de Argentina. De la crisis a la televisión digital*. Tesis de Maestría. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Jay, M. (1993). *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*. Traducción castellana de Alcira Bixio (1993). Capítulo 2 “¿Viste qué dijo?”, “Regímenes escópicos de la modernidad”. New York: ed. Routledge.

- Labate, C. (2017). *La televisión pública es el canal que nunca se ve. Estudio de las políticas de comunicación para Canal 7 de Argentina y TV Brasil (2003-2011)*. Tesis de Maestría en Industrias Culturales, Universidad Nacional de Quilmes.
- Linares, A. (2017). *Los medios del Estado Nacional durante el Kirchnerismo: protagonismo y limitaciones en un escenario audiovisual comercial y concentrado*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Maglieri, A. S. (2016). *Televisión pública y convergencia digital*. CABA: Autores de Argentina.
- Martín-Barbero, J. (2005). Claves del debate: televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención. En O. Rincón (comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Ciudad de Buenos Aires: La Crujía.
- Mazziotti, Nora (1993). (comp.). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Mazziotti, N. (1996). *La Industria de la Telenovela*. Argentina: Ed. Paidós.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela. Industria y prácticas sociales*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Mindez, L. (2001). *Canal Siete. Medio siglo perdido*. Buenos Aires: CICCUS.
- Nicolosi, A.; Cáceres, L.; Gonzalez, Y. y Rodríguez, C. (2012). Democratización y ficción televisiva. Formatos, géneros y temáticas en el nuevo escenario audiovisual. En Gómez, L. (Comp.) *Construyendo Historias (S) Ver para creer en la televisión. Relatos y narrativas en la Televisión Digital Argentina*. La Plata: Ediciones EPC.
- Nicolosi, A. (2012). Hacia una reinención de Canal 7, la TV Pública de Argentina, a través de la ficción televisiva. En Baccaga, M. y Orofino, M.I. (Org). *Consumiendo e viviendo a VIDA*. San Pablo: Intermeios.
- Nicolosi, A. (2013). Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la TV Pública. *Razón y Palabra*, N° 82, Marzo-Mayo. Recuperado de: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/615>

- Nicolosi, A. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. (comp.) *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. (2014). Otra realidad para la ficción televisiva en la TV Pública. *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, N° 77, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/article/view/4677>
- Nicolosi, A. (2017). Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016). En González, N. y Nicolosi, A. (comp.) *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. (2018). La pantalla (des)centrada. Transformaciones en la oferta de teleficción en la TV Pública (2009-2015). En *La imagen imaginada 2: debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.
- Nielsen, J. (2012). *Teleficciones I, II y III*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Ortiz, F.A. (7 de octubre de 2004). Ignacio Ramonet explica su propuesta del Quinto Poder. *Aporrea*. Recuperado de: <https://www.aporrea.org/actualidad/a10012.html>
- Pallottini, R. (1998). *Dramaturgia de televisão*. San Pablo: Moderna.
- Pasquali, A. (1995). Reinventar los servicios públicos. *Nueva Sociedad*, 140, 70-89. Recuperado de: <https://nuso.org/articulo/reinventar-los-servicios-publicos/>
- Rey, G. (2003). Ver desde la ciudadanía. Observatorios y veedurías de medios de comunicación en América. Buenos Aires: FES/Promefes. Recuperado de: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/kolumbien/04198.pdf>
- Rincón, O. (comp.) (2005). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.
- Rivero, E. (2014). *Televisión Pública, Internet y Democratización. El caso de Canal 7 online*. Tesis de Maestría en Industrias Culturales, Universidad Nacional de Quilmes.

- Rivero, E. (2021). *La Televisión Pública Estatal de Argentina y Chile y su Expansión a Internet (2009-2019)*. CABA: Teseo Press.
- Sautu, R. (2005). *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- Silverstone, R. (2011). Prefacio de la nueva edición. En Williams, R. *Televisión, tecnología y forma cultural*. Ciudad de Buenos Aires: Paidós.
- Siragusa, C. (2017). *La puesta en escena televisual. Diez años de ficción seriada en Argentina*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Córdoba.
- Siragusa, C. (2018). *La imagen imaginada 2: debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.
- Thiollent, M. (1980). *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. San Pablo: Polis.
- Ulanovsky, C.; Itkin, S.; Sirvén, P. (2006). *Estamos en el aire: una historia de la televisión argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Ulanovsky, C.; y Sirvén, P. (2009). *¡Qué desastre la TV! (Pero cómo me gusta...)*. Buenos Aires: Emecé.
- Varela, M. (2005). *La television criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.
- Verón, E. y Escudero L. (Comps.) (1997). *Telenovela, Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Williams, R. (2011). *Televisión, tecnología y forma cultural*. Ciudad de Buenos Aires: Paidós.

Otras fuentes consultadas

- Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM). Informes 2021. Recuperado de: <https://indicadores.enacom.gob.ar/Informes>
- Proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP). Universidad Nacional de Quilmes. <http://observatorioficción.web.unq.edu.ar/>

| CAPÍTULO 2 |

El contexto audiovisual argentino (2009-2019)

Yesica Maia Gonzalez

Introducción

Para analizar la oferta de ficción televisiva en la TV Pública durante el período 2009-2019 se hace necesario contextualizar y describir el punto central de la observación, que es a la vez su punto de partida: la ley 26522, de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) sancionada en octubre de 2009, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner. La norma, que reemplazó al decreto ley 22285, impuesto en 1981 por la última dictadura cívico-militar, introdujo novedades que impulsaron la democratización del sector audiovisual argentino, de forma inédita.

Durante su tratamiento en el Congreso de la Nación, el texto de este proyecto de ley sufrió idas y vueltas, incluido el hecho de que se pusiera en duda ante la Justicia el carácter constitucional de la futura ley. Nacida al calor de una serie de políticas públicas que pregonaron la diversidad y el respeto hacia los múltiples sectores del campo audiovisual, la LSCA ubicó a la Argentina en un lugar histórico y ejemplar en lo que concierne a la regulación antimonopólica de medios en la región.

Junto con la sanción de la LSCA surgió la Televisión Digital Terrestre en el mapa audiovisual argentino, se creó la empresa estatal ARSAT para brindar servicios satelitales gratuitos, se agenció una política integral de fomento a la producción audiovisual nacional, se fortaleció el sistema de medios públicos con la creación de señales

educativas, científicas y culturales, y se crearon bancos universales de contenidos y plataformas *online* de acceso libre, entre otras acciones concretas de una política pública integral de comunicación.

En el campo de lo simbólico, la LSCA fomentó la visibilidad de otredades que previo a su sanción solían ser ignoradas por los medios masivos de comunicación hegemónicos (Gómez, 2012; Nicolosi, 2014). De esta manera, la ley promovió la participación federal de casas productoras, elencos artísticos y personal técnico en la producción de contenidos, lo cual habilitó la visibilidad de estéticas, identidades y temáticas propias de los distintos lugares que componen el heterogéneo mapa nacional.

Sin embargo, el paisaje alentado por la LSCA sufrió un revés inmediato a partir de diciembre de 2015, luego de las elecciones presidenciales y el cambio de gobierno. Tras asumir la presidencia de la Nación, el gobierno liderado por Mauricio Macri comenzó un sistemático plan de vaciamiento en lo referente a las políticas públicas en comunicación y la LSCA no quedó exenta. De hecho, fue intervenida (y continúa hasta hoy) por el decreto ley 267/15.

Todo este proceso, desde la sanción de la ley y su intervención con el decreto ley hasta la actualidad, tuvo lugar en una década. Período que miraremos en detalle.

La Ley y la Televisión Digital Abierta. Del esplendor...

En Argentina, los procesos de concentración de medios se aceleraron entrados los años '90 y tuvieron epicentro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La regulación vigente y las reglas del mercado posicionaron a pocos grupos como los dominantes del sector, y el Grupo

Clarín mantiene su liderazgo desde entonces hasta nuestros días²⁹. La LSCA nació con el objetivo de desarticular la concentración histórica mediática y proveer las condiciones para que se pueda llevar adelante una producción y una distribución de contenidos audiovisuales más equitativa, plural y federal. En otras palabras, garantizar la libertad de expresión y la comunicación como un derecho humano. Fue desde este concepto que se establecieron las bases de la ley.

Con ese horizonte, y con el fin de evitar la formación de monopolios y oligopolios, la ley creó órganos colegiados para su aplicación, interpretación y cumplimiento³⁰, y estipuló límites a la concentración fijando topes a la duración de las licencias y una la cantidad por licenciario y tipo de medio.

Un aspecto clave que se introdujo en la legislación fue la posibilidad concreta de abrir el juego a nuevas voces, que pudieran participar, formar parte de la estructura de los medios mediante el acceso a una licencia. De hecho, reconoció tres tipos de adjudicatarios que habrían de repartirse el espectro radioeléctrico en partes iguales: los medios que dependen del Estado (nacional, provincial, municipal, universitario), las empresas privadas comerciales y las organizaciones sin fines de lucro (ONG, cooperativas, sindicatos, medios comunitarios, etcétera), antes imposibilitados legalmente de alcanzar la titularidad de una licencia.

²⁹Para profundizar sobre los procesos de concentración de medios en Argentina, consultar: Marino, S. (2017). *Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes. La televisión por cable y el cine en la Argentina (1989-2007)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

³⁰La Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA), que reemplazó al COMFER, de la antigua ley, el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual, el Consejo Consultivo Honorario de los Medios Públicos, entre otros.

Otro aspecto nodal que caracteriza y distingue a la LSCA está ligado a la regulación de contenidos para fomentar y diversificar la producción nacional y regional. De hecho, la ley estipula que los canales de TV abierta deben emitir un mínimo del 60% de producción nacional, un 30% de producción propia que incluya informativos locales y un porcentaje³¹ de producción local independiente que variaría según población. Sumado a esto, fija una cuota mínima de pantalla para producciones del cine nacional que alcanza a ocho estrenos televisivos de películas nacionales por año.

Frente a este nuevo escenario, los grupos de medios hegemónicos vieron a la ley como una amenaza que atentaba contra sus intereses comerciales. El grupo que se sintió más perjudicado fue Clarín, razón por la cual tuvo lugar una disputa con el propósito de retener y continuar con la explotación de las licencias que fueron históricamente obtenidas.

Como señala Koziner (2017),

Antes de la sanción de la ley, el Grupo Clarín solicitó una medida cautelar que suspendiera el tratamiento legislativo del proyecto. Si bien no lo consiguió, este hecho marcó el inicio de lo que se convertiría en un largo proceso de judicialización de la aplicación de la norma, que involucró a varios actores de los tres poderes del Estado y del sector de los medios de comunicación audiovisual. Dicho proceso se desarrolló simultáneamente en dos nive-

³¹Según el Art. 65 de la ley: “Deberán emitir un mínimo del treinta por ciento (30%) de producción local independiente cuando se trate de estaciones localizadas en ciudades con más de un millón quinientos mil (1.500.000) habitantes. Cuando se encuentren localizados en poblaciones de más de seiscientos mil (600.000) habitantes, deberán emitir un mínimo del quince por ciento (15%) de producción local independiente y un mínimo del diez por ciento (10%) en otras localizaciones.”

les: por una parte, sostuvo una disputa con el Gobierno en torno a la obtención de una medida cautelar que lo eximió de iniciar la adecuación a la LSCA; por la otra, llevó adelante una demanda en la cual reclamó la inconstitucionalidad de los artículos 41, 45, 48 (segundo párrafo) y 161. (2017, p.11)

Tras un largo periodo de demandas judiciales iniciadas en diciembre de 2009, en las que el Grupo cuestionaba lo que estipulaban los artículos 41, 45, 48 y 161³² de la ley, en 2013 la Corte Suprema de Justicia de la Nación los declaró constitucionales. Sin embargo, el hecho de que Clarín debía adecuarse a lo que establecía la LSCA continúa siendo una asignatura pendiente. Al respecto, la abogada Graciana Peñafort³³ (2014) sostuvo en una nota periodística que

No se ha logrado desconcentrar el mercado, lo que dificulta la aparición de voces distintas y disuade la competencia. Todavía los nuevos actores tienen pantallas y espectros marginales. Se debe en gran parte a la dificultad de implementar la ley por la enorme resistencia del poder (mediático, judicial) para cumplir las nor-

³²El Art. 41 refiere al carácter intransferible de las licencias de comunicación audiovisual (salvo para los casos de adecuación a la norma); el Art. 45 alude al límite de licencias (10 de radiodifusión, una señal de contenidos, 24 de cable y una cobertura de servicio de hasta el 35%); el Art. 48 refiere a la verificación previa de prácticas de concentración indebida ante la adjudicación de una licencia; y el Art. 161 estipula un plazo no mayor a un año para adecuarse a la normativa y desprenderse de las licencias excedentes, a partir de que la autoridad de aplicación estableciera los mecanismos de transición.

³³Abogada. Fue co-redactora de la LSCA, directora de Asuntos Legales y Normativas del AFSCA y directora de Asuntos Legales del Ministerio de Defensa. Representó al Gobierno nacional en la audiencia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación por la “causa Clarín”. En enero de 2020, durante el gobierno de Alberto Fernández, Graciana Peñafort fue nombrada directora general de Asuntos Jurídicos del Senado.

mas. Demuestra que no basta solo con la estructura normativa para cambiar una situación concentrada. (Sohr, 2014)

Ahora bien, mientras tenía lugar un debate judicial por la aceptación y adecuación del Grupo Clarín a los términos de la ley, sancionada democráticamente, fueron consolidándose otros avances en materia de comunicación y comunicación digital. Así, por ejemplo, comienzan a resonar en el campo de las telecomunicaciones a nivel general y en el sector audiovisual en particular los conceptos de Televisión Digital Terrestre (TDT) y Televisión Digital Abierta (TDA). Como señala Krakowiak, la TDT refiere al dispositivo tecnológico, “es entendida como la digitalización de la televisión analógica” (p.60), mientras que la TDA es el nombre adjudicado al sistema nacional de distribución de señales:

Ese conjunto de señales subidas por RTA³⁴ *fue el corazón* de lo que el gobierno bautizó como la Televisión Digital Abierta, un nombre de fantasía que sirvió de paraguas para la transmisión a través de la TDT y de la televisión satelital en aquellas localidades lejanas donde la TDT no tenía cobertura. (Krakowiak, 2017, p.60)

³⁴Krakowiak (2017, p.60) explica que el decreto 1010 había otorgado a Radio y Televisión Argentina S.E. permiso para instalar y poner en funcionamiento de manera experimental un sistema digital de distribución de señales. Por entonces, Canal 7 ya estaba transmitiendo, pero se decidió sumar señales experimentales de terceros siempre que fueran facilitadas en forma gratuita. Una de las críticas principales que recibió el decreto fue habilitar la incorporación de señales privadas de cable y nuevas emisoras privadas a la grilla de la televisión abierta sin que mediara el concurso público que establecía la ley N° 26522. El carácter experimental del proceso y la necesidad de contar con la mayor cantidad posible de contenidos al inicio de las transmisiones de la TDT fueron algunos de los argumentos que se esbozaron inicialmente.

El proceso de digitalización de las señales había comenzado hacía más de 10 años. Carboni, Núñez y Murolo recuerdan que:

En octubre de 1998, mediante la resolución de la Secretaría de Comunicaciones N° 2357/98 y sin previas pruebas técnicas, Argentina se convirtió en el cuarto país en adoptar la norma norteamericana ATSC detrás de Canadá, Taiwan y Corea del Sur. Como señalan Albornoz, Hernández y Postolski (2000), Argentina fue el primer país latinoamericano en adoptar el estándar tecnológico; sin embargo, esta actitud provocó tensiones con los socios del MERCOSUR, sin duda no se constituyó como una medida geopolítica estratégica y esa adhesión se vinculó a la presión ejercida por los telerradiodifusores privados y a la reafirmación de las “relaciones carnales” que hasta ese momento unían a la Argentina con el país norteamericano. En ese entonces, el gobierno otorgó permisos a las emisoras para realizar pruebas de TDT pero nunca llegaron a efectivizarse completamente. (Carboni, Núñez y Murolo, 2010, p.3)

Posteriormente, en mayo de 2000, el por entonces presidente Fernando de la Rúa dejó sin efecto la medida. Seis años después, el ex primer mandatario Néstor Kirchner inició un proceso de revisión formal. Y finalmente, el 28 de agosto de 2009, tras la Cumbre de la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR), realizada en San Carlos de Bariloche, la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner anunció la adopción de la variante brasileña del estándar técnico japonés ISDB-T³⁵ para la TDT.

³⁵Dentro de la variedad de normas de digitalización de señales, nuestro país decide optar por la norma ISDB-T, ya que favorece el desarrollo, producción, y transmisión de contenidos a nivel geopolítico, en alianza estratégica con muchos países de América

El plan de desarrollo de la infraestructura de la TDT comenzó en 2010 y estipulaba la instalación de 120 estaciones de transmisión, para cubrir 85% del territorio nacional (el 15% del territorio restante, de menor población, sería cubierto vía servicio satelital). Según datos aportados por Krakowiak (2018), “para 2016, se registraron 88 estaciones activas, cubriendo el 82% de la población. Para marzo de 2018, había instaladas apenas 6 más, de las cuales 2 habían sido prácticamente terminadas en la gestión anterior”.

La inversión de infraestructura fue acompañada de la distribución de aparatos decodificadores a los sectores sociales más vulnerables, jubilados, organizaciones sin fines de lucro y cooperativas. El plan de desarrollo se completó con una política integral de subsidios dirigidos a cuatro frentes, según sintetiza Manías:

De integración regional; para la promoción de contenidos; para el desarrollo del Banco de Contenidos Universales Audiovisuales Argentino (BACUA)³⁶ y del Árbol de Contenidos Universales Argentino (ACUA)³⁷; y para la articulación y desarrollo de las señales

Latina, pero, principalmente, con Brasil; país que lidera en nuestra región las investigaciones sobre televisión digital interactiva.

³⁶BACUA (Banco de Contenidos Universales Audiovisuales Argentino) es una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles tanto para los nuevos espacios de emisión como para los ya existentes, de libre acceso y de distribución gratuita. Dicho banco está conformado por las producciones originadas a través de los concursos de fomento público. Recuperado de: <http://www.bacua.gob.ar/>.

³⁷ACUA fue un espacio multimedial, cuyo objetivo consistió en difundir los contenidos audiovisuales de alcance universal producidos por los diversos actores del ámbito comunicacional del país.

digitales públicas³⁸ y de gestión privada sin fines de lucro³⁹. (Manías 2017, p. 2)

En simultáneo, se creó el Consejo Asesor del Sistema Argentino de la Televisión Digital Terrestre, para regular todo lo concerniente a la implementación de la TDT y de la TDA. En vista de los nuevos hábitos de consumo audiovisual y en el marco de una política de accesibilidad a los contenidos se crearon también nuevos canales de exhibición. Por ejemplo, la plataforma *on demand* Contenidos Digitales Abiertos (CDA), integrada por las producciones del BACUA una vez estrenadas en pantalla; la plataforma PRISMA, que contenía archivo histórico nacional de TV y de radio; la plataforma Odeón, del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), desarrollada junto con ARSAT, que contenía contenido fílmico nacional; Conectate.gob.ar, que alojaba contenidos de los canales Encuentro, PakaPaka y DeporTV; y el portal Educ.ar, del Ministerio de Educación⁴⁰ de la Nación. En tanto, las demás señales públicas (TV Pública, TecTV, Acua Mayor, por ej.) ofrecían sus contenidos *online* y en algunos casos con la opción de descargarlos.

³⁸Además de la modernización de la TV Pública (Canal 7), el sistema público de medios se vio fortalecido con la creación de las señales Encuentro, Paka Paka, DeporTV, TecTV, Acua Mayor. Para profundizar sobre el tema, consultar: Murolo, N.L. (2014). Nuevas pantallas para la televisión pública argentina. En Nicolosi, A. P. (comp.) (2014). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

³⁹Para profundizar sobre los Concursos de Fomento a la producción de ficción televisiva, consultar los capítulos 3, 5 y 6. Para ampliar en detalle sobre la política de fomento específica destinada a las señales digitales universitarias, ver el capítulo 8.

⁴⁰Respecto de otros avances e iniciativas referidos a lo educativo y a la implementación de tecnologías digitales en esa área, puede destacarse el programa Conectar Igualdad, lanzado en abril de 2010, que tuvo como objetivo la entrega de netbooks a estudiantes y docentes de escuelas públicas secundarias, escuelas especiales y centros de formación docente.

Por otra parte, cabe destacar que, en septiembre de 2012, mediante la resolución 71/12 de la Secretaría de Comunicaciones, se anunció la asignación de las frecuencias 3G destinadas a brindar servicios de comunicaciones personales y telecomunicaciones a la Empresa Argentina de Soluciones Satelitales (ARSAT). De acuerdo con esta decisión, el Estado concentraría el 20,1% de las frecuencias disponibles y así se evitaría la conformación de posibles monopolios en esta materia. En este sentido, el objetivo era ampliar la competencia entre los operadores e incorporar nuevos prestadores.

Para octubre de 2014 se produjo desde Guayana Francesa el lanzamiento del primer satélite argentino, llamado ARSAT 1, un vehículo espacial no geoestacionario diseñado para prestar servicios de telecomunicaciones convergentes, es decir, internet, telefonía móvil, televisión y radio. Para diciembre del mismo año se sancionó la ley Argentina Digital (N° 27078) y se creó la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (AFTIC) como organismo encargado de su aplicación. Dicha ley buscó garantizar el acceso a los servicios TIC para la totalidad de la población, elevar la calidad de los servicios, incentivar la inversión, aumentar los puestos de trabajo y fomentar la competencia, protegiendo a las pymes y cooperativas del sector. Casi un año más tarde, en septiembre de 2015, la Argentina lanzó su segundo satélite, el ARSAT 2.

Pero el ocaso no tardaría en llegar. Aunque el objetivo siguiente era poner en órbita el ARSAT 3, estos planes se vieron empañados durante el gobierno macrista, que en marzo de 2016 decidió suspender su construcción. En 2017 comenzaron las negociaciones para retomar el proyecto, pero a partir de la firma de un acuerdo con la empresa estadounidense Hughes, que continuaría su construcción y provocaría su extranjerización.

Para enero de 2019 se publicó en el Boletín Oficial el Decreto de Necesidad y Urgencia Nro. 58/2019, que establecía la habilitación de la privatización de las frecuencias del ARSAT en confrontación con lo estipulado por la ley 27208, de Desarrollo de la Industria Satelital.

Otro punto que debemos mencionar es la construcción de la Red Federal de Fibra Óptica (REFEFO) dependiente de ARSAT, lanzada en 2009 y rebautizada como Plan Federal de Internet en 2016. Hasta 2019 dejó habilitados unos 30.000 km de fibra óptica, que proveían internet a 700 localidades del interior del país. El objetivo de esta propuesta fue aprovechar el espectro radioeléctrico, garantizar inversiones privadas y generar competencia en el mercado de operadores. De esto se desprendía la idea de un Estado competitivo en materia de telecomunicaciones, a partir de la instalación de “nodos” donde cooperativas y pymes pudiesen conectarse a la red y llevar conexión a los hogares.

Otro de los puntos importantes de la agenda digital en curso fue el proceso denominado *apagón analógico*, que implicaba que las emisoras televisivas abiertas liberasen las bandas de espectro radioeléctrico que utilizaban para las transmisiones analógicas y migraran toda su transmisión a las señales digitales. Usamos el pretérito ya que la meta para realizar gradualmente esa transición era, en principio, agosto de 2019. Pero fue postergada hasta 2021⁴¹ durante la presidencia de Macri.

⁴¹El decreto 173/2019 señala que la decisión fue motivada por la necesidad “de permitir el desarrollo de adecuadas políticas que incentiven la culminación exitosa de dicho proceso, garantizando el acceso de las audiencias a la televisión abierta y gratuita”. Para más información, consultar: Se posterga el apagón analógico de la TV abierta en Argentina hasta 2021. *Observacom* (11 de marzo de 2019). Recuperado de: <https://www.observacom.org/se-posterga-el-apagon-analogico-de-la-tv-abierta-en-argentina-hasta-2021/>

El **diagrama 1**⁴² visibiliza de manera clara las relaciones que construyeron entre todos los actores del campo audiovisual entre 2009 y 2015, a fin de que esto se pueda comparar con los cambios que tuvieron lugar entre 2016 y 2019.

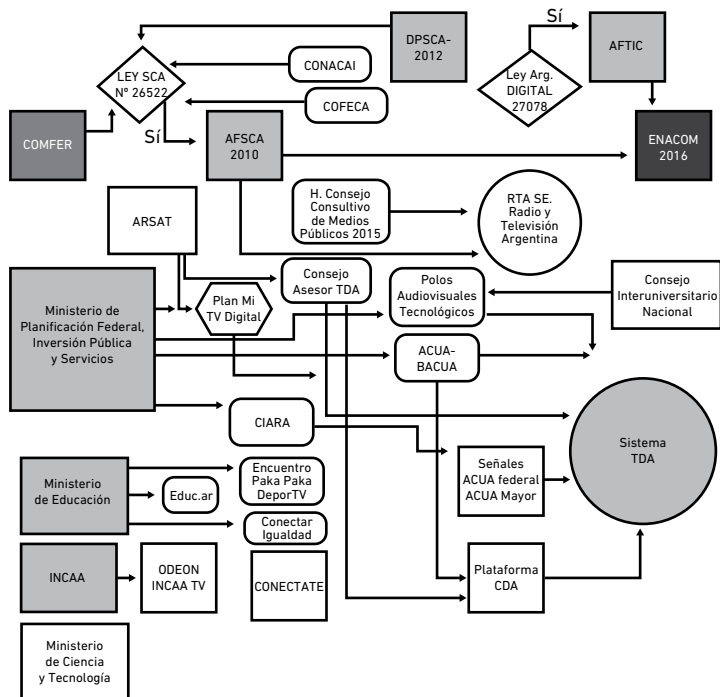


Diagrama 1. Mapa de medios públicos (2009-2015).

⁴²Los diagramas de este capítulo fueron realizados por el investigador Adrián Maglieri, especialmente para este libro.

La Ley y la Televisión Digital Abierta... al ocaso

En el apartado anterior hicimos mención a algunas transformaciones que marcaron un revés en el ámbito comunicacional a raíz del cambio de gobierno que tuvo lugar en diciembre de 2015. Pues bien, la intervención de la LSCA por un decreto presidencial de Macri a pocos días de asumir constituyó y visibilizó el gesto político que marcaría las futuras líneas de acción de la política pública en comunicación: restituir el poder al Grupo Clarín, hecho que fue coronado con la aprobación de la fusión entre Clarín y la empresa de telecomunicaciones Telecom⁴³.

Como señalan De Charras, Lozano y Baladrón (2020),

En muy poco tiempo, el gobierno avanzó sin ambages hacia la restitución del antiguo régimen en materia de políticas de comunicación. Más allá de las agendas y consignas oficiales remozadas al calor de los cambios tecnológicos y las renovadas demandas del mercado, lo que se restableció fue la lógica de la regulación fragmentaria que convalidó por la vía de decretos presidenciales situaciones de hecho en favor de los actores más poderosos del negocio de la comunicación y en desmedro del ejercicio del derecho a comunicar. (p.18)

⁴³Hacia finales de junio de 2017, la Comisión Nacional de Defensa de la Competencia emitió un comunicado en el que autorizó la fusión Cablevisión-Telecom. De esta manera, el Grupo Clarín se tornaba el mayor proveedor de “cuádruple play” (telecomunicaciones fijas y móviles, distribución de video e internet) y pasó a representar el 42% de toda la industria de telecomunicaciones por ingresos. Para más información, visitar: Fernández, G. (15 de julio de 2018). Fusión Cablevisión- Telecom: (casi) única en el Mundo. *El Destape web*. Recuperado de: <https://www.eldestapeweb.com/nota/fusion-cablevision-telecom-casi-unica-en-el-mundo-2018-7-15-6-0-0>.

En otras palabras, el DNU 267/2015, que modificó tanto la LSCA como la ley Argentina Digital, fue *el* gesto político con el que se formalizó el aval otorgado al Grupo Clarín. Su texto expresa:

Las Leyes Nros.26.522 y 27.078 (...) no contemplaron elementos fundamentales de la realidad actual de la industria de los medios y las telecomunicaciones, y alejan al país de la frontera tecnológica del sector, generando distorsiones en la competencia, costos significativos para el interés general y perjuicios para los usuarios y consumidores. (...) ciertos aspectos de tales leyes conspiran abiertamente contra el proceso de convergencia en curso y por ello sus efectos sobre la industria son altamente regresivos y perjudiciales. Así, por ejemplo, la Ley N° 26.522 es una norma anticuada y distorsiva en numerosos aspectos. (DNU 267/2015)

El DNU planteó cinco modificaciones centrales⁴⁴. La primera tuvo que ver con la eliminación de la AFSCA y el AFTIC, que serían reemplazadas con la creación del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), un organismo en el que la designación de los integrantes del directorio pasó a estar fuertemente sujeta a decisiones del Poder Ejecutivo. Una segunda modificación que plantea el DNU atañe directamente a las licencias. Anteriormente, éstas eran intransferibles, salvo en situaciones puntuales, como la adecuación a los límites en un primer momento, para las cuales se necesitaba una

⁴⁴Para ampliar, consultar: Loreti, D. (2020). Cambios 2016: el decreto 267, ENACOM y después. En Loreti, D. [et al] (comp.) *Futuro por pasado: regresión de derechos en las políticas de comunicación del gobierno de Mauricio Macri*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación; Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe-IEALC.

aprobación previa. A partir del DNU se permitió la venta de licencias del sector con fines de lucro a personas que cumplieran con los requisitos de adjudicación. La venta, de esta forma, “se entenderá aprobada técnicamente” si el ENACOM no la rechazaba a los 90 días desde que fuera comunicada. En cuanto a la tercera modificación, el decreto establece nuevas condiciones para el servicio de TV por cable, que pasa a regirse por el marco de las tecnologías de la información y las comunicaciones (TICs), es decir, de las telecomunicaciones. De esta manera, se les habilitaba a los cable-operadores a tener más de 24 licencias para brindar televisión por cable o el 35% de las y los abonados de una región o del país, aspecto que no estaba permitido en el marco de la LSCA. Y, por otra parte, se les habilitó a las empresas de telecomunicaciones a brindar TV por cable, lo cual también era prohibido por la ley, ya que era considerado un servicio público. En este sentido, el texto anuncia que se podrá brindar servicios de televisión, radio, internet y telefonía de forma simultánea, beneficiando la penetración de las empresas telefónicas en el sector audiovisual.

La cuarta modificación introducida afectó la restricción sobre la cantidad de licencias. La ley permitía un máximo total de 10 licencias de televisión abierta o radio. A partir del decreto se permitían un máximo de 15 licencias y se elimina el tope de cobertura del servicio del 35%.

Finalmente, el quinto cambio que establece el DNU se refiere a la creación de una comisión para la elaboración del proyecto de ley de Reforma, Actualización y Unificación de las leyes N° 26522 y 27078, que se dio en llamar “Ley de Comunicaciones Convergentes” pero que a la fecha nunca tuvo ni una sola versión o un mínimo desarrollo de

las ideas. Siguiendo a Badenes (2017), “la convergencia es utilizada como excusa para el desguace de la ley audiovisual” (p. 13).

También debemos destacar que no se cumplió con la ejecución anual de los fondos de fomento que se otorgaba a los medios de comunicación sin fines de lucro, comunitarios y de pueblos indígenas, contemplados en la LSCA. Al mismo tiempo, este tipo de señales y otras de carácter público fueron eliminadas de las grillas de televisión por cable, ya que el DNU las eximía de la obligación *de transporte o must carry* explicitados en los artículos 65 y 67 de la ley. Por otra parte, el funcionamiento de la Defensoría del Público, organismo autárquico creado por la LSCA para garantizar los derechos de las audiencias, se vio alterado desde el inicio de la gestión que asumió en diciembre de 2015, y fue intervenido luego de dos años de acefalía.

En diciembre de 2015 se creó el Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos (SFMyCP)⁴⁵, un organismo de rango ministerial dependiente del Poder Ejecutivo que pasó a concentrar bajo su órbita a la TV Pública, Radio Nacional y Radiodifusión Argentina al Exterior (RAE), la agencia de noticias TELAM, los canales Encuentro, Pakapaka, DeporTV (estos tres, antes dependientes del Ministerio de Educación), el Centro Cultural Kirchner y Tecnópolis. Desde allí, se implementó un plan sistemático de desfinanciamiento de la producción audiovisual federal (Tiempo, 2017) y de vaciamiento de los medios públicos (Cabello y Tordini, 2019).

⁴⁵Para septiembre de 2018, en el marco de una política general de ajuste presupuestario de todas las áreas de gobierno debido a la crisis económica, el SFMyCP fue rebajado a grado de Secretaría.

En 2016, el gobierno de turno decidió retirar su participación en el canal interestatal Telesur (del que tenía el 16% de las acciones), al tiempo que lo quitó de la grilla de canales de la TDA⁴⁶. Tal como señalan Ayala et al. (2018) existieron una diversidad de acciones, llevadas a cabo por diversos actores sociales, que estuvieron destinadas a mostrar su oposición ante tales medidas: movilizaciones y protestas en la vía pública, la elaboración de los Nuevos 21 puntos de la Coalición por una Radiodifusión Democrática⁴⁷, recursos de amparo ante la Justicia, acciones de promoción del debate, y hasta la conformación de la Mesa Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual⁴⁸ (de carácter privado) para defender a los trabajadores del sector frente a la abrupta caída de la producción audiovisual.

En 2017 fueron despedidos 180 trabajadores de la TDA y en 2018 fueron despedidos 357 profesionales de la agencia TELAM. Además, fue cerrado el BACUA, con la eliminación de 160 fuentes de trabajo, y las estructuras de las señales Encuentro, Pakapaka y DeporTV fueron rebajadas a un 50%, entre 89 retiros voluntarios y 32 despedidos (Respighi, 2018). Por su parte, la TV Pública atravesó fuertes con-

⁴⁶En marzo del mismo año, Cablevisión, del Grupo Clarín, también suprimió Telesur de su grilla en el paquete básico. Para ampliar, ver Crettaz, J. (4 de marzo de 2016). Telesur ya no está en el abono básico de Cablevisión, *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/telesur-ya-no-esta-en-el-abono-basico-de-cablevision-nid1876605/>

⁴⁷La Coalición por una Radiodifusión Democrática se formó en 2004 y está integrada por sindicatos de prensa, universidades, organizaciones sociales, radios comunitarias, pequeñas radios comerciales y organismos de derechos humanos, entre otros sectores. Convocada por el Foro Argentino de Radios Comunitarias, por entonces elaboraron los 21 puntos básicos sobre los que se sustentó la discusión y redacción de la LSCA.

⁴⁸Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual. Recuperado de: <http://multisectorialaudiovisual.org/>

flictos gremiales con paro de actividades, denuncias de censura, la supresión de todas las ediciones de los noticieros del fin de semana y la abrupta caída en la producción y oferta de contenidos de ficción seriada⁴⁹. Por otro lado, la política de concursos de fomento continuó durante 2016-2019 pero proponiendo subsidiar las producciones al 50% o 70%, según la convocatoria (y ya no al 100% como tuvo lugar en la gestión anterior). De esta manera, las características de las convocatorias, al no cubrir la totalidad del costo de producción, favorecían –indirectamente– a las casas productoras que tenían una mayor solvencia financiera y que estaban con una posición más consolidada en el mercado, ya que era capaces de autofinanciarse o encontrar inversores que se hicieran responsables de cubrir la financiación del porcentaje restante.

Ahora bien, otra de las problemáticas surgidas durante el gobierno de Macri estuvo ligada al acceso a los contenidos públicos producidos a través de los concursos de fomento ya mencionados. Las plataformas *on demand* también sufrieron sus vaivenes: la plataforma conocida como CDA, Contenidos Digitales Abiertos, fue dada de baja en 2016 y relanzada en 2018 bajo el nombre de Cont.ar⁵⁰; Odeón pasó a llamarse CineAr Play y repuso, en principio, parte de los contenidos estatales, para luego pasar a privilegiar a contenidos con origen en el sector privado; PRISMA se transformó en Archivo RTA⁵¹, y la plataforma Conectate.gob.ar sencillamente dejó de existir.

⁴⁹Consultar los capítulos 5 y 6.

⁵⁰Cont.ar. Recuperado de: <https://www.cont.ar/>.

⁵¹Archivo RTA. Recuperado de: <http://www.archivorta.com.ar/>.

De acuerdo con cifras oficiales, el BACUA llegó a tener 3.006 horas de contenidos audiovisuales. Según los resultados de las investigaciones de Ezequiel Rivero (2019), para septiembre de 2019 “al menos hay 2.289 horas de contenidos públicos fuera del alcance público. Si se le suman los contenidos ‘cedidos’ al ex BACUA por universidades, productores, la Secretaría de Cultura y otras dependencias del Estado, el número de horas invisibles asciende a 2.808”. El autor concluye que ni la problemática de defensa de derecho de autor ni el costo de infraestructura digital son argumentos que validen o expliquen la falta de acceso a los contenidos.

En consonancia con esta idea, en el marco del 4° Congreso Audiovisual Nacional organizado en septiembre de 2019 por la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Audiovisual, se sostuvo el argumento de que el proceso que se había iniciado en diciembre de 2015 implicó “una crisis de los trabajadores (...). Sin la LSCA no hay producción, hubo un abandono del Estado sobre las políticas” (Aparicio, 2019). De esta manera, concluyeron que la solución no solo era de carácter político, sino que para poder crear una verdadera industria audiovisual se necesitaba un plan a largo plazo que pudiera sostenerse como política de pública de comunicación nacional, más allá de los criterios e ideas que pudiera tener cada gobierno de turno.

Los **diagramas 2 y 3** grafican de qué forma se construyó el mapa de medios públicos en el período 2016-2019, a fin de que puedan visibilizarse las interrelaciones que se dieron en esa etapa.

En octubre de 2019 tuvieron lugar las elecciones presidenciales y se produjo la victoria de la coalición del Frente de Todos, con Alberto Fernández como nuevo presidente del país. El gobierno macrista vivía

sus últimos meses a cargo de la gestión y esto implicaba nuevos aires y posibilidades para el sector audiovisual.

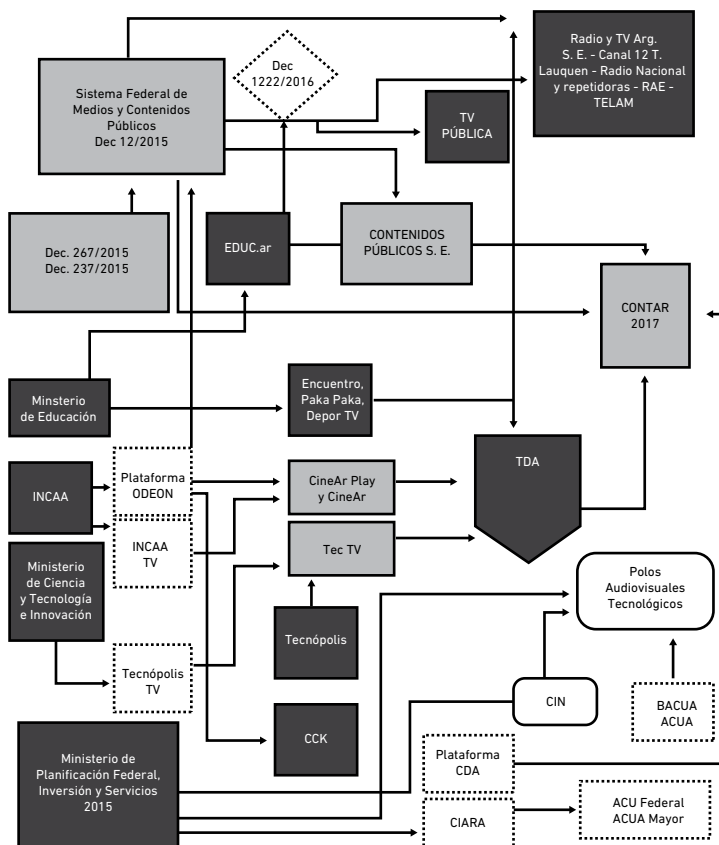


Diagrama 2. Mapa de medios públicos (2016-2019),

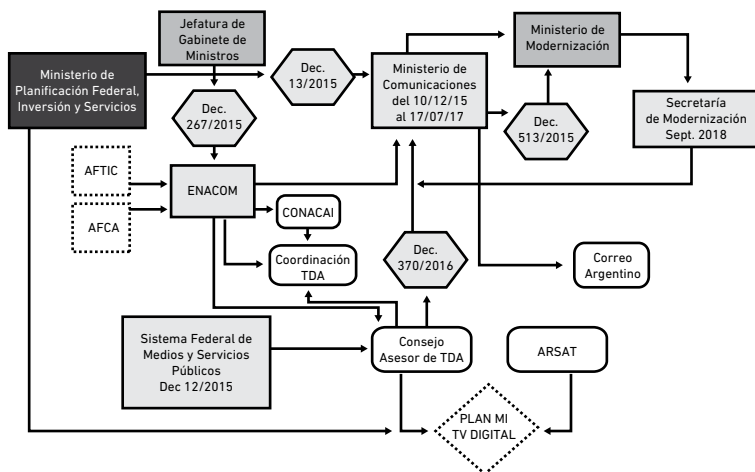


Diagrama 3. Configuración del ENACOM a partir de diciembre de 2015.

La cuestión económica y social, que fue uno de los mayores problemas de la Argentina en los cuatro años de la presidencia de Macri, pasó a ser la prioridad de la agenda gubernamental de la nueva gestión, que prontamente se vio redefinida frente a la emergencia sanitaria impuesta por la pandemia del virus COVID-19. Sin embargo, más allá de las ineludibles desigualdades que subraya y profundiza la crisis sanitaria, a partir de agosto de 2020 se realizaron los primeros⁵²

⁵²Para octubre de 2020, se sancionará de la ley de la Economía del Conocimiento, y en abril de 2021, el Plan Contenidos Argentinos (ligado a dicha ley) para motorizar la producción audiovisual nacional en un contexto globalizado de las industrias culturales. Ver: (27 de abril de 2021) Meritello: "Contenidos Argentinos será un motor de la economía", *Agencia Telam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/202104/552257-meritello-contenidos-argentinos-sera-un-motor-de-la-economia.html>

anuncios ligados a políticas de comunicación. Así, tuvo lugar la comunicación oficial del DNU 690, mediante el cual se repuso la designación de los servicios TIC como “servicio público en competencia”⁵³ y se anunció un nuevo Plan Conectar 2020-2023, que tiene como objetivo revitalizar las políticas públicas referidas al desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, desatendidas por la gestión macrista. El plan incluye la reactivación de la TDA, la construcción del Arsat 3, la ampliación de tendido de la Red Federal de Fibra Óptica y la construcción de un Data Center de contingencia (Krakowiak, 2021).

Palabras finales

Entre 2009 y 2019 fue se produjeron grandes transformaciones en materia de comunicación; fue un periodo de expansión y de retracción de derechos adquiridos, de logros y de resistencias. Sin lugar a dudas, la promulgación de la LSCA significó una bisagra con relación al proceso de democratización audiovisual en el país. Si bien fue una política “joven”, que se encontraba en pleno desarrollo, ya que estuvo apenas cinco años en su plenitud, el hecho de que se la haya interrumpido, que haya sido objetivo de un progresivo desmantelamiento, nos permite tener una visión aun más consciente sobre la necesidad de la presencia del Estado en la regulación del sector. Ampliación de los medios públicos, creación de fuentes legítimas de trabajo, fomento a la producción audiovisual federal, fortalecimiento de las capacidades productivas de las universidades, de los medios comunitarios y de las pymes independientes, creación de nuevos canales de exhibición de la producción au-

⁵³Argentina Digital (21 de agosto de 2020). *Boletín Oficial*. Recuperado de: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/233932/20200822>.

diovisual de acceso público y gratuito, pluralidad y diversidad de voces, y de representación de identidades en pantalla, y desarrollo tecnológico en materia de telecomunicaciones (con todo lo que eso significa para la soberanía científica en pos del crecimiento de un país) fueron las principales conquistas logradas a partir de una política pública integral que entiende a la comunicación como derecho humano.

Pero dada la correlación de fuerzas y las pujas del poder mediático concentrado por mantener su *status quo* dominante (en lo material y simbólico), este periodo señalado también advierte que no solo se requieren una ley democratizadora y un Estado en articulación constante con todos los/as agentes que intervienen en el sector audiovisual, sino que también es necesario establecer mecanismos que garanticen un poder judicial independiente, al servicio de la defensa de los intereses sociales, como corresponde, y no de los comerciales –que son a su vez, políticos– particulares.

Dicho esto, el devenir de la oferta de ficción en la pantalla de la TV Pública a lo largo del tiempo es un indicador significativo, que pone de relieve la visión que el Estado guarda de la comunicación. Para un análisis pormenorizado se vuelve imprescindible recuperar una perspectiva contextual que permita observar y analizar críticamente los contenidos ficcionales de la pantalla pública y comprender el lugar que ocupa en el conjunto del sistema de medios nacional. Y, dentro de ese contexto, la LSCA, tal como fue revisitada en este capítulo, es un factor clave para lograr ese objetivo.

Bibliografía

- Aparicio, M. (2019). La producción audiovisual federal. En Tello, G. (Coordinador). *4º Congreso Nacional por el Trabajo, La Ficción y La Industria Nacional*

Audiovisual. Congreso realizado por la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Audiovisual.

- Ayala, S., Vila, M., Nicolosi, A. y otros (2018). Las políticas de comunicación en la agenda gubernamental: cambios a la Ley de Comunicación Audiovisual en los primeros meses de la presidencia de Mauricio Macri (2015-2016). X Congreso Internacional de la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura (ULEPICC). *Políticas de Comunicación e Integración Económica Intercontinental*. Pp. 444-456. Quito: Ediciones CIESPAL. Recuperado de: <https://ulepicc.org/wp-content/uploads/ACTAS-ULEPIC.pdf>
- Badenes, D. (2017). Con la excusa de la convergencia: el desguace por decreto de la ley audiovisual y la promesa de una nueva regulación. En González, D. y Nicolosi, A. (comp.). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/59e79166cba11.pdf>
- Cabello, A. y Tordini, X. (2019). *Cambiar para destruir*. Informe 2019. Centro de Estudios Legales y Sociales-CELS. Recuperado de: <https://www.cels.org.ar/informe2019/cambiarparadestruir.html>.
- Carboni, O.; Núñez, J.; y Murolo, L. (2010). Consideraciones iniciales sobre el surgimiento y la implementación de la TDT en Argentina: El rol del Estado a partir de la TV pública. *Proceedings of the 4th ACORN-REDECOM Conference*. Brasília, D.F.
- De Charras, D.; Lozano, L.; y Baladrón, M. (2020). Introducción. Cuatro años de precarización institucional, concentración P.15 y regresividad. En En Loreti, D. [Et al] (Comp.) *Futuro por pasado: regresión de derechos en las políticas de comunicación del gobierno de Mauricio Macri*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación; Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe-IEALC.
- Decreto de Necesidad y Urgencia 267/2015. *Infoleg*. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000259999/257461/norma.htm>

- Gómez, L. (2012) (Comp.) *Construyendo Historias (S) Ver para creer en la televisión. Relatos y narrativas en la Televisión Digital Argentina*. La Plata: Ediciones EPC.
- Koziner, N. (2017). La judicialización de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Derrotero del conflicto entre el Gobierno argentino y el Grupo Clarín por la adecuación a la norma. *STUDIA POLITICÆ*, N° 41, Otoño, pp. 5-46.
- Krakowiak, F. (2017). La pelea por el espectro y su impacto sobre la Televisión Digital Terrestre. En Gonzalez, D. y Nicolosi, A. (comp.). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/59e79166cba11.pdf>
- Krakowiak, F. (4 de marzo de 2018). La televisión digital abierta, a la deriva. *La Letra P*. Recuperado de: <https://www.lettrap.com.ar/nota/2018-3-4-12-28-0-la-televisión-digital-abierta-a-la-deriva>.
- Krakowiak, F. (14 de septiembre de 2020). El gobierno prepara un nuevo Plan Conectar. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/291835-el-gobierno-prepara-un-nuevo-plan-conectar>.
- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. *Infoleg*. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000159999/158649/norma.htm>
- Manias, A. (2017). *Televisión Combativa Abierta. Análisis de la apertura a medios sin fines de lucro en la Televisión Abierta Argentina. El caso de Barricada TV*. Tesis de Grado. Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe.
- Nicolosi, A. (2014) (Comp.) *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- S/A. (27 de abril de 2017). En plena crisis por el INCAA, quitan 80 millones a contenidos audiovisuales del Estado. *Tiempo*. Recuperado de: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/en-plena-crisis-por-el-incaa-quitan-80-millones-a-contenidos-audiovisuales-del-estado>.
- Respighi, E. (4 de septiembre de 2018). Achicador achicado. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/139808-achicador-achicado>.

- Rivero, E. (15 de septiembre de 2019). Impiden el acceso a más de 2200 horas de series y documentales públicos. *La Letra P*. Recueprado de: <https://www.lettrap.com.ar/nota/2019-9-15-11-11-0-impiden-el-acceso-a-mas-2200-horas-de-series-y-documentales-publicos>.
- Sohr, O. (17 de diciembre de 2014). Los cinco años de la ley de medios audiovisuales. *Chequeado*. Recuperado de: <https://chequeado.com/el-explicador/los-cinco-anos-de-la-ley-de-medios-audiovisuales-2/>

| CAPÍTULO 3 |

El contexto ficcional en la televisión argentina (2009-2019)

Luz Squarzon

Introducción

El sector audiovisual en Argentina es de una marcada trascendencia para el acontecer histórico de las y los partícipes sociales, de los relatos y del intempestivo carácter de los discursos. El género de ficción implica conectar el concepto de formato televisivo en el desarrollo histórico de las identidades nacionales; es decir, la ficción televisiva como discurso da cuenta de las sensibilidades, del acercamiento emocional y de la interpretación de los relatos que se suceden en el plano cotidiano.

La ficción televisiva es poder, construye poder simbólico; es espejo y refracción de representaciones sociales que, ante la cotidianeidad del acto de *mirar*, imbrica esa mirada en las prácticas. Es un modo de observación de *sí mismo* que se configura como un acto individual y luego, colectivo.

El género ficcional argentino es heredero de la radio pero, sobre todo, del radioteatro, en el que la confluencia de la herencia del campo radiofónico y teatral ha marcado el devenir del desarrollo de la escena audiovisual televisiva y su vinculación con la vida cotidiana. Inicialmente, la televisión es desarrollada y apropiada en su carácter tecnológico (Mirta Varela, 2005), para, con el paso del tiempo, ser apropiada y constituirse como ese dispositivo colectivo y conectivo que une el contenido de necesidades sociales y discusiones que enmarcan el desarrollo interactivo de los actores sociales.

En la actualidad, a pesar del advenimiento de las plataformas de consumo *on demand*, la producción de ficción para televisión continúa teniendo peso en Iberoamérica, como indicador económico⁵⁴ y cultural. De hecho, según datos elaborados por el OFTV-UNQ sobre la base de los Anuarios Obitel, el porcentaje de programación destinado a la ficción seriada en los canales abiertos de aire de Argentina durante el periodo 2009-2019 promedió el 12%. Y si observamos ese indicador en el conjunto de las señales abiertas de la región⁵⁵, el porcentaje asciende a 25%.

La televisión busca resignificarse en sus programaciones, en su modelo de negocio y en su articulación con el surgimiento de nuevas pantallas de visionados que se imprimen en esta era. No obstante, la televisión y sus discursos –como el ficcional– son elementos de expresividad de la sociedad, y es aún una forma de mirarnos individual y colectivamente. En palabras de Jesús Martín Barbero (1992):

En la televisión sin embargo sucede algo extraño: mientras los noticieros se llenan de fantasía tecnológica y se espectacularizan a sí

⁵⁴En relación con la televisión en general, según datos aportados por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) durante el I Encuentro Internacional de Observatorios de la Industria Audiovisual organizado por el INCAA en mayo de 2021, el sector audiovisual representaba en 2019 el 28% del valor bruto cultural (VAB) y, dentro de ese porcentaje, el 89% estaba constituido por servicios de radio y principalmente, de TV. Por su parte, la Cámara Argentina de Agencias de Medios (CAAM) estimó que durante 2019 el 31% de la inversión publicitaria en medios fue acaparada por la TV y que alcanzó el 41% en 2020. En segundo lugar se ubica internet con el 27% en 2019 y el 36% en 2020 (índice cuyo aumento tiene a la pandemia del Covid-19 como una de las variables). Recuperado de: <https://www.agenciasdemedios.com.ar/inversiones-publicitarias/>

⁵⁵Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, EE.UU., México, Perú, Portugal, Uruguay, Venezuela.

mismos hasta volverse increíbles, es en las novelas y los seriadados donde el país se relata y se deja ver. (p. 4)

A continuación, proponemos un breve repaso por las ficciones que atravesaron la vida cotidiana argentina en el periodo 2009-2019. Se trata de una oferta televisiva en la que el país se dejó ver tanto en el esplendor como en el ocaso de una política pública audiovisual.

El devenir de la ficción televisiva nacional entre 2009 y 2019

El sistema de televisión de canales de aire nacionales está conformado por seis señales: América 2, Canal 9, Telefe, El Trece, la Televisión Pública y NET TV (en TDA). La **Tabla 1** da cuenta de la programación general de ficción televisiva exhibida en dichas emisoras de forma anual, y permite situar y dimensionar toda la oferta producida por la TV Pública en relación con una oferta de ficción seriada más amplia, producida por emisoras privadas.

Conforme a la **Tabla 1**, la oferta global de ficción televisiva de todas las emisoras durante 2009-2019 arrojó un total de 271 títulos de estreno y 9.302 horas 30 minutos⁵⁶. Ahora bien, si hacemos un desglose, con relación a la cantidad de títulos ofrecidos la TV Pública lidera el índice con 103 títulos (38% del total), seguida por Telefe con 72 (27%) y luego por Canal 13 con 61 (22%). Si analizamos en detalle esta infor-

⁵⁶La tabla comprende los títulos y horas de exhibición inédita de ficción televisiva para cada señal, tanto los de origen nacional como las co-producciones en que participa capital nacional. En el caso de la oferta de la TV Pública, en cada total anual se consideraron los datos originales del OFTV, por lo cual fueron contabilizados horas y títulos de oferta de ficción programados por la señal estatal que Obitel desconsideró en sus anuarios, ya sea por omisión o por divergencia de criterio.

mación podemos determinar, considerando al conjunto de las señales, un promedio de 25 ficciones emitidas por año, y observar que el año en que hubo una mayor cantidad de oferta de ficción seriada fue en 2012, con una oferta global de 36 títulos exhibidos.

Tabla 1. Oferta de ficción nacional en la televisión abierta en Argentina (2009-2019).

	AMÉRICA	CANAL 13	TELEFE	EL NUEVE	TVP	NET TV	Cantidad de horas	Cantidad de títulos
	Títulos							
2009	4	9	8	0	2	0	1.128h 15	23
2010	0	6	7	0	3	0	1.034h 48m	16
2011	5	4	5	4	6	0	1.100h 34m	24
2012	0	7	9	7	13	0	970h 28m	36
2013	0	6	10	3	15	0	1.067h 02m	34
2014	1	6	8	2	11	0	1.145h 35m	28
2015	2	4	3	2	12	0	546h 43m	23
2016	1	3	4	1	14	0	642h 30m	23
2017	0	5	7	1	10	0	755h 50m	23
2018	0	4	6	0	10	1	536h 32m	21
2019	0	7	5	0	7	1	374h 13m	20
Total	13	61	72	20	103	2	9.302h 30m	271

Fuente: elaboración propia sobre la base de datos del OFTVP-UNQ y Obitel.

El mayor volumen de horas de emisión se concentra entre 2009 y 2014, con un promedio de oferta de 1.075 horas por año, para pasar a un promedio de 570 horas en los últimos cinco años del periodo. Esto nos permite ver la motorización del sector audiovisual, atribuible a la activación de una política pública de fomento específica (la LSCA), en

un contexto de cierta estabilidad económica (política de reactivación de pymes y desendeudamiento internacional) y de una diversificación de plataformas *on demand* aun no fuertemente consolidada, entre las variables relevantes. En contraste, la baja del índice es atribuible a la obturación de facto de la LSCA, con el retiro del Estado como principal financiador de la producción audiovisual en el marco de la desaceleración de las industrias nacionales (en general) bajo políticas neoliberales, y la consolidación desigual de los nuevos actores globales en la provisión de servicios audiovisuales *on demand*.

En las páginas siguientes se describe y caracteriza el devenir de la oferta global de ficción televisiva entre 2009 y 2019, un periodo de significativos cambios en el sector audiovisual.

2009-2015: la ficción televisiva gana pantalla

Las políticas públicas inclusivas en lo social y educativo, características de las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), han repercutido en el conjunto de la realidad social argentina. Uno de los puntos principales de dichas políticas puede observarse en el campo cultural y comunicacional a través de la sanción en 2009 de la LSCA (ley N° 26522), junto al desarrollo y a la protección de la iniciativa de producción de contenidos audiovisuales.

Desde 2009, los canales de televisión y sus productoras asociadas estuvieron tendientes a la instrumentación de la LSCA. A partir de ello, y de manera paulatina, cambiaron las lógicas de la producción nacional, ésta se incrementó, se diversificaron las pantallas de exhibición y se llevaron adelante acciones que tenían como objetivo

fundamental la democratización del contenido federal en la escena audiovisual de la Argentina.

Durante la programación de 2009, en término generales, predominó una estructuración basada en la transmisión de programas de “chimentos” y de entretenimiento, mientras que el contenido ficcional estuvo sostenido –conforme muestra la **Tabla 1**– por 23 títulos y 1.228 horas⁵⁷, donde primó el formato de larga serialidad, es decir, la telenovela. Entre los títulos se destacan dos ficciones: *Valientes* (Canal 13) y *Los exitosos Pells* (Telefe). En la primera ficción hay un acercamiento a los medios digitales, con la creación de comunidades a través de una página web oficial de la telenovela. En la segunda ficción, en tanto, se observa un interés mayor por la trama, ya que la ficción tuvo alta repercusión y generó muchos fans, que estuvieron atados a la relación amor-odio que ocasionaba el personaje encarado por Mike Amigorena (Respighi, 2009).

Si bien éstos fueron los títulos más destacados, el año 2009 ofreció otras opciones. *Telefe* tenía en su oferta de ficción títulos tales como *Herencia de amor*, *Niní*, *Acompañantes*, *Botineras*, *Don Juan y su bella dama* y la tercera temporada de *Casi ángeles*. Por otra parte, el canal *El Trece* tenía en su grilla a: *Trátame bien*, *Valentino*, *Consentidos*, *Atracción x4*, *Enseñame a vivir*, *Por amor a vos*, *Socias* y las temporadas 1 y 2 de *Epitafios*. América (canal sin mucha tradición de programación de ficción) contó en su grilla con *Champs 12*, *Amanda O* (ficción pensada para dispositivos móviles), *Mitos: crónicas de un amor descartable* y *Dromo: nada es lo que parece*. Y, la TV Pública ofreció en su programación el serial *Rosa, violeta celeste* y la obra

⁵⁷Para facilitar la lectura de los datos, nos referiremos a la cantidad de horas con redondeo, sin minutos.

Ciega a citas, surgida de un *blog* de la escritora Carolina Aguirre. Además, esta última ficción fue una experiencia pionera para la TV Pública en la articulación de la pantalla tradicional de exhibición con la expansión de su difusión en espacios digitales como la red social Facebook⁵⁸.

La oferta de 2010, como muestra la **Tabla 1**, consta de 16 ficciones emitidas en las cinco señales de televisión abierta de aire (NetTV surge recién en 2018), con un total de casi 1.035 horas transmitidas. Pero las grillas también presentan una continuidad de ciclos muy vistos en 2009 y muchas repeticiones⁵⁹. Así, El Trece continúa con *Valientes* para luego incluir *Alguien que me quiera*, *Consentidos*, *Impositores*, *Malparida* y *Para vestir santos*. Por su parte, Telefe sigue con *Botineras*, *Herencia de amor* y *Niní*, y estrena *Caín & Abel*, *Casi ángeles* (cuarta temporada), *Secretos de amor* y la segunda etapa de *Todos contra Juan*. Este año tampoco presentó demasiados riesgos narrativos, la novedad fue *Casi ángeles*, que despertó adhesión del público adolescente-infantil. La ficción buscó migrar al espectador a otro tiempo argumental y a otras plataformas, al promover la participación en las redes sociales y en la *landing page*⁶⁰ de la tira. Una novedad para la época. Además, la telenovela generó la formación de comunidades propias (*fandom*)⁶¹.

⁵⁸Para ampliar, consultar el capítulo 7.

⁵⁹Las *reprises* o repeticiones de títulos de ficción no son contabilizadas en la tabla, ni en términos de horas ni de títulos. Tampoco las ficciones internacionales importadas (“*lata*”). Solo se contabilizan los títulos y horas nacionales y de estreno, para cada pantalla en cuestión.

⁶⁰Una *landing page* es una página web preliminar o página de aterrizaje donde queremos destacar algo en especial, ya sea alguna novedad o promoción de un producto.

⁶¹Para este capítulo se consultó a esta comunidad de *Casi ángeles* en <https://casiangeles>.

Finalmente, la TV Pública continuó con *Ciega a citas*, al tiempo que estrenó *Contra las cuerdas* y la co-producción internacional *Vientos de agua*. Por su parte, América y Canal 9 siguieron con coproducciones y exhibición de “latas” iberoamericanas (ficción importada).

En 2011, como surge de la **Tabla 1**, se observa un incremento de ocho títulos respecto del año anterior y un total de 1.100 horas de ficción en pantalla. Las principales cadenas apostaron a la ficción nacional, en particular Canal 9 y América 2, que históricamente no se han destacado por la producción y exhibición de ficción. Este hecho se debió a los concursos de fomento destinados al fortalecimiento de la industria audiovisual argentina en el marco de la LSCA. Como expresa Nicolosi (2014),

En materia de producción ficcional, las convocatorias a Concursos en el periodo 2010-2013 arrojaron una selección de 95 proyectos. Paulatinamente, los mismos fueron participando de distintos canales de exhibición, ya sea: la TV Pública, diferentes emisoras públicas federales, canales abiertos privados, nuevas pantallas digitales y/o nuevos circuitos de comercialización de productos audiovisuales. (Nicolosi, 2014, p. 105)

Particularmente para las emisoras abiertas privadas, “en 2011 se programaron 10 teleficciones ganadoras de Concursos: 4 títulos transmitidos en América TV, uno en Canal 10 de Mar del Plata⁶², cuatro en Canal 9 y uno en Telefe⁶³” (Nicolosi, 2013, s/p). Así, en Canal 9 encontramos: *Los Sónicos*, *Decisiones de vida*, *Televisión por la inclusión* y

fandom.com/wiki/Portada. Última consulta: 10 de junio de 2020.

⁶²Se trató de la ficción *Adictos*, producida por LC Acción.

⁶³Se trató de *El donante*, que se estrenó en 2012.

Proyecto Aluvión. En América encontramos las siguientes ficciones producidas en el marco del plan de fomento: *El pacto*, *Vindica*, *Historias de la primera vez* y *Maltratadas*. A su vez, ese año América programó *Todas a mí*, una sitcom de factura independiente.

Por su parte, Telefe y El Trece consiguieron más títulos inéditos con sus productoras cautivas, con el objetivo de fortalecer la cuota de pantalla nacional (prevista por la LSCA). Aunque la programación de entretenimiento y de tipo informativo continuó siendo el fuerte de ambos canales, El Trece estrenó *Herederos de una venganza*, *Malparida*, *Los únicos* y *El puntero*. Mientras que Telefe presentó *Cuando me sonreís*, *El hombre de tu vida*, *Súper torpe*, *El elegido* y *Un año para recordar*.

En este contexto, la TV Pública programa *El paraíso*, la primera ficción de fomento promovido por la LSCA y estrenada en dicha pantalla. Luego la oferta se completó con: *Sr y Sra. Camas*, *Tiempos para pensar*, la continuidad de *Contra las cuerdas*, *Belgrano la película*, y *Recordando al Show de Alejandro Molina*.

Durante 2012, de la mano de su productora cautiva conocida como Pol-ka, El Trece produjo *Condicionados*, *Herederos de una venganza*, *Lobo*, *Los únicos*, *Sos mi hombre*, *Tiempos compulsivos* y *Violetta*. Según Obitel (2013), Telefe aportó nueve títulos nacionales: *Dulce amor*, *El donante* (ganadora de concurso de fomento en 2011), *El hombre de tu vida*, *Graduados*, *La dueña*, *La pelu*⁶⁴, *Mi amor, mi amor*, *Mi problema con las mujeres* y *Supertorpe* (continuación del año anterior).

⁶⁴Según los criterios de categorización del Observatorio, *La Pelu* no es ficción televisiva en términos de una tele-dramaturgia. No obstante, aquí se la ha mencionado puesto que Obitel (una de las fuentes de este capítulo) la considera dentro de su análisis de la ficción nacional.

Como venimos señalando, la producción anual fue estimulada por la LSCA. La cantidad de estrenos pasó de 24 en 2011 a 36 en 2012, pero se redujo la cantidad de horas de ficción a 970 horas en pantalla (ver **Tabla 1**). Es decir, un 12% menos. Esto se explica porque el paisaje audiovisual de este año se concentró en el formato de corta serialidad y de corta duración de episodio, específicamente: la miniserie.

Canal 9, por su parte, programó las siguientes ficciones originadas por fomento estatal: *23 pares*, *Babylon*, *Decisiones de vida*, *Los Sónicos*, *Amores de historia*, *TV x la inclusión* y *Proyecto Aluvión*. Pero este gran estímulo se vio concretizado en la pantalla de la TV Pública, con ficciones nacionales como: *Perfidia*, *El Paraíso*, *Entre horas*, *Los pibes del puente*, *Volver a nacer*, *La defensora*, *Muñecos del destino*, *Memorias de una muchacha peronista*, *La viuda de Rafael*, *Ruta misteriosa*, *Revolución: el cruce de los Andes*, *Disparos en la biblioteca* y *En terapia*.

Al calor de la Ley y con fondos concursables para el contenido de ficción nacional para el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA), “se produjeron desde 2011 70 ficciones que fueron exhibidas en 41 canales abiertos o de Televisión Digital Abierta, y la mayoría se dispusieron en plataformas y/o aplicaciones web” (Obitel, 2014, p. 99).

Como muestra la **Tabla 1**, en 2013 se observan 34 títulos de contenido nacional de estreno y un total de 1.067 horas de ficción transmitidas, lo que representó un 10% de aumento con respecto a 2012. Ese año, Telefe puso en pantalla las ficciones *Los vecinos en guerra*, *Dulce amor*, *Historias de corazón real*, *Mi amor, mi amor*, *Aliados*, *Quitapenas*, *Taxxi, amores cruzados*, *Historias de diván* (en coproducción con Uruguay), *La*

*pelu*⁶⁵, e *Historia clínica*, ésta última surgida de fomento estatal. El Trece, por su parte, programó *Solamente vos*, *Farsantes*, *Mis amigos de siempre*, *Sos mi hombre*, *Tiempos compulsivos*, y *Violetta*. Canal 9 ofertó *Los Grimaldi* y las ficciones de fomento *Amores de historia* y *Santos y pecadores*.

La TV Pública, vidriera y prisma de la política audiovisual en curso, le dio pantalla a 15 títulos, entre producciones de fomento para el BACUA y otras realizadas en co-producción internacional y entidades públicas: *Área 23*, *Combatientes*, *En terapia* (2ºT), *Esa mujer*, *Germán, últimas viñetas*, *Jorge*, *La riña*, *Las huellas del secretario*, *Los anillos de Newton*, *Rescatistas*, *La rebelión de los llanos*, *Inconsciente colectivo*, *Homenaje a Teatro Abierto*, *Señales...* y *Ruta misteriosa* (continuación del año previo).

Este año también en la pantalla abierta se reciclaron algunas *reprises* (repeticiones de ficciones emitidas) de éxito, tales como *Casados con hijos*, *Revelde Way*, *Los simuladores*, *Amor en custodia*, *Mi cuñado* (todas por Telefe), *Maltratadas* (América 2/BACUA), *Rosalinda* y *Café con aroma de mujer* (Canal 9).

Si observamos la oferta de 2014, la **Tabla 1** muestra que hubo menos títulos de estreno (un 19% menos) y un leve aumento de horas programadas (7% más). El 2014 fue un año en que el peso de la ficción en las grillas y el índice de audiencia se vio trastocado por el acontecimiento deportivo del mundial de fútbol. Como señala Obitel (2015):

En un año en que las mediciones de audiencia quedaron distorsionadas por las transmisiones de los encuentros del Campeonato

⁶⁵Para los criterios de categorización del Observatorio de la ficción televisiva de la Tv Pública, *La Pelu*, no es considerada como ficción televisiva en términos de una tele-dramaturgia pero en este capítulo se la ha mencionado puesto que Obitel (fuente de esta investigación) la considera en su análisis de la ficción nacional.

Mundial de Fútbol, Telefe y El Trece siguieron siendo las cadenas que lograron los niveles más altos de audiencia. Ofrecieron de una propuesta de tipo generalista y fueron las emisoras que ubicaron a la ficción mayoritariamente como una parte del prime time. (p. 87)

Desde 2013, se destacan la predominancia de formatos de larga serialidad, como la telenovela, y su continuidad de exhibición desde su estreno hacia el año siguiente. Esto explica también (además del fútbol) la reducción de estrenos de títulos nacionales durante 2014.

También es éste un año en que llegan a la pantalla latas con gran aceptación de las audiencias⁶⁶: *Avenida Brasil*, por Telefe, inicialmente fue puesta en el horario de la tarde pero por su popularidad luego fue ubicada en el *prime time*; y un destacable protagonismo de *El patrón del mal*, emitido por Canal 9, que aborda la vida del narcotraficante colombiano Pablo Escobar Gaviria. Este hecho es significativo porque el *prime time* históricamente (incluso a nivel regional) es una franja destinada al contenido nacional. Este fenómeno de cesión de parte de esta franja horaria al contenido importado será acentuado en 2015, con el advenimiento de la telenovela de origen turco.

Dentro de la oferta de ficción nacional integrada por 28 títulos inéditos (ver **Tabla 1**), la TV Pública siguió “marcando la cancha” con once nacionales: *Ana y el vino*, *Bien de familia*, *Cuentos de identidad*, *Doce casas*, *El secreto de los Rossi*, *Embarcados*, *En terapia* (3T), *Esa mujer* (continuación), *Las 13 esposas de Wilson Fernández*, *Quién mató al Bebe Uriarte* y *Señales...* (continuación).

⁶⁶En términos de “enlatados extranjeros”, la grilla de ese año se completó así: en Telefe, *Insensato corazón*, *Pulseras rojas*, *Frágiles* y *La guerrera*; en Canal 9, 13 títulos en formato de telenovelas y miniseries mexicanas, y la continuidad de la ficción colombiana de *El Patrón del mal*; y en El Trece, la telenovela brasileña *Fina Estampa*.

Telefe programó ocho títulos y El Trece seis. Telefe siguió con *Aliados*, *Los vecinos en guerra* y *Taxxi, amores cruzados*, y estrenó *Camino al amor*, *La celebración* (ficción de ganadora de fomento), *Somos familia*, *Señores papis* y *Viudas e Hijos del Rock & Roll*. El Trece ofertó la continuación de *Farsantes*, *Mis amigos de siempre*, *Solamente vos* y *Violetta*, y estrenó *Guapas* y *Noche y día*.

Por su parte, Canal 9 puso en pantalla dos títulos nacionales mientras que América apuntó con un solo estreno nacional; todos fueron originados a través de fomento estatal. Así, Canal 9 programó *El Legado* y la continuidad de *Santos y Pecadores*, mientras que América 2 exhibió *Viento sur*.

En 2015, como anticipamos, “cae la ficción nacional, crece la extranjera y sin embargo la ficción pierde pantalla” (Obitel, 2016, p107)⁶⁷. Al mismo tiempo, la oferta de programación de ficción se ve cercenada dado el contexto eleccionario, donde se priorizan los debates políticos y los informativos especializados.

De las ficciones exhibidas en 2015 se destaca una disminución considerable respecto del año anterior, tanto de los títulos emitidos (23 entre todos los principales canales de aire), como de las horas ofertadas, que totalizaron apenas 547, prácticamente el equivalente a la mitad de horas que habían sido ofertadas el año anterior.

Este año, Telefe continuó con la telenovela *Viudas e Hijos del Rock and Roll e Historia de un clan* (miniserie), y estrenó la co-producción *Entre caníbales* (Argentina, Uruguay y EE.UU.). El Trece aportó cuatro títulos a su pantalla: *Esperanza mía*, *Guapas*, *Noche y día*, y la coproducción titulada *Signos*, realizada con EE.UU. Mientras Canal 9 estrenó: *Mi-*

⁶⁷La predominancia de la compra de ficciones extranjeras es encabezada por Canal 9 con 15 títulos; le siguen Telefe, con cuatro títulos, y la TV Pública, con un título.

lagros de campaña y Conflictos modernos, y América transmitió *Cazados*, y *Pan y vino*, ambas miniseries.

Por su parte, la TV Pública programó en su grilla los siguientes títulos: *4 Reinas*, *Cromo*, *El mal menor*, *El Otro*, *Fábricas*, *La verdad*, *Los siete locos y los lanzallamas*, *Malicia*, *Presentes*, *Variaciones Walsh*, *Ver la historia y La casa*. Este es el año en el que predomina el formato corta serialidad y se evidencia una mayor rotación del contenido, al mismo tiempo que una reducción sistemática de títulos de contenido nacional inédito. A saber:

El viraje de la programación de estreno nacional se evidencia especialmente en la cantidad de títulos estrenados por formato de ficción, llegando en 2015 casi a invertir la proporción de los formatos de corta y larga duración. Se estrenaron solo cuatro telenovelas, diez menos que en 2014, y 16 miniseries, el doble que el año anterior. En relación con la ficción de estreno proveniente del ámbito Obitel, la telenovela mantiene su predominio en pantalla. (Obitel, 2016, p. 122)

Desde 2015, el predominio de las novelas turcas en el *prime time*, por su bajo coste y su alto nivel de producción, fue una estrategia exitosa de El Trece que logró cumplimentar la grilla frente a una deficiente producción nacional. Ahora bien, es importante destacar que el análisis de la escena audiovisual nacional denota, dentro del contenido de ficción nacional de los principales canales, una exploración histórica y una aproximación relacional-política; es decir, narrativas que en su verosímil social tematizan las luchas por el poder político y las prácticas sociales de la clase media argentina, así como su desgase a causa de la pauperización económica del país. Además, temas de la agenda pública tales como embarazos no deseados, la lucha por la identidad y problemas de índole socioeconómico (como traiciones, es-

tafas y otros delitos) fueron asuntos cruciales abordados por la ficción seriada argentina durante 2015.

2016-2019: la ficción televisiva pierde pantalla

Como fue descripto en el capítulo 2, la presidencia de Mauricio Macri, iniciada en diciembre de 2015 y concluida en diciembre de 2019, ha significado para la escena comunicacional argentina un deterioro del sistema público de medios, por sus políticas de vaciamiento, así como por la concentración y el ensanchamiento del capital mediático de las grandes corporaciones de medios de comunicación masiva, incluidas las empresas de telecomunicaciones. En este contexto, lo que imperó fue la disminución del fomento a las producciones nacionales de ficción, la modificación en los términos de las convocatorias a concursos de fomento estatal y la interrupción durante dos años de la plataforma de Contenidos Digitales Abierto (CDA), que posteriormente devino en lo que hoy se conoce como Cont.ar.

Para 2016 “se advierte una crisis en el sector, producto de la caída de la ficción nacional y el aumento de reposiciones y títulos extranjeros” (Obitel, 2017, p.70). Esta afirmación puede ser confirmada con los datos de la **Tabla 1**, chequeando que las horas de ficción programada son apenas 642. Las 23 ficciones de 2016 fueron exhibidas según la siguiente distribución: Telefe transmitió *La leona*, *Educando a Nina*, *Loco x Vos* y la co-producción *Por amarte así*; El Trece se mostró con *Esperanza mía*, *Los ricos no piden permiso* y *Silencios de familia*; el Nueve salió al aire con *Conflictos modernos*; y América se hizo eco con la miniserie *Círculos*. La TV Pública, por su parte, estrenó *El marginal*, *Las palomas y las bombas*, *Ultimátum*, *Jostel*, *La educación del rey*, *La última hora*, *Según Roxi*,

Si solo si y la docu-ficción *Derecho al arte*. Además, programó distintas series de fomento que ya habían sido estrenadas en otros canales pero para la emisora fueron de emisión inédita: *La celebración*, *Los Sónicos*, *Fronteras*, *Historia clínica* y *Decisiones de vida*.

Cabe señalar que 2016 se presentó como un año con una cantidad destacable de *reprises*, algo que funciona como otra estrategia (además de la importación de “latas”) para completar la grilla de ficción ante a la falta de producción. En este sentido, Telefe repuso *Avenida Brasil* (Brasil), *Niños robados* (España) y las argentinas *Casados con hijos*, *Chiquititas*, *Dulce amor*, *Graduados* e *Historia de un clan*; El Trece repitió *Mujeres asesinas*; América 2, *Pan y vino* y, Canal 9, *El patrón del mal* (Colombia). La TV Pública, por su parte, repitió miniseries y series nacionales como *Cuentos de identidad*, *Decisiones de vida*, *El mal menor*, *El Paraíso*, *Los Sónicos*, *Perfidia*, *Presentes*, *Variaciones Walsh*, *Fronteras*, *Derecho al arte*, *Historia clínica* y *La celebración*.

En 2017, según puede observarse en la **Tabla 1**, se ofertó un total de 756 horas, lo que representó un aumento cercano al 17% respecto del año anterior, pero con una cantidad de títulos similar.

Desafortunadamente, este año no muestra avances en la producción seriada televisiva, sino lo contrario. Como fue descripto en el capítulo 2, en materia de política pública son tiempos en que se hacen visibles acciones que coadyuvan a la profundización de la concentración mediática, y continúa un proceso cuyo objetivo es erosionar la ficción seriada nacional.

Las elecciones legislativas de 2017 mostraron una televisión abierta concentrada en la agenda de los medios con programas de discusión política y una acentuada intención de las cadenas de anexar a su parrilla de contenidos programas de entretenimiento que corren a la

ficción de la pantalla. Los *reality shows* van a acompañar la compra de formatos internacionales.

En un contexto nacional –pero también global– de absorciones y abultada sectorización de las industrias culturales y de quienes detentan el mercado de las telecomunicaciones, se estableció en este período un mayor desarrollo de las co-producciones y colaboraciones de los canales de aire con las cadenas de TV de pago nacionales e internacionales. Según Obitel (2018),

Bajo este esquema, durante 2017 se produjeron “La fragilidad de los cuerpos” (Pol-ka y Turner International Argentina); “El jardín de bronce” (Pol-ka y HBO); “Divina en tu corazón” (Pol-ka y Televisa); “El Maestro” (Turner, Cablevisión y Pol-ka); y “Un gallo para Esculapio” (Telefe y TNT). La tendencia parece ser de largo aliento y para 2018 ya se anuncian las segundas temporadas de “Un gallo para Esculapio” y “El Marginal” (Underground y Netflix); “El Lobista” (El Trece, TNT y Cablevisión Flow); y un unitario producido por Fox latinoamérica basado en la novela de 1995 *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. (p. 81-82)

Entre las 23 ficciones exhibidas en TV abierta durante 2017 se encuentran, por Telefe: *Amar después de amar*, *Fanny, la fan*; *Golpe al corazón*, *Por amarte así* y *Un gallo para Esculapio*, grilla de ficción que se completa con el estreno de las coproducciones *El regreso de Lucas* (junto a Perú) y *Kally’s Mashup* (en asociación con México). Por su parte, El Trece sale al aire con *El maestro*, *La fragilidad de los cuerpos*, *Las estrellas*, *Quiero vivir a tu lado* y la co-producción *Divina* (con México). Canal 9 transmite *Cartoneros* y la TV Pública se muestra con *Animadores*, *Balas perdidas*, *Cuéntame cómo pasó*, *La pulsera*, *Los Rampante*, *Mis noches sin ti*, *Olimpia*, *7 vuelos*, *Vida de película* y *Supermax*, una serie que surgió de la coproducción entre la TV Pública y el Grupo Globo de Brasil. Es impor-

tante destacar que el canal América no emitió ningún tipo de ficción.

Así, 2017 evidencia una penetración de la telenovela importada, principalmente de Brasil y México, que en una matriz melodramática clásica globalizan las emisiones en narrativas de relatos bíblicos y dramas familiares, respectivamente. La poca producción nacional presentará telenovelas de temas tradicionales y la miniserie será el espacio de renovación temática ligada a asuntos de agenda pública: violencia de género, marginalidad y conflictos sociales de entornos vulnerables.

En 2018, se acentúan los bajos números de audiencia para la TV abierta en Argentina, más allá de la reconfiguración que tuvo lugar en la grilla debido al Mundial de Fútbol de Rusia, evento deportivo que marcó los “encendidos” más predominantes de la televisión abierta y de la televisión por cable. No obstante, Telefe potencia su programación mediante la emisión de programas de entretenimiento, como *La voz argentina*, *Susana Especiales* y *PH*, junto con las novelas turcas. Por su parte,

El Trece sostuvo sus mayores éxitos con algunas de sus ficciones (Las estrellas, Mi hermano es un clon y Simona) y redujeron su importancia relativa algunos de los éxitos de los años anteriores, como el programa de entretenimientos Showmatch o el periódico PPT. Más allá de sus buenas performances en los horarios centrales, parte de su caída con respecto a temporadas anteriores también está relacionada con el menor interés que despertó el resto de la programación. (Obitel, 2019, p. 42)

De esta manera podemos ver que la oferta anual estuvo conformada por 536 horas de emisión inédita de ficciones y 21 títulos, lo que representa una caída del 30% y del 9%, respectivamente, respecto de dichos índices del año previo.

Cabe mencionar que un gran porcentaje del monto de dinero para la realización de las ficciones de Telefe y de la TV Pública provinieron del presupuesto de los planes de fomento a la ficción aprobados en el periodo 2010-2015. Aunque “Telefe continuó con su política de coproducir y comprar programas a productoras independientes” (Obitel, 2019, p. 48), esto fue destacable y, en cuanto al formato, la miniserie tuvo un lugar sobresaliente; por ser un formato menos costoso y de factura menos padronizada (que la de los formatos de larga serialidad), que garantiza un piso de calidad.

Así, en 2018 Telefe aportó a la grilla anual seis títulos nacionales inéditos: *100 días para enamorarse*, coproducido con Underground, que tuvo gran éxito debido al tratamiento de temáticas sociales actuales, como el transgénero. También *Golpe al corazón*, *Morir de amor*, *Rizhoma Hotel*, la continuidad de la co-producción *Kally’s Mashup* y *Sandro de América*. Esta última ganó el concurso de fomento destinado a la producción de contenidos audiovisuales en el marco del régimen de promoción industrial de 2016, respondiendo a la estrategia de las coproducciones de las productoras independientes con aliados internacionales.

Por su parte, El Trece ofreció en su programación las siguientes ficciones: *Las estrellas*, *El lobista*, *Mi hermano es un clon* y *Simona*. El Nueve y América no ofertaron ningún título de ficción, ni nacional ni internacional. En cambio la TV Pública estrenó: *Aquellos días felices*, *El marginal 2*, *Encerrados*, *Estocolmo*, *La caída*, *La chica que limpia*, *La vida según Roxi 2*, *Si solo si*, en su segunda temporada, *Bichos raros* (Parox, Atuel y TVN de Chile) e *Historia de un clan* (previamente estrenada por Telefe en 2015).

En octubre de 2018 comenzó sus transmisiones NetTV, el primer canal de televisión abierta argentino de Televisión Digital Terrestre,

bajo propiedad de Editorial Perfil y en sociedad con Cuarzo Entertainment Argentina (empresa que opera los canales de KZO, Alfa TV y Bravo TV). La señal, con una propuesta de programación generalista y juvenil, estrenó ese año *Millennials*, una ficción ganadora de fomento estatal que narra los deseos y conflictos de seis jóvenes nacidos en la era de las tecnologías digitales. Las *reprises* tuvieron lugar en Telefe con *Casados con hijos* y en Canal 9 con *Marimar*.

En este año puede verse una marcada transición de los contenidos emitidos por la televisión abierta a las plataformas *on demand*. Datos del momento afirmaban que “Netflix concentra el 55% del mercado VoD en Argentina, con 2,4 millones de suscriptores. Le siguen Claro Video (América Móvil) con 21% y Flow (Cablevisión) con 15%” (Obitel, 2019, p. 57). Además, el sistema contiene a las plataformas estatales como CineAr Play, perteneciente al INCAA, y Cont.ar, del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos.

El año 2019 ofreció al telespectador una pantalla de programas informativos y de análisis político, en el contexto de la contienda electoral por el cargo de presidente de la Nación que tendría lugar entre el gobierno neoliberal del entonces presidente, Mauricio Macri, y la propuesta de la oposición, encabezada por Alberto Fernández. Sin embargo, ese año se caracterizó también por las coproducciones con plataformas *on demand* bajo suscripción y la TV de pago, y en formatos de corta serialidad, con alta primacía de la serie y la miniserie. Podemos verlo en el caso de la serie *Apache*, transmitida por Netflix y escrita por Adrián Caetano, y la biopic *Monzón* (ganadora del concurso de fomento), transmitida por el canal Space. En palabras de Respighi (2019),

La ficción argentina no pudo escapar a la crisis que afecta a la eco-

nomía argentina. Si bien se trata de un fenómeno que se arrastra desde hace años, la aceleración en la devaluación del peso y en la retracción de la actividad económica disminuyó la producción televisiva argentina en el género. La imposibilidad de volver rentable la inversión en ficción que solo se distribuya en el mercado local, sumado a las nuevas y diversas formas del consumo, llevó a que productoras y canales recurran necesariamente a la coproducción con señales de TV paga y/o plataformas de video on line para la generación de contenido de calidad a gran escala y a la altura de producciones internacionales a las que hoy los usuarios acceden fácilmente. La alianza de Polka o Telefe con TNT, Space, Disney o Cablevisión Flow se volvió habitual en el mercado ficcional argentino. (Respighi, 2019)

Conforme a la **Tabla 1**, en 2019 se estrenaron 20 títulos y se programaron 374 horas en el conjunto de las señales. Es el menor índice de ficción desde 2009 y muestra una abrupta caída, de un 30% menos de ficción en las pantallas, respecto del año anterior.

El Trece se arriesgó a un formato de larga serialidad con altos costos de producción: la telenovela histórica *Argentina: Tierra de amor y venganza* (ATAV), que suscitó amores y odios, mantuvo al espectador en vilo y logró adhesión por la trama, centrada en las vicisitudes de los inmigrantes ante las relaciones de familia, las mafias y la marginalidad de los burdeles. ATAV fue la ficción más vista de 2019 y alcanzó un rating de 13,5 puntos.

La oferta del canal se completó con *Otros pecados* y *Tu parte del trato*, en su propuesta de ficción abierta. Estas co-producciones de Pol-ka, TNT y Flow fueron transmitidas por Cablevisión Flow bajo suscripción al mismo

tiempo que El Trece los ubicó en su programación. Este es el modelo de coproducción de las empresas de telecomunicaciones que primó en estos últimos cuatro años y que se impuso con fuerza para la venta y distribución de los contenidos. Además, para este canal llegó *El tigre Verón*, que buscó retratar a un dirigente sindical en un año que se caracterizó por la discusión política y la puja electoral. La ficción nació de la conjunción entre Pol-ka Producciones, Turner Broadcasting System, El Trece y Cablevisión, y fue transmitida por El Trece y por la cadena estadounidense TNT. La programación de ficción de El Trece de 2019 se completó con *El host*, *Chueco en línea* y la continuidad de *Mi hermano es un clon*.

La TV Pública, desabastecida económica y creativamente, pudo volver a conquistar sus audiencias con la tercera temporada de *El marginal*. *El mundo de Mateo*, *Mirándote*, *Derecho viejo*, *Broder* y *Pioneras*, y la continuidad de *Historias de un clan*, fueron las ficciones que también estuvieron al aire en la pantalla pública durante 2019, tres menos con relación a 2018.

Por su parte, Telefe aportó cinco títulos inéditos: *Campanas en la noche*, *Atrapa a un ladrón*, *Pequeña Victoria*, *Inconvivencia* y la continuidad de *Kally's Mashup*. Una novedad interesante fue la ficción *La otra cara de Rita*, el *spin off*⁶⁸ de *Campanas en la noche*, que consistió en una serie web accesible desde la *app Mi Telefe* y la página web del canal. Estos 20 micros-capítulos completaron la historia principal y convocaron al espectador a visionar en otras plataformas. Otra apuesta de ficción que resultó de gran interés por el público argentino fue *Pequeña Victoria* (Telefe), debido al tratamiento de los temas que se constituyeron

⁶⁸Se conoce como *spin off* a la serie de televisión, película, programa de radio, videojuego o trabajo narrativo creado a partir de una obra ya existente.

en agenda pública, tales como la subrogación de vientre y la identidad de género. Por otra parte, la trama estuvo unida al concepto de melodrama tradicional con temáticas como la lucha de poder, los vínculos amorosos y sus enredos. La telenovela puso en la mesa familiar la diversidad de las relaciones de familia, la homosexualidad y la transexualidad, el bullying y el acoso social. Asimismo, diversificó su llegada con una estrategia ligada a contenidos transmedia. Por un lado, con una serie documental, *24 días con Mamá*, con episodios de entre cinco y seis minutos, y disponible en YouTube, en la que la *instagrammer* Amira Chediak comentaba algunos fragmentos de los episodios de la telenovela y su relación con su experiencia como madre primeriza. Por otro lado, y apuntando a un público juvenil, el canal ofreció una cobertura de las grabaciones de *Pequeña Victoria* de la mano de Micaela “Mica” Suárez, actriz de la telenovela y reconocida YouTuber (quien ya había participado en la miniserie web *Secretarias*, que Telefe produjo exclusivamente para su web oficial, en 2017).

Finalmente, NetTV programó la continuidad de *Millenials*, y ni Canal 9 como América ofrecieron ficción en sus grillas.

Según los datos informados en la **Tabla 1**, podemos concluir que, desde 2016 hasta 2019, en el conjunto de señales de TV abierta nacional se produjo una caída relevante de las horas transmitidas de ficción inédita: de 642 h en 2016 a 374 h en 2019, lo que representa una merma del 40% de ficción en las grillas.

El período mencionado se caracterizó por la falta de riesgo asumido por las emisoras, en un contexto de crisis económica en el que invertir en “enlatados” era más económico y redituable que producir ficción nacional. Particularmente en la pantalla de la TV Pública, objeto de estudio de este libro, la merma de horas de ficción duran-

te el período 2016-2019 (350 h)⁶⁹ fue muy significativa respecto de 2009-2015 (818 h)⁷⁰ y evidenció la política pública de fomento como principal sostén de su grilla ficcional. Durante 2016-2019, el Estado, ausente de toda política garantista de derechos, privilegió la concentración de medios y las asociaciones globales, en detrimento del fomento a pequeños y medianos productores independientes nacionales de ficción.

Consideraciones finales

El devenir de la producción y oferta de ficción televisiva en las señales de televisión abierta durante el periodo 2009-2019 nos deja claras evidencias, ciertos desafíos y algunos interrogantes. Una de las evidencias es la progresiva merma de programación de ficción televisiva en las pantallas: el pasaje de 1.128 h en 2009 a 374 h en 2019 nos habla de un desplome en la oferta del 67% en el periodo de una década. Dicha variación también nos enfrenta a ubicar, según la clasificación de Obitel, a la industria de la ficción televisiva nacional en la categoría de “Capacidad productiva media-baja” en 2009 para pasar a la categoría “Baja” en 2019⁷¹.

⁶⁹Un análisis detallado sobre la oferta de ficción en la TV Pública durante 2016-2019 se encuentra desarrollado en el capítulo 6.

⁷⁰Un análisis detallado sobre la oferta de ficción en la TV Pública durante 2009-2015 se encuentra desarrollado en el capítulo 5.

⁷¹Obitel (2020, p. 31) establece la siguiente categorización: “Capacidad productiva alta” (+4.000 horas: Brasil, España, México), “Capacidad productiva media alta” (3.000-3.999 horas: Portugal), “Capacidad productiva media” (2.000-2.999 horas: Chile, Colombia, Estados Unidos), “Capacidad productiva media baja” (1.000-1.999 horas: Argentina, Perú, Venezuela), y “Capacidad productiva baja” (0-999 horas: Uruguay).

Conforme muestra la **Tabla 1**, es ineludible también señalar que el período de mayores estrenos se concentra en 2012 y 2013, con 36 títulos y 34 títulos respectivamente, en un momento de aplicación de la LSCA y la implementación de los concursos de fomento estatal. Dicha política pública audiovisual inyectó ficción en el sector, no apenas en la pantalla de la TV Pública sino también irradiándola hacia las demás señales abiertas, salvo a Canal 13, principal Grupo mediático oligopólico opositor a la Ley y al gobierno de entonces. Como señala Rivero (2018),

Del total de ficciones de fomento programadas en el conjunto de los canales de TV abierta durante el periodo 2011-2016 (64 en total), la TV Pública fue quien programó el mayor volumen de títulos: 63%, seguida por los privados Canal 9 (17%), América (12%) y Telefe (8%). (Rivero, 2018, pág. 175)

Y como surge de la **Tabla 1**, si consideramos la oferta total de títulos de ficción televisiva programada durante 2009-2019, observamos que Canal 9 programó el 7% del total y América 2, el 5% del total. Es decir que canales como América 2, de corte político y deportivo, y Canal 9, tradicional importador de ficciones latinoamericanas desde pasados los años 90, se convirtieron, a la luz de la LSCA, en “nuevas” ventanas de exhibición de ficción nacional.

Es así como el devenir de la legislación del sector audiovisual en el periodo 2009-2019, sumado a las condiciones institucionales de los canales, las políticas económicas de los gobiernos de turno y las dinámicas de las economías globales ligadas a las industrias culturales digitales, se vio refractado en las ofertas anuales de ficción televisiva, no solo en sus indicadores básicos (horas y títulos) sino también en los formatos dominantes y en sus modalidades de producción.

Del predominio de la telenovela y la larga serialidad en 2009 se pasa progresivamente al formato de corta serialidad de la miniserie, con consolidación hacia 2012. Se trata del formato promovido por la LSCA, que permitió rotación de temáticas, productores y estéticas, es decir, *diversidad* en el paisaje ficcional del sistema de medios abiertos nacionales.

La larga serialidad de la telenovela vuelve hacia 2014, aunque hacia 2015 la corta serialidad nacional gana terreno otra vez. A partir de ese año, la larga serialidad (telenovela) existente será principalmente importada de Brasil, México, Colombia y Turquía, entre los principales países proveedores. Como hecho significativo, ya en 2014 la telenovela importada comienza a desplazar a la ficción nacional de su franja tradicional: el *prime time*. Según datos de Obitel (2018), para 2017, “se reduce un 15% la ficción nacional en el *prime time*, parte de la cual se desplaza al horario de la tarde” (p. 87).

Por otra parte, en 2010, acorde a los tiempos de comunicación digital, la telenovela nacional comienza a vincularse con internet desde experiencias primarias que vinculan la ficción televisiva a una página web propia. Posteriormente, la telenovela pasa a generar la creación de comunidades de *fans* en redes sociales hasta llegar, en los últimos años del periodo analizado en este capítulo, a vincularse con contenidos *spin off* exclusivos, y construir así experiencias de narrativas transmedia.

A partir de 2016 y en los años sucesivos hasta 2019, con un sector audiovisual deprimido por la crisis económica, una LSCA intervenida por decreto y una política de fomento debilitada, la programación de enlatados importados será una de las estrategias principales de programación de las señales abierta privadas, por su bajo costo y riesgo

de inversión. En cambio, en la TV Pública, la grilla encontrará sustento principalmente con ficciones de fomento producidas durante la gestión de gobierno kirchnerista.

Como segunda estrategia de programación durante esos años, desde 2018 se acentúa la co-producción con señales televisivas internacionales para maximizar ganancias frente a un mercado interno deficiente, y luego esa tendencia se profundiza en 2019, pero ya con el tendido de alianzas con plataformas de video *on demand* de escala global, de las que pueden participar las productoras independiente de armada infraestructura.

En otras palabras, el mapeo realizado a lo largo de este capítulo representa una bitácora simbolizada por dos gobiernos de gestión política y social contrapuesta que incidieron necesariamente en las políticas de comunicación, y que impactaron en la configuración de la “dieta de ficción” de las y los ciudadanos. A la “época dorada” (2009 - 2015) de fortalecimiento de la ficción nacional, caracterizada por la federalización de la industria audiovisual y el empoderamiento de las identidades locales, se le contrapuso el ataque sistematizado a la producción nacional, a la compra de enlatados internacionales y *reprises*, y un nuevo orden de producción global para superar un mercado interno empobrecido y el ritmo de los nuevos consumos audiovisuales.

En este marco, la televisión como hecho cultural, como dispositivo de comunicación de las sociedades modernas aun vigente y como espacio de disputa por el sentido, exige un compromiso e invita a un desafío. Conforme plantea Orozco (2005):

El imperativo es ganar la atención del público, y convertir a la televisión en un dispositivo útil para el televidente al contar histo-

rias que respondan a las necesidades y expectativas de la audiencia, brinden contexto e información que permitan al televidente actuar en su vida cotidiana, construyan mensajes que promuevan ciudadanos activos en la solución de sus problemas con los recursos que tienen a mano y creen mensajes que respeten la inteligencia y la competencia de ver televisión de los televidentes. Esa es la otra televisión que necesitamos en la vida colectiva. (Orozco, 2005, p. 23)

La ficción televisiva busca dar cuenta de las sensibilidades, del acercamiento emocional y la interpretación de los relatos que interpela a la ciudadanía. Además que promueve el desarrollo cultural de las comunidades y genera puestos de trabajo legítimos, aportando a la economía nacional. En este sentido es importante destacar que los contenidos que se ubican en la programación de ficción tienen el desafío de visibilizar problemáticas y actores sociales marginados, desnaturalizar estereotipos, promover debates, proveer el acceso a la diversidad cultural, el desarrollo de las identidades e industrias regionales de modo a ofrecer un paisaje ficcional plural, federal y democrático. Y también entretener, llamar al goce y al disfrute como medicación de todo lo antedicho. Es lo esperable y deseable de un sistema de medios, pero es lo exigible para una pantalla de interés común, como la TV Pública.

El desafío se fortalece aún más frente a la consolidación de las plataformas globales de contenido audiovisual (Netflix, Amazon Prime, HBO, Disney+), a las que acceden solo las productoras consolidadas, que ofrecen una ínfima cantidad de contenidos nacionales⁷² y priori-

⁷²Según datos aportados por BB Media en el Primer Encuentro Internacional de Observatorios, organizado por el INCAA en mayo de 2021, la consultora censó 1.700 plataformas

zan historias que tematizan la corrupción y la violencia (Kemelmajer, 2021), es decir, que responden al imaginario que Estados Unidos tiene de América Latina.

En un panorama audiovisual dinámico, convergente y a la vez excluyente, aparecen múltiples interrogantes: ¿cómo generar contenidos de exportación sin perder proximidad cultural? ¿Será que estamos frente al “fin de la telenovela” frente al reinado de las series? ¿La identidad latinoamericana se empezará a narrar por otros formatos y soportes? ¿Y la nacional? ¿Hay espacio para narrar identidades nacionales fuera de imaginarios colonizadores, en las plataformas *on demand* globales? ¿Cómo puede el Estado desde la política pública fomentar la producción nacional en este nuevo contexto digital en el que la participación de los jugadores es desigual? ¿Con qué estrategias? ¿Con qué legislación? ¿Cómo favorecer el ingreso a las plataformas *on line* y al mismo tiempo atender las demandas de ficción para audiencias que no tienen acceso a esos consumos? ¿Quiénes se quedarán viendo ficción por televisión? ¿Y qué tipo de ficción? ¿Cómo la TV Pública y el sistema de medios públicos puede construir nuevas audiencias tanto para TV como para las plataformas *on demand* estatales de acceso libre y gratuito?

Lo cierto es que estos interrogantes están atravesando el plano local y el internacional, a partir de la instalación de debates en torno a la

on demand en 153 países y arrojó que ofrecen un total de 600.000 títulos únicos (número que con su distribución en las distintas plataformas asciende a 5.341.760). Entre esos contenidos se detectaron 1.921 títulos únicos de origen argentino, que ascienden a 31.000 distribuidos y equivalen a apenas el 0,6% dentro de la distribución global.

legislación⁷³, de la creación de espacios de conocimiento para la generación de diagnósticos⁷⁴ y de la formulación de iniciativas públicas⁷⁵.

Sin duda, tanto la televisión como las plataformas *on demand* imponen desafíos internos –al propio medio– y externos –a la sociedad–. Disputas, interrelaciones, re-configuraciones; todo tiene lugar y merece la atención de una trama compleja que involucra a productores, legisladores, gestores públicos, académicos y a los propios ciudadanos.

Bibliografía

- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2011). *Calidad de la ficción televisiva participación transmediática de las audiencias*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2011-espanol.pdf>.
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2012). *Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos*. San Pablo:

⁷³La discusión por una legislación que permita un mayor equilibrio de fuerzas en el mercado de contenidos por internet lleva varios años y, según el OBSERVACOM, pueden sistematizarse en: regulación tributaria para pago de IVA, aportes a fondos nacionales del sector, establecimiento de cuotas de pantalla para contenidos nacionales y de co-producción con capital nacional, incentivos fiscales que atraigan inversiones en el país y la defensa del régimen de “prominencia” (otorgar visibilidad privilegiada). a fin de que los contenidos no queden ocultos en el maremágnum de la oferta global. También, las recomendaciones en torno a una legislación democrática apuntan a proteger y garantizar la confidencialidad de los datos de los usuarios generados por los servicios de OTT, poner énfasis en la producción de contenidos con perspectiva cultural, proteger el interés público y los derechos del consumidor. Para ampliar, consultar: <https://www.observacom.org/>

⁷⁴Como la reciente creación del Observatorio PIRCA: <https://observatoriopirca.org/>

⁷⁵Carboni, O. y Rivero, E. (17 de mayo de 2021). Plan de Contenidos Argentinos: necesidad y urgencia. *La Letra P*. Recuperado de: <https://www.letrap.com.ar/nota/2021-5-17-9-56-0-plan-de-contenidos-argentinos-necesidad-y-urgencia>

Gobo. Recuperado de: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2012-espanol.pdf>.

- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2013). *Memoria Social y Ficción Televisiva en Países Iberoamericanos*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2013-espanol.pdf>
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2014). *Estrategias de producción transmedia en la ficción televisiva*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2014-espanol.pdf>.
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2015). *Relaciones de Género en la Ficción Televisiva*. San Pablo: Globo. Recuperado de: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/13-08_Obitel-2015_espanhol-color_completo.pdf.
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2016). *(Re) invención de géneros y formatos de la ficción televisiva*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2016/09/obitel-espanhol-2016.pdf>.
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2017). *Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2017/09/obitel-2017-port-esp.pdf>.
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2018). *Ficción televisiva iberoamericana en plataformas de video on demand*. San Pablo: Globo. Recuperado de: http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2018/08/15_08-208_Obitel-bilingue_portugues-e-espanhol.pdf.
- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2019). *Modelos de distribución de la televisión por internet: actores, tecnologías, estrategias*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2019/09/Obitel-2019-ES-PT.pdf>.

- Anuario Obitel. Orozco, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) (2020). *El melodrama en tiempos de streaming*. San Pablo: Globo. Recuperado de: <http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2020/11/PT-ES-OBITEL-2020.pdf>
- Kemelmajer, C. (14 de abril de 2021). Violencia, corrupción y... talento: qué busca (y encuentra) Netflix en la Argentina. *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/historias/violencia-corrupcion-talento-busca-encuentra-netflix-argentina_0_F05sI0XvS.html
- Martín – Barbero, J. (1992). Introducción. En *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Nicolosi, A. (2013). Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la tv pública. *Razón y palabra*, Volumen 17, Núm. 82. Recuperado de: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/615>
- Nicolosi, A. (2014). Otra realidad para la ficción televisiva en la TV Pública. *Revista Trampas de la comunicación y la cultura*, Nº 77, pp. 99-112.
- Orozco, G. (1987). Televisión y producción de significados, *Revista Comunicación y Sociedad*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Respighi, E. (31 de diciembre de 2009). Un año contaminado por la lógica del mundo chimentero. Balance Anual (2009). *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-16519-2009-12-31.html>
- Respighi, E. (29 de diciembre de 2019). La televisión entre la crisis y la migración de la audiencia. Balance 2019 de la TV Argentina. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/238751-la-television-entre-la-crisis-y-la-migracion-de-la-audiencia>.
- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, Chile: Universidad de Chile, Nº 37, pp. 168-183.
- Varela, M. (2005). *La television criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.

Otras fuentes consultadas

- Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ. Informes y datos originales. Disponible en: <http://observatorioficcio.web.unq.edu.ar/>

DOSIER FOTOGRÁFICO

El paisaje ficcional de la TV Pública en imágenes (2009-2015)



El formato telenovela, como ***Contra las cuerdas*** (2010), dominará la grilla de la TV Pública hasta que la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) promueva el formato de miniserie.

Con ***Tiempo de pensar*** (2011), la problemática de género comienza a tomar lugar en la grilla de la TV Pública.





Fuente de las imágenes: Dirección de Relaciones Institucionales y Prensa de RTA de la TV Pública; Cecilia Salim (para *Muñecos del destino*); y Pablo Giles, Luis Cappozzo, Pablo Masino y Mulata Films (para *Área 23*).

El Paraíso (2012) es la primera ficción de estreno, realizada a través de un concurso público de fomento a la producción audiovisual.

Innovadora y experimental, ***Muñecos del destino*** (2012) es una ficción oriunda de Tucumán, en clave de melodrama y realizada con títeres de manipulación.





Las huellas del secretario (2013) es una de las ficciones seriadas que abordan un eje temático central durante los años de aplicación de la LSCA: el revisionismo histórico.

De temática poco frecuente en la ficción televisiva, **Combatientes** (2013) problematiza la desmemoria en torno a la Guerra de Malvinas y basa su trama en testimonios de veteranos de guerra.



En **Área 23** (2013) se pone en juego una forma no convencional de divulgación de la ciencia, y de fomento a las vocaciones científicas.



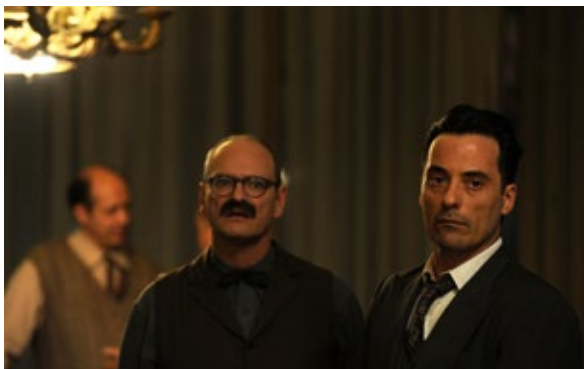
| Alejandra Pía Nicolosi |

En terapia (2012, 2013, 2014), consagrada co-producción internacional entre la TV Pública y Dori Media, es la adaptación local de *In Treatment* (HBO) basada, a su vez, en el formato israelí *Be tipul*.

Fábricas (2015) realizada por la UNICEN de Tandil, es la primera ficción televisiva realizada integralmente por una universidad nacional que llega a la pantalla pública.



Los siete locos y los lanzallamas (2015) es ejemplo de ficción en la que se percibe la huella autoral de sus realizadores, provenientes del campo cinematográfico.



La mirada en foco

| CAPÍTULO 4 |

Un *zapping* por la historia institucional de la TV Pública

Pedro Doffo

Facundo Pérez

Introducción

“Clic” de un botón de encendido: este capítulo busca repasar la errática historia de la TV Pública, Canal 7, de cuya primera emisión, el 17 de octubre de 1951, se cumplen 70 años en 2021.

Sobre las señales públicas de la región e ha tendido un extenso debate en torno a si responden a un modelo estatal o gubernamental (Mindez, 2001; Becerra, 2013; Portales Cifuentes, 2005), si su contenido debería ser cercano a lo comercial o lo cultural, si debe tener un perfil tradicional o de innovación, o si debe perseguir una audiencia popular masiva o elitista (Martín Barbero, 2005; Rincón, 2005). En el prólogo del libro de Leonardo Mindez *Canal 7, medio siglo perdido* (2001), Carlos Ulanovsky se pregunta si “El canal... ¿es público o del poder que toca en ese momento?, ¿es educativo o de puro entretenimiento?, ¿es ‘rating dependiente’ o libre de mediciones?” (p.16). Preguntas que perduran hasta hoy.

El conflicto constante entre la ley y la práctica, el choque de fuerzas entre actores sociales y políticos, y la tensión entre la publicidad comer-

cial y la propaganda gubernamental, marcaron una historia de constantes vaivenes de la emisora que supo ser decana para América Latina.

El nombre comercial es Televisión Pública Argentina o TVP, pero aún hoy es frecuente oír “Canal 7”, “El 7” e incluso “ATC” (sigla de Argentina Televisora Color), nombre que tuvo a partir de la incorporación de la transmisión en colores en la década de los ’80.

Desde el inicio de sus transmisiones, el canal de televisión del Estado se fue configurando a través de un juego entre gobiernos de turno y empresarios privados cercanos a éstos. No obstante, a partir de 2009, con la LSCA, y durante los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández de Kirchner, el sistema de medios públicos se vio fuertemente robustecido a partir de una política pública concreta, que buscó la diversidad y construcción de ciudadanía a través de los medios del Estado. En este marco, la TV Pública vivió, sin dudas, su momento de esplendor. Pero las modificaciones implementadas por decreto⁷⁶ a ciertos artículos de la LSCA, una de las primeras medidas del ex presidente Mauricio Macri, marcaron un notable retroceso respecto de algunos logros comunicacionales obtenidos. En este sentido, y como ya fue dicho largamente en este libro, se produjeron la desfinanciación estatal de contenidos, el despido arbitrario de trabajadores de los medios públicos y el cierre de algunos de los canales del sistema (como

⁷⁶Entre las modificaciones podemos destacar: eliminación de la AFSCA y la AFTIC, y su reemplazo por el ENACOM, dependiente del Poder Ejecutivo; las licencias se volvieron transferibles; la TV por cable pasó a regirse por el marco de las tecnologías de la información y las comunicaciones, lo que permitió su concentración; se amplió el límite de licencias a 15; se eliminó el tope de cobertura del servicio del 35%. Para ampliar sobre la intervención de facto de la LSCA a partir del decreto 267/2015 y sus consecuencias, consultar el capítulo 2.

Acua Mayor), en pos de favorecer al poder mediático concentrado y al Grupo Clarín, principal aliado para su ascenso presidencial.

Para una mayor comprensión de este último periodo de vida de la TV Pública (2009-2019), nos proponemos mirar el *paisaje* de la emisora en perspectiva histórica. Es por ello que buscamos enfocar la mirada y hacer un *zapping* por la historia de la TV Pública-Canal 7: repasar su origen, su relación con leyes, decretos y los diferentes gobiernos que la administraron, describiendo cómo la programación de ficción televisiva acompañó ese devenir. El capítulo está dividido por décadas, en las cuales se analiza la interrelación entre los marcos legales predominantes que atravesaron la vida de la TV Pública, puntualizando en las transformaciones, los avances y los retrocesos de la producción y la oferta de ficción seriada. Para eso, recuperamos la categoría analítica acuñada por Milly Buonanno (2002), de *fictionscape* (paisaje ficcional), ya presentada en capítulos precedentes. La mirada que trazamos en este recorrido no es exhaustiva y nos limitaremos a usar dicha categoría analítica de modo lúdico y ficcional, como forma de representación poética.

Un clic por la historia de la TV Pública: marcos regulatorios y oferta de ficción seriada

Años 50. El origen histórico y las semillas de la ficción

El entusiasmo de Eva Perón, la cercanía con un nuevo aniversario del Día de la Lealtad Peronista y la necesidad de comenzar a desarrollar en el país un nuevo medio de comunicación masiva con su lenguaje propio fueron la combinación necesaria para que Juan Domingo Perón, por entonces presidente de la Nación, “facilitara los 20 millo-

nes de pesos necesarios para traer los equipos de televisión e instalar el primer canal” (Mindez, 2001, p. 47). Aquí tenemos el pilar estatal: el dinero llega de la mano del Estado, a cargo en ese momento de una administración ávida de seguir profundizando en su carácter popular. El lado privado lo aportará la administración de los recursos: Jaime Yankelevich, un empresario mediático de Radio Belgrano, que queda a cargo del canal (tanto de la primera transmisión, el 17 de octubre de 1951, como de las grillas de años posteriores a su puesta en funcionamiento). Yankelevich fue también el responsable de viajar a Estados Unidos para comprar los equipos usados que le dieron forma a la televisión en Argentina durante los primeros años.

Ahora bien, durante sus primeros años, la TV Pública (por entonces Canal 7) no contaba con marco regulatorio alguno, ni estatuto legal u operativo que acompañara sus primeras transmisiones. Mindez (2001), en su investigación sobre los primeros cincuenta años del canal, afirma que “el decreto [de la entrega de la licencia al empresario Jaime Yankelevich], si es que alguna vez existió, ni siquiera quedó registrado en el boletín oficial” (p. 49). Luego de dos años de funcionamiento del canal, durante el gobierno de Juan Domingo Perón, se sancionó la ley 14241, que definía por primera vez en la historia argentina las bases y condiciones para la licitación de las licencias, el monto anual que deberían pagar los propietarios y la creación del Servicio Oficial de Radiodifusión (SOR). Aún con un primer marco regulatorio que creaba un sistema de medios oficial, las licencias correspondientes al Canal 7 y a Radio Belgrano fueron entregadas a la Asociación Promotora de Teleradiodifusión S.A. (APT), en una virtual privatización, bajo la premisa de que debía formarse una nueva sintonía para un nuevo canal estatal.

Este período no duró mucho tiempo, ya que ambas frecuencias volvieron a manos del Estado con el decreto 170/55, firmado por el general Eduardo Lonardi, primer presidente de facto de la autoproclamada Revolución Libertadora, en 1955. El Decreto declaraba nulas todas las licencias otorgadas durante el gobierno de Perón y al mismo tiempo dejaba el terreno preparado para la futura privatización de licencias. En el '55, y en el contexto de la dictadura militar, se comienza a desarrollar un plan de privatización de los medios de comunicación masiva. La ley 15460, sancionada el 25 de noviembre de 1957, es un claro resultado de ese proceso, y tenía como objetivo crear, según consta en los considerandos de la norma, “el desarrollo de un clima propicio a la libre iniciativa individual”. Así, la ley tenía un marcado corte liberal, enunciaba muy poco interés por los servicios del Estado, pero mantenía una intención antimonopólica por el límite que establecía referido a la cantidad de licencias permitidas para un solo adjudicatario: una para radio y una para televisión. Esta situación generó un gran atraso tecnológico y de producción de contenidos para el Canal 7, el cual contaba con un presupuesto muy bajo y una grilla de poca variedad. Con este nuevo aire liberal, la desarticulación e individualización del sistema de redes previamente dominante, fue imparable. En otras palabras, el Estado durante la primera década había invertido a pérdida para desarrollar el negocio televisivo que los empresarios no se arriesgaban a desarrollar en soledad. No obstante, con la ley 15460 se entregó el mercado audiovisual a los privados y a la posibilidad de generar beneficios para los fabricantes de aparatos televisivos, ya que se construía el escenario perfecto para que aumentase la demanda de sus televisores debido al incremento de canales. Asimismo, se incrementó la producción de contenidos propios, como las primeras telecomedias

y comedias, que contribuirán en los primeros pasos hacia una producción en serie de ficción. Como ejemplos, podemos rescatar *Cómo te quiero, Ana* (1953) y *Cómo te odio, Pepe* (1958).

En su artículo “Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016)”, Alejandra Nicolosi (2017) resalta la importancia que tuvo el campo cultural del teatro en las primeras horas del canal, en la búsqueda de un lenguaje propio. Los primeros formatos televisivos de ficción se basaron en la transmisión de obras teatrales desde la sala teatral, es decir, de “teatro televisado” (Barroso, 2002), y en la transmisión en vivo de las compañías teatrales desde el piso de la emisora. Entre las producciones de la época podemos mencionar: *Teleteatro del romance* (1952), *Teatro Universal* (1953) y *Teleteatro del suspenso* (1954).

En términos generales, la programación de ficción de la época se basaba en “la precariedad tecnológica, conjugada al mismo tiempo con la búsqueda de experimentación estética” (Nicolosi, 2017, p. 149). En esta primera década de trayectoria, el paisaje ficcional que se fue configurando era escaso pero diverso. Los equipos fueron importados y de “segunda mano”, y los contenidos se nutrían de capitales simbólicos pre-existentes (teatro y radio). Era un paisaje de siembra de donde posteriormente florecerían los primeros robles y ombúes: el Canal 7 sería, “el canal decano” para América Latina.

Años 60. Crecen el bosque y sus desforestadores.

Un desarrollismo a medias

Durante los años ‘60, Canal 7 se encontraba en un caos financiero y administrativo. Ningún proyecto a largo plazo era eficiente, en gran parte, a causa del déficit y la prácticamente nula inversión durante los

gobiernos de facto de la época. La oleada desarrollista del gobierno de Arturo Frondizi también llegó a la industria de los medios, y en este período comenzó la permisión al ingreso de capitales transnacionales, prohibidos incluso hasta la dictadura de la llamada Revolución Libertadora, con la que se favorecieron los canales de televisión privados.

El Canal 7, como televisora estatal y a su vez comercial, debía competir con las restantes emisoras y vender espacios publicitarios, como una clara fuente de ingresos. Estos factores se conjugaron de modo que en esta década la televisión argentina privada era la de mayor desarrollo en el territorio latinoamericano, mientras la televisión estatal padecía anemia y viraba sin rumbo ni proyecto. No podemos analizar este insondable fracaso sin revisar las consecuencias del decreto-ley 3737, dictado en 1967, durante el gobierno de Juan Carlos Onganía. El peronismo había puesto en pie de igualdad al SOR y los licenciatarios en los inicios de los '50 y en los '60. Pero el decreto-ley 3737 establecía para la radio y televisión oficial un papel subsidiario a la actividad privada, para ocupar los espacios del interior del país adonde los privados no llegaban, allí donde no era negocio ofrecer servicio.

Ya durante la presidencia de Agustín Lanusse (hacia inicios de los 70), el canal estaría destinado básicamente a transmitir los actos de gobierno. Empero, en esta época se destacó el desarrollo inicial del producto cultural televisivo por excelencia en Latinoamérica: la telenovela. La producción ficcional televisiva seguía tomando sus bases del teatro, pero el desarrollo tecnológico iba asentando de a poco las bases productivas de la serialización. En sí mismo, el fenómeno masivo y popular de la telenovela permite pensar en un tránsito “de la centralidad por la adquisición y difusión del dispositivo tecnológico, hacia la constitución de un lenguaje, una estética y una forma de consumo televisivo específico”

(Nicolosi, 2017, p. 150), y del pasaje de una producción artesanal de los años 60 a una industrial en los años 70 (Mazziotti, 1996).

En estos años, la novedad fue el desarrollo del *videotape*. Esto permitió una transformación en las rutinas productivas al desligarse de la transmisión “en vivo y en directo”. Dicho de otro modo, el *videotape* permitió la producción, compra y venta de materiales audiovisuales diferidos, lo que llamamos comúnmente como “lata o enlatado”.

Además de las producciones basadas en obras de teatro, la programación se nutrió de los teleteatros producto de la migración de consagrados autores de ficción radiofónica a la TV: Alberto Migré, Abel Santa Cruz y Celia Alcántara. *La casa de los Medina* (1962), *Dos en la ciudad* (1964) y el *Teleteatro de Celia Alcántara* (1964) fueron envíos referentes de este momento.

Podemos concluir que éste fue el período de mayor producción ficcional en la emisora estatal. Según Nicolosi (2017): “Los ‘60 constituyeron la década de mayor programación de ficción en Canal 7: 265 títulos, que representan el 31% del total ofertado en el período 1951-2016” (p. 151). Se trató de un paisaje ficcional diverso y artesanal; un bosque con variedad de flora y fauna. No obstante, el golpe cívico militar no haría más que deforestarlo: en cuestión de meses fue completamente talado y, en su lugar, se sembraron árboles de cartón que dieron frutos de mentiras hechos con pelotas de fútbol. Mientras esa ficción política crecía, la ficción televisiva no volvería a alcanzar jamás aquellos índices de producción.

Años 70. Dictadura y bosque ficcional arrasado

A lo largo de siete años turbulentos, se sucedieron en el país tres gobiernos de facto: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Leving-

ton (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). Con la llegada de este último, se sancionó la primera ley Integral de Telecomunicaciones (N° 19798). Con ella, el Estado continuaba teniendo una tarea complementaria a la actividad privada y se fijaban las metas que debía alcanzar el servicio audiovisual oficial, declarado de interés público, en el “afianzamiento del espíritu nacional y la elevación cultural”. Asimismo, esta ley creó el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) como entidad reguladora de la actividad, además de tener la tarea de definir la adecuación del Canal 7 al Plan Nacional de Desarrollo y Seguridad, dejándolo como mero servicio comercial hasta esa definición. Sin embargo, dicho organismo no pudo articular los servicios estatales de manera tal que se vectorice hacia un beneficio tanto para la institución como para la ciudadanía.

En términos de gestión, Levingston había designado como director general del canal al periodista y guionista Luis Pico Estrada, quien falló en su intento por hacer un canal cultural, inclusivo y recopilatorio de las inquietudes de la ciudadanía. Él mismo afirmaba que “fue una isla en un canal que siempre fue instrumento político del gobierno de turno” (Mindez, 2001, p. 74). Con la llegada de Lanusse, el intento de reformar el Canal 7 y la misión de Pico Estrada, quedarían en el pasado.

Los años 70 estuvieron marcados por un atraso diferencial en materia de radiodifusión con respecto al resto del mundo. Este retraso no era producto de una ley ineficiente sino de la ausencia de continuidad en la ejecución de los planes y proyectos aprobados. Por fuera de la del gobierno de Héctor J. Cámpora, esta década estuvo marcada por las nefastas consecuencias de los gobiernos de facto, especialmente el de la dictadura cívico-militar denominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983); un periodo signado por una política de exter-

minio que abarcó todas las esferas sociales. Particularmente, el sector productivo televisivo se caracterizó por su desindustrialización, por la importación de enlatados en detrimento de una cultura y economía nacional, y por la censura.

Ahora bien, los años '70 también trajeron una ebullición única a nivel mundial respecto de los procesos comunicacionales: el planteo de un Nuevo Orden Mundial en Información y Comunicación (NOMIC) como parte integral de un Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI); el informe "Un solo mundo, muchas voces", de la comisión de Sean McBride; y las ideas de los países de América Latina que proponían la generación de su propio contenido con mirada territorial, son algunos de los ejemplos más referenciales que pueden ser citados. En este contexto, la situación socio-política de Argentina no permitía la llegada en profundidad de dichas discusiones.

Durante la breve presidencia de Cámpora (mayo-julio 1973), el actor y dramaturgo Juan Carlos Gené asumió la dirección general de Canal 7 y buscó darle continuidad al proyecto de Pico Estrada. La impronta de gestión se basaba en una programación popular y de calidad para atraer buenos auspiciantes. No obstante, las presiones de los diversos sectores le impidieron realizar grandes innovaciones.

Ya durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional Canal 7 era administrado por las tres fuerzas militares. Pero por estar la señal dentro de la órbita del Poder Ejecutivo, a cargo del Ejército, esa facción de la Junta Militar tenía supremacía sobre su manejo. La programación de la emosira tomó un tinte cultural elitista (ballet, obras de teatro, ópera) conjugado con deportes populares, como fútbol y automovilismo.

La producción de ficción, que ya había entrado en una etapa de ritmo industrial (Mazziotti, 1996), quedó paralizada. Pero entre los títulos de la época podemos señalar: *Todo el año es Navidad* (1975), *Te sigo queriendo*, *Ana* (1976) y la emblemática ficción *Andrea Celeste* (1979), a partir de la cual Andrea del Boca (una niña en ese momento) iniciaría su consagrada carrera de actriz de telenovelas. Además, *Andrea Celeste* fue uno de los primeros programas producidos y emitidos en color en la televisión argentina. De hecho, el canal hizo su primera transmisión a color para el Mundial de Fútbol de 1978, cuestión que puso a la ahora denominada ATC en la escena de la vanguardia tecnológica en América Latina. No obstante, al final de esta década, el canal “había caído en un profundo déficit debido a disputas internas de la Junta Militar por el *rating*, los salarios desmesurados de “estrellas de la TV”, la inversión tecnológica para la transmisión a color y los manejos arbitrarios, autoritarios y descabellados del Estado” (Nicolosi, 2017, p. 153).

Los ‘80. Entre la democracia y el inicio del neoliberalismo.

Que la estandarización del bosque no tape el árbol

Durante la última dictadura cívico-militar que conoció nuestro país y hacia el final de la década, se desarrolló una nueva ley de Radiodifusión, que fue durante casi treinta años la única legislación vigente en esta materia. La ley 22285, de 1980, promulgada por el gobierno dictatorial del general Jorge Rafael Videla, volvió a dejar al Estado como un actor secundario detrás de la actividad de los medios privados, al tiempo que amplió las tareas del COMFER como autoridad de aplicación de dicha ley. La única diferencia respecto de la legislación anterior radicó en la ampliación del SOR, al cual se le adjudicaron, además de las licencias por el Canal 7 y Radio Nacional, una radio por provincia, el servicio

de Radiodifusión Argentina al Exterior (RAE) y las radios de frontera, y aquellas zonas en las que los privados no estuvieran presentes. También, fijaba la forma de financiamiento del sistema estatal de medios, autorizando la publicidad justamente en las zonas sin ejercicio privado. Pero la ley 22285 preveía, sobre todo, que no se otorgaran licencias de radio o televisión a asociaciones sin fines de lucro, siguiendo la línea liberal que atravesaba a América Latina por esos años, eliminando la posible competencia a los empresarios de medios de comunicación.

Cabe aquí mencionar el Plan Nacional de Radiodifusión (PLANARA) de 1981, con el cual se intentó realizar una enorme privatización de los medios que, por ese entonces, se encontraban en manos del Estado. Finalmente, la adjudicación de licencias quedó suspendida debido a denuncias de fraude por la licitación. Posteriormente, tras la vuelta de la democracia y como una de sus primeras medidas como presidente, Raúl Alfonsín suspendió definitivamente el Plan, con el decreto 1154/84 y una pretendida modificación de la ley 22285 que, de más está decir, no llegó sino hasta 2009.

Fue en el mandato de Alfonsín cuando, por decreto, el Canal 7 fue transferido a la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación. En septiembre de 1984, la Secretaría presenta el Plan Nacional de Cultura 1984/1989, que fijó, entre otras cuestiones, objetivos puntuales para las autoridades del Canal 7, y que según Mindez (2001) son las siguientes :

1. Superar la contradicción entre ser un canal estatal y “cultural” y ser financiado solo por publicidad comercial.
2. Eliminar todo programa de carácter grosero, alienante y en contradicción con la ideología democrática.
3. Ofrecer programación de la mayor calidad artística y cultural y de información imparcial y veraz.

4. Ser la vía de comunicación e información con todas las provincias. (p. 95)

Después de varias gestiones temporales e inconclusas, en 1985 asumió como director del canal el escritor Marcos Aguinis. El nuevo director estaba firmemente decidido a construir un canal cultural y para cumplir ese objetivo creó dos comisiones. La primera debía recibir propuestas (de programación) que llegaban por carta desde todo el país, analizarlas y responderlas. Este fue “el primer intento de habilitar la participación pública en la política de programación del canal” (Mindez, 2001, p. 96). La segunda comisión debía evaluar todo lo que saliera al aire y analizar qué aspectos se podían pulir de cada programa para mejorar el producto; es decir, dicha comisión debía realizar un control estricto y estético sobre la pantalla. Pero los esfuerzos de Aguinis quedaron trancos cuando en el gobierno alfonsinista comenzaron los retrocesos y concesiones. En un manejo burocrático, ATC fue desvinculada de la órbita de la Secretaría de Cultura para que, meses después, volviera a su jurisdicción, ahora bajo la denominación “Cultura y Medios de Comunicación”. Tras la renuncia de Aguinis asumió Carlos Bastianes, que estaba a cargo de la “nueva” Secretaría de Cultura.

En lo que respecta a la producción de ficción, en palabras de Mazzotti (1996) lo que sucedió en esta década fue la caída de la figura de autor en pos de la figura del productor. Dicho de otro modo, pasamos de pensar a la teleficción como un proceso creativo, artesanal, integral, artístico, innovador y de autor (“lógica de obra”), a pensarla como una “lógica de fórmula”: ecuación inalterable, producto en serie, donde el autor desaparece y aparece el gestor/productor en su reemplazo. La exitosa y luego, exportada *Rosa de lejos* (1980), fue una telenovela referente de este período.

En términos generales, son los años de un paisaje ficcional prolijo, estandarizado como un bosque continuo y armónico donde las filas y columnas de los robles son simétricas, y la distancia entre ellos es equidistante. No obstante, que el bosque no tape el árbol.

Durante los años 80, el canal produjo ciclos emblemáticos – y hoy de culto– que pusieron en pantalla temáticas de compromiso social que habían sido vedadas por la censura durante los años previos. Entre ellos, cabe destacar a *Situación límite* (1983, 1984, 1985)⁷⁷, creación de Jacinto Pérez Heredia con libros de Nelly Fernández Tiscornia. Este ciclo fue la primera ficción de estreno de la democracia en la televisión pública, estrenada el día posterior a las elecciones del entonces presidente Alfonsín, y constituyó un hito simbólico audiovisual. Además, fue un ciclo que marcó el regreso público de artistas que habían estado prohibidos en dictadura y que formaban parte de las llamadas “listas negras”. Hablar de los temas “tabúes” fue el objetivo de cada envío, que supo abordar temáticas como adulterio, impotencia sexual, crisis, adopción, violencia, autoritarismo escolar, entre tantos otros, durante sus 100 emisiones.

Otros ciclos que también tematizaron problemas sociales y vale la pena mencionar fueron *Hombres de ley* (1987), con historias que ponían en cuestionamiento al sistema judicial, y *De fulanas y menganas* (1987), que abordaba problemáticas de género.

Otras ficciones que no tuvieron esta impronta pero también marcaron esta época fueron *Los especiales de ATC* (1985; obras de teatro nacionales e internacionales, con la dirección de Oscar Barney Finn), la comedia *Mesa de noticias* (1985) y el infantil *Señorita Maestra* (1985).

⁷⁷Algunos de los episodios fueron digitalizados y están disponibles en el Archivo RTA. Consultar: <https://www.archivorta.com.ar>

Sin embargo, promediando la mitad de la década la gestión radical perdió consenso de muchos actores sociales y el Canal quedó prisionero de intereses contrapuestos y presiones. La década cierra con un COMFER intervenido para evitar la presencia de los militares, pero con una ley 22285 aun vigente, que sería potenciada por el gobierno neoliberal que se avecinaba.

Años 90. Neoliberalismo y un desierto (más que un bosque)

La década del 90 estuvo signada por la vuelta al neoliberalismo en plena democracia. Con la llegada al gobierno de Carlos Menem y el aire neoliberal que trajo su figura al poder, la situación de la señal televisiva estatal no mejoraría, en un contexto marcado por una política de desregulación del sistema de medios.

En 1989 asumió la dirección del canal Mario Gavilán, vinculado con la dirección de noticias del Canal 13 durante la dictadura. Pero con poco margen de maniobra ante tensiones internas, Gavilán renunció en febrero de 1990. Fue secundado por el locutor uruguayo René Jovilet, que orientó la programación del canal hacia los shows y el entretenimiento parafernáticos, y cerró contratos con Mirtha Legrand, Gerardo Sofovich, Antonio Carrizo y Mauro Viale. Empero, el canal padecía un grueso déficit y un estado tecnológico precario.

En 1991, el presidente Menem designó a un amigo cercano como nuevo interventor de ATC: Gerardo Sofovich encontraba apoyo en los decretos presidenciales para manejar al canal público como su empresa privada. Pero en 1992, pese a los manejos discrecionales y autoritarios, Sofovich se encontró con un problema cuando un grupo de periodistas realizó una denuncia en su contra ante la Justicia. La

situación terminó con su renuncia y asumió la gestión del canal el vicepresidente Enrique Álvarez, pero en la práctica era el ex-presidente quien seguía “tirando de los hilos” del canal. En diciembre de 1995 Germán Kammerath fue nombrado interventor de ATC. Su gestión fue corta y pobre: endeudó al canal en contratos innecesarios rediseñando el logo, pagando publicidad y contratando a asesores externos. El menemismo intentó avanzar en la privatización de la señal por decreto; tentativa frenada gracias a la intervención de la Unión de Trabajadores de Prensa (UTPBA). Estos factores llevaron a Kammerath a renunciar y en 1996 asumió Horacio Frega, de corte político de ultraderecha. En 1997, este directivo fue removido tras el escandaloso descubrimiento de un contrato con una empresa fantasma en las islas Caimán, y en su lugar asumió su vicepresidente, Horacio de Lorenzi, quien estaría a cargo hasta el final del gobierno de Menem.

Menem fue ajustando la ley de radiodifusión vigente, a través de decretos y a favor de la des-regulación de los medios: permitió la habilitación de licencias para empresarios de radio y televisión que tuviesen otros medios de comunicación, facultó al Poder Ejecutivo para privatizar todas las emisoras administradas por el eEstado (a excepción de Canal 7, Radio Nacional, RAE y las emisoras del SOR), permitió el ingreso de capitales extranjeros a la propiedad de los medios, y promovió la convergencia y conformación de oligopolios al permitir a los licenciatarios de telefonía a entrar en el negocio de los medios audiovisuales, y viceversa. Por otro lado, permitió la venta directa de publicidad a los medios del SOR (1652/92), lo que les otorgaba la condición de comerciales y, por ende, los obligaba a la competencia con los privados, en mejor posición económica y de *rating*. Y realizó la liquidación de ATC LS82 Canal 7 para dar paso a ATC S.A., otro movimiento en su comercia-

lización que fue de la mano con la fraudulenta administración de Sofovich, amigo personal del Presidente y principal beneficiario de todos los contratos que el Canal generó por esos tiempos.

A estas medidas menemistas se sumó que el gobierno, mediante el decreto 1022/95, intentó nuevamente, como en tiempos de Lanusse, llamar a licitación por la adjudicación de la señal del canal, nuevamente con la promesa de utilizar la frecuencia del Canal 4 para las transmisiones. Frente al mismo conflicto internacional de los años sesenta, que había impedido continuar con el proyecto por entrar en la jurisdicción de Montevideo (Uruguay), la UTPBA logró que la Justicia dictara una resolución contraria a la medida del Presidente.

Finalmente, cerca del final de su segundo mandato, con la ley 25208/99 Menem gestionó la creación de Radio y Televisión Argentina S.E. (RTA) que quedaría a cargo de la administración del SOR. Además de delimitar quién estaría a cargo de esta nueva sociedad estatal, la ley indicaba las formas de financiamiento del servicio, habilitando la publicidad con excepciones como los juegos de azar y el alcohol. De todas formas, durante los primeros días del gobierno de la Alianza, encabezado por Fernando de la Rúa, se vetó dicha ley con el decreto 152/99, y con ello a la RTA.

Ahora bien, en los '90, las productoras de los canales de aire, dada la coyuntura económica, cambiaron de lógica y dejaron de producir contenidos para comprarlos a productoras independientes, tanto nacionales como internacionales. Al mismo tiempo, se asienta el modelo transnacional y es momento de la realización de co-producciones internacionales. En este macro, se dan algunas experiencias entre el canal público y la RAI de Italia, como *Es tuya Juan* (1990) y *Corazones de fuego* (1992).

En palabras de Nicolosi (2017): “El neoliberalismo se hizo sentir en la oferta general (de ficción seriada): apenas 21 títulos. Es la década con menor índice de programación de ficción en ATC: 2% sobre el total emitido en el período 1951-2016.” (p. 156). Entre los envíos de ficción de este período podemos mencionar la serie *La bonita página* (1991) y la telenovela *Cartas de amor en cassettes* (1993), esta última integralmente realizada en el canal público.

Este período denotó las limitaciones de la democracia a la hora de legislar y regular sobre la radio y la televisión. Además de la pobreza de contenidos mediáticos en el canal (basados en juegos para ganar dinero), en esta época se concentraron y consolidaron los “colosales grupos multimediales oligopólicos” (Mindez, 2001, p. 101).

El paisaje ficcional de este período, al igual que en cualquier ecosistema artificial sin mantenimiento ni cuidado diario, se fue marchitando, secando. Un paisaje devastado: apenas unos perdidos robles aislados, un desierto más que un bosque.

Años 2000. Volver a plantar las semillas

La Alianza puso en agenda la situación de ATC tanto en la campaña electoral como durante los primeros meses de gestión. Así, al principio de su gobierno, el entonces presidente De la Rúa designó un triunvirato para dirigir ATC que estaba compuesto por Juan Carlos Abarca, Luciano Olivera y Rodolfo Hermida. El gobierno de la Alianza, en un intento de saquear las instituciones estatales, lanzó el nuevo “Canal 7 Argentina”, pero éste se encontraba sin presupuesto y al borde de la quiebra. El problema, en palabras de Hermida, era que “se sigue creyendo que la cultura es un gasto y no una inversión” (Mindez, 2001, p. 111). Pero la situación socio-

económica desvió la mirada y la única regulación puesta en vigencia que afectó de alguna forma al canal fue el decreto 94/2001. Este creaba el Sistema Nacional de Medios Públicos (SNMP) y unificó bajo su administración a ATC (reconvertido en Canal 7), a la agencia nacional TELAM (previa disolución de las sociedades anónimas que las manejaban), a Radio Nacional y a los demás medios presentes en el SOR. Esta entidad será la administradora de los medios estatales hasta la creación de una nueva RTA, como parte de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009).

Con la creación del SNMP, el control sobre los medios de comunicación cayó en la esfera del Poder Ejecutivo. Sin embargo, tras la crisis de 2001 y con los gobiernos kirchneristas, llegó un aire de recuperación que “implicó la vuelta del Estado y la restitución de derechos constreñidos durante la larga década neoliberal” (Nicolosi, 2017, p. 157).

Sin dudas, la ficción televisiva que supo poner en escena de forma anticipada la crisis político-social que comenzaba a atravesar el país fue *Okupas* (2000), producida por la extinta Ideas del Sur y dirigida por Bruno Stagnaro, cineasta perteneciente a la renovación de directores conocida como Nuevo Cine Argentino. Para Lanza y Soria (2012)

La realización de *Okupas* puede entenderse como un intento de renovación –para el canal transmisor– y de legitimización –para la productora– al presentar un producto de calidad en la forma de una ficción no tradicional que impacte por la crudeza de su tratamiento y la mostración de una realidad ausente en los programas de ficción del momento. En cuanto al director, supone el traslado a otro medio y su consagración como artista. (s/n p)

Se empieza a respirar un aire fresco a partir de 2002. Con los sucesivos gobiernos de Eduardo Duhalde, Néstor Kirchner y Cristina Fer-

nández, la situación de los medios estatales comienza una lenta recuperación, principalmente en la intención de federalizarlos. Primero, con el decreto 2368/2002, el gobierno de Duhalde, le quitó al Canal 7 su papel subsidiario frente a la actividad privada, al derogar la prohibición de transmisión en zonas del interior donde hubiera cobertura de medios comerciales. Ya en la presidencia de Kirchner, el decreto 1214/2003 habilitó a gobiernos provinciales y municipales a poseer licencias de televisión y radio aun cuando empresas ya las tuvieran en los mismos territorios. Además, con el decreto 533/2005 Kirchner hizo efectiva la creación del canal Encuentro, del Ministerio de Educación nacional, ampliando la grilla de canales estatales.

Pero sin dudas, el mayor cambio respecto del marco regulatorio lo brindó la LSCA (ley N° 26522/2009), la cual referimos ya en varios pasajes y capítulos de este libro. En principio porque, al cuestionar el mapa de medios vigente (con gran acumulación de poder y sentido por parte de grupos empresariales) planteó generar una redistribución de la producción audiovisual más equitativa y descentralizar el discurso imperante. Un *descentramiento* industrial y simbólico desde los centros urbanos hacia el resto del territorio nacional a partir de la generación de contenidos locales (Nicolosi, 2014; Siragusa, 2017).

Cabe recordar que con la llegada del gobierno de Kirchner, la dirección del Canal 7 fue dividida entre las áreas de ficción y no ficción. De la primera quedó a cargo el director y productor de televisión Leonardo Bechini (Bonacchi, 2003) y de la segunda, la periodista Ana de Skalon. Esto significó una apuesta a volver a producir ficción desde el propio canal y reponer el género como parte importante de la grilla. Ejemplos de ello fueron *Un cortado, historias de café* (2001), *De la cama al living* (2004) y *Autoestima, historia sobre ruedas* (2006).

En 2006, Rosario Lufrano asumió la Dirección Ejecutiva del canal, gestión de la que se retiró en 2008. A partir de allí, la ahora llamada TV Pública sería conducida por Martín Bonavetti, bajo los mismos principios de gestión que su antecesora, hasta su salida en 2015. Hacia 2008 el canal pasó a ser llamado TV Pública y atravesó un proceso de conversión tecnológica inédito para su historia. La tecnología de punta (en renovación de cámaras, de unidades móviles, de tecnología de transmisión, de la web y redes sociales, etc.)⁷⁸ llegó para quedarse, y las entrañables cámaras Bosch pasaron a ser parte del Museo de la TV Pública.

Si bien “la oferta global de la década fue de 25 títulos, a partir de 2003 la programación de ficción seriada creció y hasta el final de la década concentró el 72% del total programado” (Nicolosi, 2017, p. 157). Entre las ficciones televisivas de esta década también podemos señalar: *Historias de terror* (2004)⁷⁹, *Cuentos de Fontanarrosa* (2007) y *Ciega a citas* (2009). El paisaje ficcional de esta década comenzó con una fase de recuperación: fueron tiempos de nuevas siembras y riegos, pero esta vez con un Estado mucho más presente en tanto agente de cuidado y promoción de las producciones ficcionales. En el cierre de este período surge el humus que fertilizará la producción audiovisual nacional: la ya mencionada LSCA.

Años 2010-2019. Ley de SCA, del bosque florido al paisaje arrasado

Como venimos mencionando y fue descripto en detalle en el capítulo 2, bajo el paraguas de la nueva Ley el panorama ficcional nacio-

⁷⁸Para ampliar, consultar: Maglieri, A. (2016). *Televisión Pública y Convergencia Digital*. Buenos Aires: Ed. Autores de Argentina; y capítulo 7 de este libro.

⁷⁹Para un análisis de esta ficción televisiva desde el género terror, consultar el capítulo 10.

nal comenzó a diversificarse exponencialmente, incluyendo voces de otros territorios y culturas locales. El modelo de gobierno construido bajo políticas públicas con enfoques en derechos humanos perfiló un sistema de medios públicos con objetivos educativos, sociales, y culturales, con visión pluralista en el que cupiese intereses comunitarios, estatales y no gubernamentales. Bonavetti al frente de la dirección de la TV Pública desde 2008 entendía la pantalla pública como un espacio de visibilización de todo ese proceso, con sus fortalezas y debilidades, y en el que la ficción ocupó un lugar central (*Tiempo Argentino*, 2013).

No obstante, a mitad de la década, con la llegada del neoliberalismo al poder en 2015, comenzó el desguace de las instituciones del Estado y la Televisión Pública no quedó exenta. Los medios públicos fueron vaciados en términos presupuestarios, de contenido y de personal, y se orientaron hacia una producción mixta, de repetición, entretenimiento comercial y “*rating* dependientista”. La dirección de la TV Pública quedó bajo la dirección de Horacio Levin y el Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos (que pasó a aglutinar todos los medios públicos) quedó a cargo de Hernán Lombardi, bajo la órbita de la Jefatura de Gabinete de Ministros. El paisaje, en este período (2016-2019), sufrió profundos recortes y ajustes, y la exhibición de ficción en la pantalla pública sufrió una fuerte contracción: 87 h en promedio anual (contra 117 h durante el período 2009-2015).

No vamos a profundizar en el análisis de esta década, que será desarrollado de forma minuciosa en los próximos capítulos⁸⁰. Pero sí nos interesa detenernos en algunas reflexiones sobre ciertas identidades

⁸⁰Para profundizar en la oferta de ficción seriada en la TV Pública durante el período 2009-2019, consultar los capítulos 5 y 6.

culturales representadas en la ficción televisiva en la pantalla de TV Pública durante la aplicación de la LSCA.

Antes de eso, y a modo de cierre de este segmento, cabe señalar que con la victoria de la coalición política del Frente de Todos en las elecciones de octubre de 2019, el panorama para los medios públicos recibió un nuevo impulso vitalizador. Eliseo Álvarez⁸¹ asumió como director ejecutivo de la TV Pública y sus lineamientos de acción se sintetizaron en el nuevo eslogan de la señal: “Reconstruyendo la TV Pública”. La gestión que comenzó en diciembre de 2019 de la mano del Frente de Todos relanzó los medios públicos, incluso reponiendo en ciertos lugares estratégicos de su dirección a ex funcionarias idóneas y referentes de gestiones previas⁸². No obstante, el anuncio oficial de las programaciones del sistema en general y de la TV Pública en particular se vio demorado por la pandemia del Covid-19, que impuso un cambio de agenda en la programación, ahora destinada a una audiencia en aislamiento. De hecho, durante 2020 la programación de la TV Pública se centró en los contenidos educativos a través del Plan *Seguir Educando*⁸³, del Ministerio de Educación, en el fortalecimiento

⁸¹Eliseo Álvarez renunció a su cargo en abril de 2021, en el marco de un denuncia penal iniciada por Rosario Lufrano (presidenta de RTA) ante el fuero federal, por motivo de irregularidades en la emisora, en el manejo de fondos destinados a la realización de una ficción sobre Manuel Belgrano. En su lugar, asumió Leonardo Flores (gerente artístico), quien fue cuestionado políticamente y reemplazado a la semana siguiente por Claudio Martínez, subsecretario de Medios y Comunicación Pública del Gobierno nacional.

⁸²Ejemplo de ello son: Rosario Lufrano como presidenta de RTA (ex Directora de la TV Pública 2006-2008) y Jesica Tritten al frente de Contenidos Públicos SE, que nuclea las señales PakaPaka, Contar, Encuentro, DeportTV (ex Directora General del Polo Educativo de Educ.ar S.E.)

⁸³En el marco del Seguir Educando, durante 2020, se ofertaron 14 horas por día de conte-

de los noticieros y en la reposición de títulos de ficción seriada a modo de ofrecer no solo entretenimiento a las audiencias en confinamiento sino también para contribuir a los ingresos de actrices y actores (a través de SAGAI)⁸⁴, que se vieron cercenados debido a la paralización total de las actividades culturales y artísticas. Durante la pandemia en 2020, la ficción televisiva solo será priorizada por la TV Pública (Nicolosi, 2021).

Un clic por identidades culturales retratadas en la ficción televisiva en la TV Pública durante la aplicación de la LSCA

Si ampliamos el concepto, *televisión pública* no refiere simplemente a la señal que se transmite por la TV Pública de la Ciudad de Buenos Aires (CABA). Desde hace varios años, antes de la implementación de la LSCA y con más fuerza desde entonces, la cantidad de señales englobadas bajo ese amplio término se multiplicó y con ello, su contenido (Guerin, Miranda, Olivieri, Santagata, 2013). Una televisión pública como concepto implica “garantizar una distribución igualitaria de los intercambios simbólicos” (Fiorito, 2014, p. 223), donde “igualitaria” significa la inclusión de productos culturales de todo el territorio.

Lo contrario a esta perspectiva es la generación de contenidos desde los grandes centros urbanos hegemónicos y su distribución, desde

nidos televisivos educativos que se emitieron por la TV Pública, Pakapaka y Encuentro, y 7 horas que se difunden por Radio Nacional (AM 870). Sitio web oficial recuperado de: <https://www.educ.ar/noticias/etiqueta/seguimos-educando>.

⁸⁴La Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes (SAGAI) es una asociación civil de gestión colectiva, sin fines de lucro, que recauda y distribuye los derechos intelectuales de actores, actrices, bailarines y bailarinas. Web oficial recuperada de: <https://www.sagai.org/>

allí, hacia el resto del país. Se construye así, un sistema de representaciones sociales con centro en la metrópolis, donde las identidades y voces periféricas quedan marginadas, y el ser sujeto argentino es concebido desde la mirada porteña.

Esto es lo que sucedió desde el nacimiento de la televisión argentina, y es la Ciudad de Buenos Aires el lugar donde se generó, desde el inicio, la producción audiovisual en su dimensión material y simbólica. Ubicados en ese territorio, los canales abiertos masivos (canales 2, 9, 7, 11 y 13 y a partir de 2018, NET TV) “marcaron una agenda que se correspondía a los hechos de esa ciudad, que pronto se convertirían en acontecimientos de interés nacional” (González, 2014, p. 98). Además, es importante resaltar que, lejos de mirar hacia dentro de su territorio, la producción de este centro urbano “ha mirado hacia culturas distantes a miles de kilómetros más que a su propio folclore” (Rodríguez, 2014, p. 156). Esto conlleva una particular importancia, sobre todo, si se reconoce a la televisión, tal como fue propuesto por Williams, como una “forma cultural” (1978), un concepto clásico que entiende a la televisión como expresión de la sociedad en la que está inscripta.

El resultado de dicha centralización es la estigmatización de grupos no atendidos a la norma de dicho modelo televisivo. Pensemos, por ejemplo, en la falta de productos televisivos que provengan de la perspectiva de las juventudes “en plural”. Esto genera la idealización de la juventud –singularizada– y el rechazo a su diversidad. Dicho proceso semántico se repite para las infancias, las feminidades, las identidades de las comunidades originarias, de las identidades trans, travestis y no binarias, y de las identidades regionales.

En el campo de la ficción televisiva es notoria, por ejemplo, la modelización de jóvenes en las producciones ficcionales de Cris Morena

Group [*Rebelde Way* (2002, Canal 9/2003, América TV), *Floricienta* (2004, Canal 13), *Casi ángeles* (2007-2010, Telefe) o *Aliados* (2013, Telefe)]. Las narrativas proponen la representación de jóvenes metropolitanos de clase media-alta con conflictos adultizados, en las que el “ser joven” está más ligado al ser sujeto de consumo que al ser sujeto de derecho. A propósito, en torno a estas ficciones se creó un enorme despliegue comercial de *merchandising* (discos, remeras, ropa, accesorios, posters, etc.) como parte fundamental de la puesta en marcha del formato. Frente a estas miradas hegemónicas, producciones ficcionales como *Presentes* (2015), *Los pibes del puente* (2012) y *Broder* (2019) ofertadas en la TV Pública, plantean una nueva mirada de las realidades de los adolescentes que, ciertamente diversas, pretenden romper con este encasillamiento. Cabe aquí volver a recordar el caso de la miniserie *Okupas* (2001), hito de la ficción en TV Pública y que fue clave para ubicar en primer plano las experiencias de jóvenes de clase media-baja, en el contexto de creciente desconfianza institucional y crisis económica previa a diciembre de 2001.

En este punto, nos interesa destacar el fenómeno inédito promovido por la LSCA en torno a las identidades regionales. La programación de las señales de aire de las provincias argentinas han implicado históricamente el predominio de la retransmisión de contenidos producidos, especialmente, en los canales de aire de CABA. Desde la óptica de los medios masivos, las experiencias regionales de los territorios del propio país, separados por una frontera político-cultural, resultan más extraños que las prácticas sociales de otros países. La situación produce un efecto de distanciamiento y extrañamiento hacia las propias costumbres, culturas y etnias que habitan en el suelo argentino. En esta línea de pensamiento y siguiendo a Arancibia (2014),

El planteamiento de nuevos escenarios comunicacionales generan entonces zonas en las que los conflictos emergen permitiendo mirar y exhibir la diferencia cultural plasmada en valores y prácticas específicas que, por factores concretos de poder, no pudieron visibilizarse en el espacio mediático. Las visiones, las imágenes, los valores y las prácticas tamizadas históricamente desde el centro productivo y simbólico del país se ven confrontadas por la presencia de miradas, relatos, retóricas, formas de percibir que resultan “extrañas” para el espacio normatizado de la audiovisión hegemónica. (2014, p. 139)

En este sentido, una de las directrices fundamentales de la LSCA fue promover la producción federal de ficción y llevar sus relatos a las pantallas televisivas. Gracias a una línea específica de concursos de fomento⁸⁵, narrativas como *Muñecos del destino* (2012), de Tucumán, *Rescatistas* (2013) de Santa Cruz, *Los anillos de Newton* (2013) de Salta, o *Ana y el vino* (2014) de Mendoza, por nombrar solo algunos ejemplos ofertados en la TV Pública, vinieron a *des-centrar* la pantalla (Nicolos, 2014) y a visibilizar las construcciones identitarias tanto como la riqueza expresiva de las distintas regiones del país.

⁸⁵Se trató de los concursos llamados “Series de ficciones federales”, en los que el país era dividido en seis regiones en competencia: Centro Metroplitano (CABA y provincia de Buenos Aires), Centro Norte (Córdoba, Santa Fe), Nuevo Cuyo (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja), Noroeste (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero), Noreste (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos) y Patagonia (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur).

Sobre la base de datos contruidos desde el OFTVP, en la **Tabla 1** se detallan las ficciones televisivas de origen federal ofertadas en la TV Pública durante el período 2009-2019⁸⁶.

Tabla 1. Ficciones federales (por fuera de CABA) en la TV Pública (2009-2019).

Ficción	Año	Origen
<i>Muñecos del destino</i>	2012	Tucumán
<i>La rebelión de los llanos</i>	2013	La Rioja y CABA
<i>Rescatistas</i>	2013	Santa Cruz
<i>La riña</i>	2013	Litoral
<i>Los anillos de Newton</i>	2013	Salta
<i>Inconsciente colectivo</i>	2013	Pcia. de Buenos Aires
<i>¿Quién mató al Bebe Uriarte?</i>	2014	Santa Fe
<i>Ana y el vino</i>	2014	Mendoza
<i>Fábricas</i>	2015	Pcia. de Buenos Aires
<i>Si solo si</i>	2016 y 2018	Pcia. de Buenos Aires
<i>La educación del rey</i>	2017	Mendoza
<i>Balas perdidas</i>	2017	Santa Fe
<i>Olimpia: camino a la gloria</i>	2017	Córdoba
<i>7 vuelos</i>	2017	Misiones
<i>Los Rampante</i>	2017	Pcia. de Buenos Aires y CABA
<i>La chica que limpia</i>	2018	Córdoba
<i>Aquellos días felices</i>	2018	Misiones
<i>El mundo de Mateo</i>	2019	Pcia. de Buenos Aires
<i>Derecho viejo</i>	2019	Santa Fe y CABA

Total: 19 títulos. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

⁸⁶Del total de las 19 ficciones ofertadas, solo *La rebelión de los llanos* y *Si solo si* (2ª Temporada - 2018) no fueron producto de concursos de fomento.

Al analizar las ficciones federales promovidas por los concursos de fomento en el marco de la LSCA, Siragusa (2017) reconoce algunos rasgos característicos:

- El serial o formato de prosecución, como modelo narrativo y productivo dominante. Es decir, “aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final” (Calabrese, 1999, p.48), de modo a que los episodios guardan correlatividad entre sí.
- Una preponderancia al formato de corta serialidad (serie y miniserie). Esta decisión resultó innovadora en un doble sentido: a) rompe con la hegemonización del modelo privatista-comercial de la TV desde los 90s que conjugaba el continuismo de la entrega con el éxito de audiencia); b) permite considerar la relación calidad-cantidad en pos de alentar la generación de contenidos para la televisión HD.
- Irrupción, con potencia, de una ficcionalidad de género que evidenció un interés más cercano a las formas reconocibles dentro del campo de la cinematografía (*film noir*, policial, fantástico, drama).

Así, en cuanto fenómeno de *visibilización-imagética-territorial* (Siragusa, 2017), la emergencia de las ficciones federales puso a las identidades regionales en puja por el reconocimiento. Ya sea a través del rescate de sus memorias locales (*Fábricas, La rebelión de los llanos, La riña, Balas perdidas*), de sus conflictos cotidianos (*Los anillos de Newton, La chica que limpia, Inconsciente colectivo, Muñecos del destino*) o de sus autores locales (*¿Quién mató al Bebe Uriarte?, Derecho viejo*), por mencionar algunos ejemplos.

Al mismo tiempo, la realización de contenidos a lo largo del territorio nacional no fue solo de relevancia simbólica. El hecho de que la producción de ficción televisiva se encontrase históricamente centralizada en la CABA implicó, a su vez, una limitación en la expansión del desarrollo industrial. En este sentido, las ficciones federales supieron testear, capacitar⁸⁷, desarrollar y asentar las competencias productivas de cada región, movilizando al personal técnico y artístico local, involucrado en cada proyecto ganador.

Es por ello que un *des-centramiento* de la producción audiovisual que posibilita “la emergencia de otros realizadores audiovisuales por fuera del circuito porteño” (Nicolosi, 2014, p. 52) tiene una implicancia política al promover la ampliación territorial, tanto semántica como de las fuentes de trabajo.

El clic de apagado

A partir de esta recapitulación de casi 70 años de historia de la TV Pública desde diversas aristas, observamos cómo su trayectoria está hecha de discontinuidades, de avances y retrocesos, de una lógica atada a intereses y decisiones gubernamentales, y de la falta de un proyecto institucional a largo plazo que pudiera sostener a la emisora más allá de cada gobierno de turno. Se trata de una historia pendular, refundacional en cada nueva gestión y marcada por los vaivenes políticos entre propuestas desarrollistas de gobiernos populares y propuestas de ajuste y vaciamiento de gobiernos neoliberales.

⁸⁷La propia convocatoria en su artículo 19 establecía: “Deberán asistir a los talleres, sin excepción, los profesionales asignados a los roles de PRODUCCION, DIRECCION y GUION de los proyectos que resulten preseleccionados”.

Así y todo, supo ser, es y es menester que siga siendo un canal escuela: formador de profesionales a nivel nacional e internacional, pionero en la innovación tecnológica y precursor en la creación y búsqueda de formatos y estéticas.

La relación de la TV Pública con el Estado es indisociable y éste como tal debe garantizar el derecho a la comunicación y a los medios públicos como parte constitutiva de ese derecho. Restar concluir que la televisión pública (en minúscula y en mayúsculas), en tanto concepto y medio ciudadano, debe darse la tarea de generar discursos diferentes de los hegemónicos, que posibiliten nuevos marcos teóricos y culturales, nuevas formas estéticas y –no menos importante– nuevas representaciones de la alteridad, para hacer de la imagen en pantalla un dispositivo de construcción política y transformación social.

Bibliografía

- Arancibia, V. (2014) Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad. En Nicolosi, A. (comp.) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becerra, M; Castillejo, A; Santamaria, O. y Arroyo, L. (2013). *Cajas mágicas. El renacimiento de la televisión pública en América Latina*. Madrid: Tecnos.
- arroso, J. (2002). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- Bonacchi, V. (6 de Septiembre de 2003). Cómo será la pantalla de la emisora oficial. Bechini llega a Canal 7. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/bechini-llega-a-canal-7-nid525082/>
- Calabrese Oscar (1999). *La Era Neobarroca*. Madrid: Editorial Cátedra.

- Fiorito, V. (2014). La necesidad de un canal público infantil. En Nicolosi, A. (comp.) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- González, N. (2014). Contenidos regionales en la televisión digital argentina. Cultura local frente a la histórica concentración territorial. En Nicolosi, A. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Guerin, A.; Miranda, A; Olivieri, R; Santagata, G. (2013). Parte IV. Televisión pública argentina, políticas, gestión, ciudadanía y derecho a la comunicación. En: Guerin, A.; Miranda, A; Olivieri, R; Santagata, G. (Comp). *Pensar la televisión pública ¿Qué modelos para América Latina?*. Caba: La Crujía.
- Lanza, P y Soria, C. (2012). Okupas. El realismo de cambio de siglo en la televisión argentina. *La Fuga*, N° 14. Recuperado de: <https://www.lafuga.cl/20okupas/569>
- Martín-Barbero, J. (2005). Claves del debate: televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención. En O. Rincón (Comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Ciudad de Buenos Aires: La Crujía.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Mindez, L. (2001). *Canal Siete. Medio siglo perdido*. Buenos Aires: CICCUS.
- Nicolosi, A. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. (2017). Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016). En González, N. y Nicolosi, A. (comp). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. (18 de abril de 2021). Pandemia, ficción seriada y TV Pública: toda oferta es política. *Agencia Paco Urondo*. Recuperado de: <https://www.>

agenciapacourondo.com.ar/cultura/pandemia-ficcion-seriada-y-tv-publica-toda-oferta-es-politica

- Portales Cifuentes, D. (2005) La empresa: la televisión pública en América Latina: crisis y oportunidades. En O. Rincón (Comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Ciudad de Buenos Aires: La Crujía.
- Rincón, O (2005). Realizar TV: hacia una televisión pública experimental y gozosa
- En O. Rincón (Comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Ciudad de Buenos Aires: La Crujía.
- Rodríguez, C. (2014). Sangre y miedo en las series de televisión digital: El género de terror argentino en Alucinante y Ruta misteriosa. En Nicolosi, A. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- S/A (14 de enero de 2013). “Hay un canal que empieza a girar”. *Tiempo Argentino*.
- Siragusa, Cristina (2017) (comp.). *La imagen imaginada: nueva ficción en los territorios nacionales*, Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Recuperado de: https://issuu.com/laimagenimaginada/docs/la_imagen_imaginada_i

Otras fuentes consultadas

- Proyecto *Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP)*. Universidad Nacional de Quilmes. <http://observatorioficcion.web.unq.edu.ar/>
- Bases del concurso de Series de ficciones federales para televisión digital (2011). Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

| CAPÍTULO 5 |

Un paisaje diáfano: ficción televisiva en la TV Pública en el período 2009-2015

Alejandra Pía Nicolosi

Introducción

La puesta en marcha de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) promovió la expansión del paisaje del sector audiovisual en su conjunto y, particularmente, de la ficción televisiva, al habilitar –como fue dicho en el capítulo anterior– un *des-centramiento* (Nicolosi, 2012; 2014) de la producción de este tipo de contenidos. Ahora es momento de cerrar el plano y enfocar la mirada: ¿cómo se dio este proceso específicamente en la TV Pública? ¿Qué características tuvo?

En este capítulo nos enfocaremos en el período 2009-2015, que comprende desde la sanción de la LSCA, su desarrollo e implementación, hasta llegar a finales de 2015, momento en que su aplicación fue intervenida, de forma arbitraria, por el decreto presidencial 367/2015.

La centralidad de la ficción televisiva nacional

Según los datos contruidos desde el OFTPV durante el período 2009-2015, la TV Pública estrenó⁸⁸ 77 títulos de ficción, un total con-

⁸⁸El estreno implica la emisión original en la pantalla de la TV Pública, aunque se trate de una ficción que haya sido estrenada previamente en otro canal. Por ende, las repeticiones de una ficción en la propia pantalla de la TV Pública no son contabilizadas. Un título de ficción que continúa de un año a otro se contabiliza en su estreno en cada año correspondiente.

formado por 62 títulos (80%) de origen nacional y 15 (20%) de origen importado. En el **Gráfico 1** mostramos las diferencias en la cantidad de títulos de ficción televisiva –por origen– en ese período temporal.

Como puede verse, 2010 se revela como el punto de inflexión a partir del cual la programación ficcional de la TV Pública pasó de ser hegemonizada por contenidos “enlatados” a ser liderada por la teleficción de origen nacional. De hecho, en 2009 el 71% (cinco títulos) de la programación ficcional era importada⁸⁹ y hacia 2011 los términos se invierten y la ficción nacional ocupa el 86% (seis ficciones) del total programado durante ese año. Esta tendencia se mantendrá a lo largo de todo el período analizado. Cabe señalar que, en 2010, dentro de los estrenos nacionales se encuentra la miniserie *Vientos de agua*⁹⁰, una co-producción entre Argentina y España.

En 2011, como también puede verse en el **Gráfico 1**, la caída de títulos importados es abrupta, y se registra apenas una ficción española: una nueva temporada de *Amar en tiempos revueltos*, programada inicialmente en 2010⁹¹, gana aceptación en el público y se asegura un lugar en la grilla hasta 2016 con excepción de 2013, año en que la presencia de contenido ficcional importado es nula. Del total general de títulos importados (15) transmitidos en 2009-2015, España es el principal pro-

⁸⁹Los cinco títulos responden a: una miniserie española (*Bruno, el rostro de la ley*), dos series brasileñas (*Ciudad de los hombres*, y *Carandirú, la cárcel del terror*); una miniserie co-producida entre Italia, Francia, Alemania, Rusia y Polonia (*La guerra y la paz*) y una microserie de origen estadounidense (*Julio César*).

⁹⁰*Vientos de agua* es una co-producción internacional que se contabiliza como “estreno nacional” por haber sido realizada en parte, con capital local.

⁹¹En 2010 también se estrenaron una nueva temporada de *Ciudad de los hombres* y la serie española *Los hombres de Paco*. Por otra parte, en 2010 continúa *Carandirú...*, estrenada en 2009.

ductor representado por nueve estrenos (60%), seguido de Brasil, con cuatro títulos (27%)⁹² y el resto de Europa con dos títulos (13%).

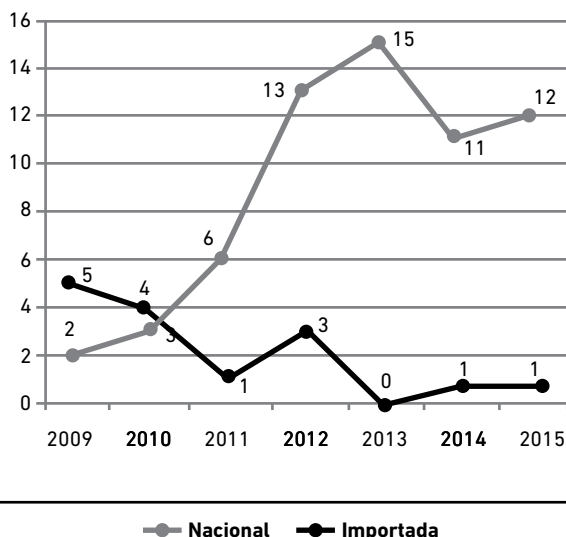


Gráfico 1. Cantidad de títulos de ficción televisiva nacional e importada de estreno en la TV Pública (2009-2015)

Total: 77 títulos. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Si hacemos foco en la producción nacional, contamos con datos elaborados desde el Observatorio que muestra la **Tabla 1**. De acuerdo con ellos, la producción de teleficción nacional en el período 2009-

⁹²Se trata de la serie *Carandirú* (2009 y 2010) y de dos temporadas de *Ciudad de los hombres*.

2015 estuvo conformada por 62 títulos y un total de 1.208 capítulos/episodios⁹³, que equivalen a 818 horas⁹⁴ programadas de contenido artístico neto (sin cortes comerciales) e inédito. Cabe señalar que, del total de títulos, el 87% (54 ficciones) fue ofertado en la franja del *prime time*⁹⁵ y corresponde al 72% de las horas emitidas en el periodo (590 h) .

Tabla 1. Ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2009-2015).

Año	Cantidad de títulos de estreno exhibidos	Capítulos/ Episodios	Horas
2009	2	53	44 h 25 min
2010	3	108	98 h 35 min
2011	6	201	144 h 24 min
2012	13	129	73 h 26 min
2013	15	184	98 h 13 min
2014	11	372	269 h 30 min
2015	12	161	89 h 35 min
Total	62	1.208	818 h 8m

Total: 818 h 8 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

A su vez, la **Tabla 1** muestra cómo en la producción de ficción nacional tiene lugar un salto cuantitativo y cualitativo que va de dos títulos

⁹³Nos referiremos a capítulos cuando se trate del formato telenovela y a episodios cuando se trate del resto de los formatos de ficción televisiva.

⁹⁴Para facilitar la lectura de los datos, nos referiremos a la cantidad de horas, con redondeo, sin minutos.

⁹⁵Se considera *prime time* a la franja horaria de mayor concentración de audiencia frente a la pantalla. Ésta comprende el lapso entre las 21 y las 00. Por su parte, la franja *vespertina* abarca desde las 12 hasta las 21.

de estreno en 2009 (la telenovela *Ciega a citas* y el serial *Rosa, violeta, celeste*, 44 horas en total) a seis títulos⁹⁶ en 2011 (144 horas en total), conforme a lo establecido en la LSCA y respondiendo a criterios de promoción de cuota de contenido nacional. Ahora bien, la mayoría de ese caudal de horas producidas se debe, fundamentalmente, a la presencia de la telenovela *Contra las cuerdas* y la sitcom *Sr. y Sra. Camas*, que en conjunto nuclearon 124 horas, es decir, el 86% del total horas general de ese año.

Si observamos los datos desde el punto de vista de las horas producidas y los relacionamos con la cantidad de títulos exhibidos, veremos que en 2012 se duplica la cantidad de títulos exhibidos respecto de 2011: de seis títulos a 13 títulos; sin embargo, la cantidad de horas producidas desciende y pasa de 144 h a 73 h. Es decir, se produjeron más títulos pero de una duración menor. Esto responde a la consolidación de los formatos promovidos por los concursos de *format*⁹⁷ que posibilitaron formatos audiovisuales de corta serialidad, y aportaron rotación y diversidad de casas productoras y relatos.

La mayor cantidad de horas y episodios emitidos corresponde a 2014, cuando encontramos 269 horas producidas y 372 episodios, dato que prácticamente triplica las horas exhibidas el año previo. El dato es sostenido por dos producciones que marcan la vuelta (espuria) al formato de duración media (entre 30 y 60 min por episodio/capítulo): la telenovela *Esa mujer* y el serial *Señales de fin de mundo*, que en conjunto nuclearon el 75,5% del total de las horas (203 h 35 min) emitidas

⁹⁶Los títulos fueron: *Sr. y Sra. Camas*, *Belgrano*, *la película*, *Contra las cuerdas* (continuidad), *Recordando el show de Alejandro Molina*, *Tiempo de pensar* y *El Paraíso*.

⁹⁷Para ampliar sobre la política de fomento a la producción de ficción televisiva a través de los concursos, consultar el capítulo 3.

en 2014. Ambas producciones fueron transmitidas en la franja horaria *vespertina* y concentraron el 28% del total de horas (228 h), que comprende el 13% del total de los títulos del período (ocho títulos)⁹⁸.

En el caso de *Esa mujer*, su transmisión en el horario de las 14 marcó una “nacionalización” de la franja, anteriormente ocupada por la mencionada telenovela española *Amar en tiempos revueltos* (2009-2016). Además, representó el reingreso de la “telenovela de la tarde” a la grilla de la emisora, de la mano de la actriz y productora Andrea del Boca, quien le imprimió al producto todos los códigos de la matriz melodramática canónica. En este sentido, la TV Pública buscó apuntar a un público que hasta entonces era asumido únicamente por la televisión comercial con telenovelas colombianas y mexicanas en *Canal 9* y con los clásicos folletines en *Telefe*. Por su parte, *Señales de fin de mundo*, emitido a las 19, fue un serial de género musical al estilo *Canto rodado* (Canal 13, 1993), con marcas de género fantástico (visitantes de otras dimensiones) que aluden a referencias televisivas previas, tales como *Una familia especial* (Canal 13, 2005) y *Polenta* (ATC, 1986). *Señales de fin de mundo* fue exhibida luego de la transmisión de *Una tarde cualquiera*⁹⁹, y ambas producciones conformaron el segmento televisivo destinado al público juvenil de la emisora.

Además, *Señales...* y *Esa mujer* son dos ficciones referentes de formatos de la TV comercial y su inclusión en la programación respon-

⁹⁸Se considera horario *vespertino* de emisión a la franja horaria comprendida entre las 12 y las 21. Además de *Señales de fin de mundo* (2013, 2014) y *Esa mujer* (2013, 2014), se transmitieron en esta franja *Vientos de agua* (2010), *Disparos en la biblioteca* (2012) y *Presentes* (2015).

⁹⁹Programa de debate de temáticas juveniles conducido por el cantante El Bahiano, ex líder de la banda de *reggae* Los Pericos.

día al criterio de televisión pública al que adhería Adrián Bonavetti, por entonces director ejecutivo de la emisora. Con el lema “Disputar el liderazgo”, se buscaba una pantalla que incluyera todos los sectores sociales y en la que convivieran contenidos diferenciados, pero de excelencia:

Lo popular es un concepto que la TV pública debe incorporar. No tiene que ser ni exclusivamente popular o populista ni tiene que ser un ámbito de experimentación vanguardista. El 7 es un canal generalista, en cuya programación hay programas que se definen por sí mismos y otros por la coexistencia de distintas propuestas. En términos de entretenimiento, la idea nuestra es pensar en la incorporación de formatos. (Respighi, 2014)

En este sentido, como se verá a lo largo de este capítulo, la oferta incluyó la participación de la TV Pública en la producción y en la programación de formatos tanto comerciales como más artesanales, ligados a la tradición de realización de ficción bajo la “lógica de obra teatral” (Mazziotti, 1996) como *Doce casas* (2014) o *En terapia* (2012, 2013, 2014)¹⁰⁰, o de carácter más experimental, como *Sr. y Sra. Camas* (2011), o *Muñecos del destino* (2012).

El 2015 muestra una pantalla con paisaje de producción ficcional en retracción. De hecho, la exhibición de ficción cae estrepitosamente a un 67%, a pesar de que se exhibieron 2 títulos más que en 2014. Y, por otra parte, la franja de las 14 volvió a ser ocupada por la española *Amar en tiempos revueltos*.

¹⁰⁰Darío Grandinetti recibió el Premio Nuevas Miradas de la Televisión, otorgado por la UNQ, en la categoría Mejor actor, por su trabajo en *En terapia* (3ª temporada). Fue en 2015, en el marco de la 3ª Edición.

Los formatos de corta serialidad y corta duración: rotación y diversidad

Si observamos la *cantidad de capítulos/episodios según su duración* en el período 2009-2015, obtenemos el **Gráfico 2**.

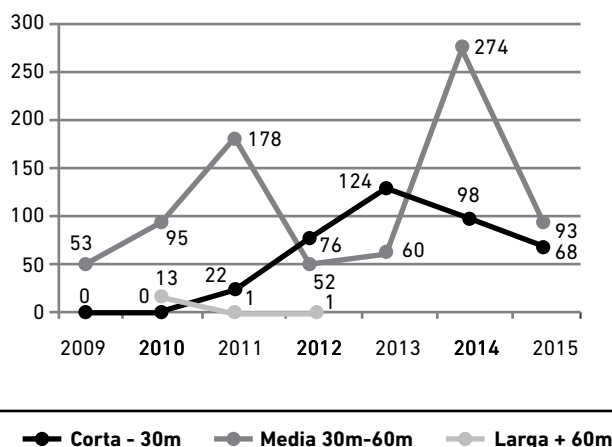


Gráfico 2. Cantidad de capítulos/episodios de ficción televisiva nacional de estreno según su duración en la TV Pública (2009-2015).

Total: 1208 cap./episodios. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ

Ahora bien, si ponemos el foco en la relación entre capítulos/episodios y el formato, se verá que, del total de 1.208 capítulos/episodios transmitidos en el período 2009-2015, 805 (67%) corresponden a *media duración* (de 30 a 60 minutos), 388 (32%) son de *corta duración* (hasta 30 minutos netos), y 15 (1%) a *larga duración* (más de 60 minutos).

A partir de 2012 se identifica con una caída del 71% el pasaje de serialidad con duración media (telenovelas en 2009 y 2010, y *sitcom* en 2011) hacia la *corta serialidad y duración* que asciende y casi cuatricula su valor para el mismo año. El formato de episodios de corta duración llega a su máxima expresión en 2013, representado por 124 episodios. Este ascenso progresivo responde a la consolidación de las ficciones promovidas por los *concursos de fomento* estatal, basados en series y miniseries de un mínimo de ocho capítulos y un máximo de entre 13 capítulos de 26 minutos de duración cada uno. Acorde al objetivo de desconcentración de la producción audiovisual que promulgaba la nueva LSCA, la propuesta del formato de corta duración fomenta una factura más artesanal y la creatividad, ya que facilita la rotación de la producción diversificando los realizadores, las temáticas, los formatos y las estéticas. Asimismo, es un tipo de formato auspicioso para la circulación en plataformas *on demand* audiovisuales; tendencia que será acentuada en los años venideros.

Los datos de 2013 muestran una nueva inversión en la curva: los formatos de corta duración comienzan su descenso, mientras que los de duración media alcanzan su mayor índice en 2014, con un total de 274 episodios/capítulos (representados por formatos de larga serialidad como la telenovela y el serial). Para 2015, la media duración cae abruptamente un 66%, en el marco de una caída anual de exhibición de ficción de igual proporción, no obstante, mantendrá su predominio hasta 2017¹⁰¹.

Finalmente, las teleficciones de larga duración responden, por un lado, a los telefilms, tales como *Belgrano, la película* (2011) y *Re-*

¹⁰¹Para ampliar, ver el capítulo 6.

volución. El cruce de los Andes (2012)¹⁰², producidos conjuntamente por la TV Pública, el INCAA y Canal Encuentro, en el marco del Bicentenario de Argentina. Y por otro lado, a la co-producción española-argentina *Vientos de agua* (Telecinco-Pol-ka-100Bares), en formato miniserie.

La duración de los episodios/capítulos nos lleva analizar los *formatos*¹⁰³ que se exhibieron entre 2009 y 2015 y observamos en la **Tabla 2**.

Conforme estos datos, elaborados desde el Observatorio, en los 62 títulos nacionales estrenados en el período 2009-2015 el formato dominante fue la *miniserie*, con 20 títulos (32%), seguido por el serial, con 14 títulos (23%), y en tercer lugar la serie, con 11 títulos (18%).

De la **Tabla 2** inferimos que la hegemonía de la telenovela imperante en el primer bienio del período analizado es desplazada a partir de 2011 por la ampliación progresiva de la oferta de formatos, que alcanza su mayor expresión en 2013, con siete formatos distintos en pantalla. Dentro de dicha oferta cabe resaltar ciertas ficciones que han presentado algún aspecto innovador o interés especial. Una de ellas es la *sitcom Sr. y Sra. Camas* (2011), que propuso el uso del *croma*¹⁰⁴

¹⁰²*Revolución...* se estrenó en 2012, en coincidencia con el aniversario de la muerte del Gral. San Martín. En 2013 se repitió la emisión para la misma efeméride. Al no ser un título inédito en 2013, no fue contabilizado en ese año.

¹⁰³La conceptualización de los formatos es disímil según la formule el ámbito industrial, el académico o el periodístico. Para la elaboración de categorías que nos permitieran analizar el paisaje de formatos, entendiendo que tanto los formatos como los géneros son cada más híbridos, nos basamos en: Rincón, O. (2006). *Narrativas Mediáticas*. Barcelona: Gedisa; Barroso G. J. (2002). Géneros y televisión y Ficción. En *Realización de los géneros televisivos*, Madrid: Pirámide, y Calabrese, C. (1984). Los replicantes. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, Barcelona, N° 9, 71-90.

¹⁰⁴Un Croma (*chroma key*) es una técnica audiovisual que se usa ampliamente tanto en

como estrategia escenográfica. En camino también hacia la renovación estética se encuentra *Muñecos del destino* (2012)¹⁰⁵, una ¿micro telenovela? que conserva todos los clichés del melodrama clásico pero que experimenta en el lenguaje televisivo al ser integralmente realizada con títeres de tela y en formato de corta serialidad y corta duración de episodios.

Tabla 2. Formatos de la ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2009-2015).

Formato	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Totales	Horas
Miniserie		1	1	8	6	1	3	20	116 h 18 min
Serial	1		1	1	4	3	4	14	192 h 18 min
Serie			1	1	1	4	4	11	74 h 34 min
Telenovela	1	2	1	1	1	1		7	255 h 19 min
Otros				1	1	2	1	5	78 h 13 min
Telefilm			1	1				2	2 h 52 min
Microserie					1			1	1 h 42 min
Sitcom			1					1	90 h
Teatro televisivo					1			1	6 h 22 min
Totales	2	3	6	13	15	11	12	62	818 h 8 min

Total: 62 títulos / 818h 8m Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

cine y televisión como en fotografía para extraer un color de la imagen y reemplazar el área que ocupaba por otra imagen. En un set de televisión o cine se implementa a través de la colocación de una telón verde o azul en el fondo de la escena.

¹⁰⁵Un análisis cultural de dicha ficción puede encontrarse en: Arancibia, V. (2013) *Memorias múltiples, iconografías diversas Entramando la historia en las ficciones televisivas argentinas. Tram(p)as de la Comunicación y la cultura*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, N° 76.

Es notorio cómo el formato *telenovela* mantiene su presencia en el período y acumula el 31% del total global de horas programadas, con cuatro títulos¹⁰⁶ netos de estreno. La mayor cantidad de horas se debe a las telenovelas de 2009 y 2010, año en el que el fomento estatal inicia recién sus convocatorias. La renovación y variación de los formatos a partir de la política pública se verá reflejado, como mencionamos, en 2013.

Por otra parte, podemos destacar la *microserie*¹⁰⁷ *Rebelión en los llanos. Vida, resistencia y muerte de Chacho Peñaloza* (2013)¹⁰⁸, que trabaja el registro docuficcional¹⁰⁹, en el que la dramatización de la vida del caudillo riojano es entreverada con testimonios de reconocidos historiadores.

Finalmente, cabe mencionar *Homenaje a Teatro Abierto* (2013), integralmente realizado por la TV Pública y en sus estudios, en conmemoración de los 30 años del homónimo movimiento teatral de resistencia político-cultural. El ciclo se sustentó en un formato poco frecuente y pionero de la televisión nacional, pero *aggiornado* al lenguaje audiovisual actual: el *teatro televisivo*¹¹⁰. El formato incluía, también, una entrevista a los participantes originarios del ciclo teatral, luego de la exhibición de cada ficción¹¹¹.

¹⁰⁶*Ciega a citas* (2009 y 2010), *Contra las cuerdas* (2010 y 2011), *Muñecos del destino* (2012) y *Esa mujer* (2013 y 2014).

¹⁰⁷Formato de ficción televisiva de muy corta serialidad, generalmente de hasta cinco episodios, tengan o no continuidad narrativa entre sí.

¹⁰⁸Para un análisis en profundidad de esta ficción, leer el capítulo 16.

¹⁰⁹La docuficción es un género cinematográfico que combina situaciones del campo de lo real conjuntamente con otras de orden ficcional o dramatizadas.

¹¹⁰El teatro televisivo supone un texto teatral narrado desde el punto de vista del espectador, y la cámara filmando desde la embocadura del escenario.

¹¹¹A los fines del mapeo, solo fue considerado el tiempo de exhibición del contenido ficcional.

Es interesante señalar cómo la LSCA abrió una gama de posibilidades en cuanto a duración y formatos de los relatos, “que en América Latina no ha sido suficientemente desarrollada, por la hegemonía que en el mapa narrativo tiene la telenovela” (Mazziotti, 2005, p.193). Esa misma observación puede hacerse en torno a los géneros narrativos y la hegemonía del melodrama como matriz fundamental de la telenovela.

Géneros narrativos: el des-centramiento del melodrama

Ahora bien, si nos focalizamos en la observación de los *géneros narrativos*¹¹² presentes en las ficciones televisivas que componen el período 2009-2015 en la TV Pública, obtenemos la **Tabla 3** como resultado del análisis.

Tabla 3. Géneros de la ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2009-2015).

Géneros	Cant. de títulos	%	Horas	%
Drama	25	40	205h 05m	25
Comedia	8	13	237 h 15 min	29
Policial	8	13	52 h 50 min	6,5
Thriller/Suspense	6	10	35 h 11 min	4
Otros	6	10	122 h 30 min	15
Melodrama	5	8	151 h 19 min	18,5
Histórico	2	3	2 h 52 min	0,5
Docuficción	2	3	11 h 6 min	1,5
Total	62	100	818 h 8 min	100

Total: 62 títulos / 818 h 8 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

¹¹²Si bien los géneros se presentan en la actualidad de forma híbrida, categorizamos según el género dominante en la narrativa y según el tipo de resolución del conflicto que aporta Rincón, O. (2006) en su texto: *Narrativas Mediáticas*. Barcelona: Gedisa.

Los datos analizados en la **Tabla 3** muestran al *drama* como género predominante en términos de cantidad de ficciones exhibidas: 25 títulos (40% del total). El segundo lugar es ocupado por la *comedia* y el *policial*, con ocho títulos cada uno (13%). Nótese que, en términos de horas producidas, la *comedia* concentra el mayor índice debido a la telenovela *Ciega a citas* de fuerte impronta comedia-romántica y la sitcom *Sr. y Sra. Camas*, ambas de media duración (hasta 60 minutos). En tercer lugar, la categoría *otros* y *thriller/suspenso* ocupa el tercer lugar con seis títulos (10%).

Cabe mencionar las producciones que abordaron el género *policial*, uno de los géneros con amplia tradición en la literatura, el cine y la televisión argentina. Durante el período 2009-2015, el género *policial* abarcó el 6,5% de las horas (53 h) y se instaló a través de diversas inspiraciones: *Volver a nacer* (2012) un policial negro que tematiza la restitución de la identidad apropiada en dictadura; *Disparos en la biblioteca* (2012) que entremezcla la ficción y el documental para recorrer los exponentes del género en la literatura nacional; *Inconsciente colectivo* (2013)¹¹³, donde el suicidio adolescente ocupa el centro de la escena junto a una escuela media que no sabe brindarles contención; *Malicia* (2015), en el cual un policía busca vengarse del asesinato de su hija y se sumerge en el mundo de la trata de personas y la violencia de género; *El otro* (2015), que aborda la transformación espiritual de un hombre individualista cuando se ve envuelto en un asesinato. Finalmente, encontramos *¿Quien mató al Bebe Uriarte?* (2014), *Los siete locos* y

¹¹³*Inconsciente colectivo* recibió el Premio Miradas en la Televisión, otorgado por la UNQ, en la categoría Mejor música, en 2014, en el marco de la 2ª Edición.

los lanzallamas (2015)¹¹⁴ y *Variaciones Walsh* (2015), todas producciones basadas en obras literarias del género.

Por su parte, el *thriller/suspense*, que concentró el 4% de las horas (35 h), estuvo presente en producciones como *Perfidia* (2012)¹¹⁵, *Ruta misteriosa* (2012/2013)¹¹⁶, *Las huellas del Secretario* (2013), *Cromo* (2015) y *La verdad* (2015).

La categoría *otros*, con un volumen de horas no despreciable (122 horas; 15% del total), está compuesta por géneros diversos tales como: musical (*Señales del fin del mundo*, 2012), tragicomedia (*Los anillos de Newton*, 2013), aventuras (*Rescatistas*, 2013) y una variedad de géneros teatrales nucleados en *Homenaje a Teatro Abierto* (vodevil, farsa, sátira, drama y comedia) y, finalmente, por el género *mockumentary*¹¹⁷ o falso documental (*Recordando el show de Alejandro Molina*, 2011). Si bien este último género no es muy frecuente en televisión, nuestra pantalla nacional cuenta con algunos precedentes antológicos: uno de ellos es el telefilm *La era del ñandú* (1987, Canal 13), de Carlos Sorín y Alan Pauls, que cuenta la historia del Doctor Kurz y de su invento rejuvenecedor: la BioK2; otro antecedente es la biografía de José Máximo Balvastro en

¹¹⁴Los siete locos y los lanzallamas recibió el Premio Miradas en la Televisión, otorgado por la UNQ, en las categorías Mejor serie de ficción, Mejor Equipo de Dirección y Mejor Equipo de Producción. Fue en 2016, en su 4ª Edición.

¹¹⁵Perfidia fue galardonada con el Premio Nuevas Miradas de la Televisión, otorgado por la UNQ, en las categorías Mejor serie de ficción y Mejor actor, en 2013, en su 1ª Edición.

¹¹⁶Para un análisis de *Ruta misteriosa* desde el género de terror, leer el capítulo 10. Por otra parte, la ficción fue galardonada con el Premio Nuevas Miradas de la Televisión, otorgado por la UNQ, en las categorías Mejor diseño de arte y Mejor actriz, en 2014, en su 2ª Edición.

¹¹⁷Mockumentary o falso documental se trata de un género que imita los códigos y convenciones desarrollados por el cine documental en una obra de ficción. Es un medio habitual de parodia y sátira.

la serie *El monitor argentino* (Canal 13, 1988) y el especial *La Argentina de Tato* (Canal 13, 1999), en la que un famoso “argentínólogo” investigaba en 2499 la supuesta existencia de un país llamado Argentina.

A pesar de su baja incidencia en el período, el género *histórico* tuvo lugar con dos títulos (3% del total) y casi tres horas de contenido en pantalla (menos del 1%). De igual forma, el género *docuficción* abarcó 2 títulos pero un alcance apenas mayor de horas de emisión (11 horas; 1,5%). Desde la gestión pública (2003-2015) hubo una preocupación explícita y un compromiso con las políticas de la memoria, especialmente las nacionales. Así, ciertas tramas ficcionales visibilizaron una disputa por los sentidos contruidos sobre el pasado histórico. Ejemplo de ello es la narración de las vidas (*biopic*) de los próceres nacionales Juan Manuel Belgrano y José de San Martín mediante una versión distinta y por “fuera” de los manuales escolares. De esta manera, los telefilms *Belgrano, la película* (2011) y *Revolución. El cruce de los Andes* (2012) se transformaron en íconos de ese período. El compromiso con la memoria también quedó materializado al recuperar para el imaginario social la heroicidad de Chacho Peñaloza en *La rebelión de los llanos* (2013) o revisitando los acontecimientos socio-político significativos en 200 años de historia argentina en *Ver la historia* (2015). Estos dos últimos títulos fueron abordados en clave de docuficción, entreverando la dramatización de episodios históricos con testimonios, imágenes de archivo y animaciones.

Con los datos de la **Tabla 3** se advierte que la política pública de fomento audiovisual introdujo también la renovación y diversificación de los géneros narrativos respecto de los que predominaban con anterioridad, desplazando la centralidad histórica del melodrama. Así, *duración de los episodios*, *formato* y *géneros* son tres categorías clave

para comprender la re-configuración estética del paisaje ficcional de la pantalla pública, atravesado por la LSCA.

Los guiones nacionales: creatividad de exportación

Con relación a lo anterior, y con un nivel significativo de importancia, podemos mapear la oferta ficcional según la *procedencia* de los guiones de las producciones. La **Tabla 4** exhibe el análisis desde esta perspectiva.

Tabla 4. Procedencia guiones de la ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2009-2015).

Procedencia	Cantidad de títulos nacionales	%	Horas	%
Original	43	69	579 h 58 min	71
Faction	9	15	37 h 40 min	4,5
Adaptación literaria	5	8	136 h 6 min	17
Remake	4	6,5	54 h 12 min	6,5
Spin off	1	1,5	10 h 12 min	1
Totales	62	100	818 h 8 min	100

Total: 62 títulos / 818 h 8 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

De acuerdo con los datos contruidos desde el Observatorio, el mayor porcentaje, en términos de títulos y horas de ficción ofertados, está claramente concentrado en la procedencia *original* de los guiones: 43 títulos (69% del total de ficciones exhibidas) correspondientes a 580 h (71% del total de horas). Uno de los aspectos más valorados en ferias y mercados audiovisuales internacionales es la creatividad de

los guionistas argentinos, lo que ha sido refrendado con las altas tasas de exportación de libretos al mercado internacional. Durante la feria internacional MIPTV 2014, la consultora suiza *The Wit* anunciaba que Argentina ocupaba el tercer lugar en exportación mundial de formatos guionados del mundo, con 52 ciclos vendidos, solo superada por Estados Unidos, con 72 ciclos vendidos, y el Reino Unido, con 79. El *top five* quedaba completo al incluir por entonces a España (36) y a Colombia (31)¹¹⁸.

Uno de los ejemplos más claros que pueden ser mencionados como formato de exportación es la telenovela en clave de comedia *Ciega a citas* (2010). La “lata” fue vendida a 44 países y el guion contabilizaba ocho adaptaciones locales para octubre de 2018: Alemania, España, Rusia, China, Chile, Polonia, Lituania y Hungría (Dorimedia, 2018).

El segundo lugar en la **Tabla 4** es ocupado por las historias basadas en *hechos reales* (*factions*), presente en nueve títulos (15% sobre el total) exhibidos, que nuclea 37 horas de pantalla (4,5% sobre el total). Además de las narrativas basadas en episodios históricos descriptas en el ítem anterior, en la categoría *hechos reales* también se inscriben relatos de la historia reciente como ocurre en *Combatientes* (2013)¹¹⁹; ficción que basa su trama en los testimonios de veteranos de guerra y problematiza, a través del drama, la desmemoria en torno a la Guerra

¹¹⁸El ranking “Success stories around the World”, elaborado por *The Wit*, evalúa a nivel mundial la cantidad de programas de televisión que los países exportan hacia otros países con la idea que estos sufran una adaptación local en los países de destino. Para más información, leer: Herrera, C. (2014). Argentina, la tercera potencia mundial de exportación de formatos de TV. *PanamericanWorld*. Recuperado de: <https://panamericanworld.com/revista/economia/argentina-la-tercera-potencial-mundial-de-exportacion-de-formatos-de-tv/>

¹¹⁹*Combatientes* fue galardonada con el Premio Nuevas Miradas de la Televisión, otorgado por la UNQ en la categoría Mejor producción, en 2014, en el marco de su 2ª Edición.

de Malvinas. Otra ficción singular es *Fábricas* (2015)¹²⁰, la primera tele-ficción integralmente realizada por una universidad pública que llega al canal estatal. La trama encierra una historia de amor, cuyo telón de fondo alude a la quiebra y recuperación por parte de los trabajadores de las empresas locales Impopar y Cerámica Blanca.

Ahora bien, las *adaptaciones literarias* se posicionan en el tercer lugar respecto de la cantidad de títulos exhibidos (cinco títulos, 8%), sin embargo, están en el segundo lugar en lo que refiere al total de horas producidas (136 h, 17%). Entre las *adaptaciones literarias* que más se destacan por su envergadura podemos citar a *Los siete locos y los lanzallamas* (2015)¹²¹, y *Variaciones Walsh* (2015)¹²². El primer caso se trata de la adaptación televisiva de las dos célebres obras de Roberto Arlt, en las cuales se desarrolla una crítica social a la Argentina de los años treinta a partir de las crisis existenciales que sufre cada uno de los personajes. La propuesta para adaptar dichas obras literarias surgió de un convenio de coproducción entre la TV Pública, la Biblioteca Nacional y la productora Nombre. En cambio, en *Variaciones Walsh* se recupera la primera etapa literaria del militante y periodista Rodolfo Walsh, desaparecido durante la última dictadura cívico-militar que tuvo lugar en nuestro país. La serie propone la

¹²⁰Para ampliar el conocimiento sobre las ficciones estrenadas en la TV Pública realizadas por universidades nacionales en el marco de los Concursos de fomento, leer el capítulo 8.

¹²¹Para un análisis sobre la interrelación de los directores de cine con la televisión, consultar el capítulo 14.

¹²²*Variaciones Walsh* recibió el Premio Miradas en la Televisión, otorgado por la UNQ, en las categorías Mejor guion y Mejor Dirección de Arte. Fue en 2016, en el marco de la 4ª Edición.

adaptación de algunos de sus cuentos policiales más conocidos, ambientados en la década de los cincuenta.

Modalidades de producción: los concursos de fomento como sostén de la grilla de ficción de la TV Pública

En 2009-2015, período en el que se focaliza nuestro análisis en este capítulo, es significativa la diversificación de las *modalidades de producción* de ficción televisiva a partir de la aplicación de la LSCA y la televisación e inserción progresiva de las ficciones ganadoras de los concursos de fomento en la grilla de la TV Pública. La **Tabla 5** muestra en detalle esta temática.

Siguiendo los aportes de Bustamante (1999 *apud* Murúa, 2013), podemos hablar de cinco modalidades de producción de teleficción nacional presentes en la TV Pública. Una de ellas es la *asociación de la emisora estatal con productoras independientes*, que concentra el mayor índice de horas producidas en el período llegando a un total de 407 h, lo que equivale a un 50% del total ofertado. Esta modalidad es la hegemónica desde 2009 hasta 2011, año en el que alcanza su mayor expresión, con tres títulos, equivalentes a 133 h de producción, que abarcaron un 33% del total programado en esa modalidad. Algunos ejemplos de series producidas por la TV estatal junto a productoras independientes son: *Ciega a citas* (2009/2010, junto a Rostocc + Dori Media Group), *Contras las cuerdas* (2010/2011, ON TV Llorente y Villarruel), *Sr. y Sra. Camas* (2011, Mar de Fuegos) y *Esa mujer* (2013, A+A). Esta asociación implica el aporte de infraestructura por parte de la emisora estatal (estudio y técnicos) y de realización artística por parte de la productora independiente (dirección, actores, guion, etc.).

Tabla 5. Ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública por modalidad de producción (2009-2015).

Año / Modalidad de producción	Cantidad de títulos nacionales de estreno	En asociación con productoras	Producción propia, con /de organismos públicos	Co-producción internacional	Concursos de fomento	Ajena
2009	2	2	-	-	-	-
2010	3	2	-	1	-	-
2011	6	3	2	-	1	-
2012	13	1	2	1	9	-
2013	15	1	3	1	9	1
2014	11	2	-	1	7	1
2015	12	2	2	-	8	-
Total títulos	62	13	9	4	34	2
Total horas	818 h 8 min	407 h	35 h 26 min	66 h 25 min	207 h 17 min	102 h

Total: 62 títulos / 818 h 8 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

En 2010 aparece una segunda modalidad: la *co-producción internacional*, que concentra en el periodo 66 horas y equivale al 8% del total de horas programadas. En ese año encontramos *Vientos de agua*, fruto de la asociación entre tres privados: la productora argentina 100 Bares, del cineasta Juan José Campanella, Pol-ka y la emisora Telecinco de España. Ya en 2012, la TV Pública apuesta a esta modalidad junto a Dori Media Group para un formato ya probado exitosamente en el extranjero. Se trata del ciclo *En terapia*, adaptación local de *In treatment* (HBO) basada a

su vez en el formato israelí *Be tipul*. La buena recepción de la obra le vale su segunda y tercera temporada en la grilla de los años subsiguientes.

A partir de 2011, se observa la aparición de un tercer tipo de modalidad de producción, aquella que tiene lugar mediante *organismos públicos* y que concentra la menor cantidad de horas exhibidas en el período: 35 horas (4%). Es decir, contenidos realizados por la propia TV Pública, o producto de la comunión entre el canal y diversos organismos públicos, o bien, surgidos de forma autónoma del seno de estos últimos, según la temática y perfil de la ficción televisiva. Ejemplo de ellos son: *Belgrano, la película* (2011, junto a Canal Encuentro e INCAA), *Recordando el show de Alejandro Molina* (2011, Canal Encuentro), *Disparos en la biblioteca* (2012, del Centro de Producción Audiovisual CEPIA - Secretaría de Cultura de la Nación), *La rebelión de los llanos* (2013, junto a Canal Encuentro y Sec. De Cultura de La Rioja), *Área 23* (2013, realizado por el canal público TecnoPolis TV)¹²³, *Homenaje a Teatro Abierto* (2013, integralmente realizado por la TV Pública), *Presentes* (2015, Canal Encuentro) y *Ver la historia* (2015, junto a Canal Encuentro) responden a esta clasificación.

Una cuarta modalidad de producción es la que podemos denominar como la *producción ajena*, que aparece en 2013 y remite a la producción “enlatada” (compra de producto final acabado) de origen privado. Esta modalidad alcanza 102h y un 12% del total programado en el período. En esta modalidad se encuentra la serie *Señales del fin del mundo* (2013/2014), un serial musical cercano a la *soap opera* brasileña, producido por Yair Dori, una empresa internacional líder en la producción, distribución y explotación de contenidos latinos para el mercado mundial.

¹²³Para ampliar sobre *Área 23*, consultar el capítulo 17.

Ahora bien, si observamos la **Tabla 5** y reparamos en la cantidad de horas exhibidas, las ficciones originadas a través de la modalidad que llamamos *concursos de fomento* ocupa el segundo lugar: 204 h aproximadamente (25% del total). Esta modalidad remite a los concursos de fomento público, que fueron lanzados por primera vez en 2010 y llamaron a la presentación de proyectos ficcionales, documentales, cortometrajes de animación y programas de estudio, en formato serie o miniserie de 8 o 13 capítulos, y de 26 o 45 minutos de duración. Las convocatorias estuvieron dirigidas a productoras independientes con y sin experiencia previa, y se clasificaron en federales o nacionales, según se competía o no por regiones. En esta modalidad y hasta 2015, la producción era totalmente financiada por el Estado y se instrumentaba con la figura del “Productor delegado”, que acompañada y coordinaba el proceso de realización del contenido audiovisual.

Cabe señalar que, del total de ficciones surgidas por concursos de fomento programadas en el conjunto de los canales de TV abierta durante el período 2011-2016 (64 en total), la TV Pública fue la que programó el mayor volumen de títulos: 63%, seguida por los privados Canal 9 (17%), América (12%) y Telefe (8%) (Rivero, 2018, pág. 175). Y además, dentro de las 20 ficciones de concursos de fomento más vistas durante 2011-2016, *Tiempo de pensar* (2011) y *La casa* (2015)¹²⁴ ocuparon el lugar 16º y 17º, respectivamente (Rivero, 2018, pág. 177), con 2 puntos de audiencia cada una. Por otra parte, a partir de 2012, esta modalidad de producción pasó a ser dominante, llegando a ocupar la mayor parte de la grilla de

¹²⁴*La casa* recibió el Premio Nuevas Miradas de la Televisión, otorgado por la UNQ, en las categorías Mejor serie de ficción y Mejor música, y Erica Rivas fue reconocida en la categoría Mejor actriz. Fue en 2015, en el marco de la 3ª Edición.

ficción de TV Pública de forma regular: el 69% de los títulos exhibidos en 2012, el 60% en 2013, el 64% 2014, y el 67% en 2015.

A pesar de la alta penetración de las ficciones de fomento en la pantalla de la TV Pública, los concursos de fomento presentaban una política de derechos de autor que hacía depender del Estado la circulación de las obras audiovisuales por otras pantallas y mercados¹²⁵. Esto hizo que algunas teleficciones se volvieran films¹²⁶ para sortear las restricciones y poder lograr cierta visibilidad, más allá del estreno obligatorio en pantalla local que exigían las convocatorias.

Otra limitación que oponían estos concursos era que el formato de corta serialidad (series y miniseries) dificultaba asentar un programa en la grilla, y por ende la construcción de “nuevas audiencias”(Tiempo Argentino, 2012). Como hipótesis, podemos señalar otros factores que pudieron haber sido potenciados en el período para lograr un mayor alcance de audiencia en la TV Pública¹²⁷: la serialización en temporadas (como sucedió en los casos de *El marginal* y *En terapia*), la designación de horarios y fechas de estrenos de las ficciones más favorables a su consumo¹²⁸, y la

¹²⁵En términos generales, las convocatorias obligaban a los proyectos ganadores a ceder los derechos de los mismos al Estado Nacional, quien tenía la facultad de gozar de los derechos patrimoniales o de explotación que de los mismos se derivaran. Por otra parte, se autorizaba a los ganadores, a la comercialización internacional de su obra audiovisual durante un año en el mercado internacional, contados a partir del séptimo mes de la exhibición del último capítulo por la Televisión Digital Abierta de la República Argentina.

¹²⁶Uno de los ejemplos es *La casa de los opas*, de Salta. Ganadora de Concurso Serie de Ficción Federales en 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M4WSmPQxFBI>

¹²⁷Un factor que jugó a favor fue, en 2014, la ubicación de la TV Pública entre Telefe y Canal 13 en Cablevisión, del Grupo Clarín.

¹²⁸El mayor índice de programación se concentra principalmente de marzo a octubre.

puesta en marcha de campañas publicitarias de mayor visibilidad de las ficciones.

Las producciones realizadas bajo la modalidad de concursos de fomento eran destinadas a la

la relevante plataforma del BACUA¹²⁹, el reservorio que alimentaba de contenidos nacionales la cuota de pantalla de las señales televisivas (nuevas y pre-existentes), acorde a lo estipulado por la LSCA. Esta iniciativa innovadora, no obstante, sufrió avatares en su ejecución. Mallimaci (2020) sostiene la hipótesis de una “política de destellos”, errática en cuanto a su implementación, comunicación y políticas de acceso “dado que una de las características que tuvo el BACUA y el conjunto de políticas llevadas adelante por el Consejo Asesor fue la ausencia de diseño institucional y marco normativo” (2020, pág.3).

Origen de la producción: historias con acento local

Ahora, lo cierto es que con la modalidad de producción llevada adelante mediante concursos de fomento, narrativas audiovisuales de otras localidades por fuera de la Ciudad de Buenos Aires accedieron a la pantalla. Detengámonos un segundo en este aspecto¹³⁰, que es

Ruta misteriosa (2012), *El Paraíso* (2011) o *Encerrados* (2018) son algunos ejemplos de títulos estrenados en diciembre, mes de bajo *share* (encendido) televisivo.

¹²⁹El Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA), creado en 2011, es una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles para espacios de emisión, de libre acceso y de distribución gratuita.

¹³⁰Debido a la magnitud y diversidad de Buenos Aires hacemos la sub-división de “origen” entre CABA y Provincia. Asimismo, consideramos como de origen mixto a las fic-

de suma relevancia, tanto según los términos de la LSCA como para entender a la comunicación como un derecho humano.

El resultado del análisis de los datos obtenidos en el Observatorio en relación con la producción de la ficción televisiva *según la región* de nuestro país se observa en la **Tabla 6**. Ésta muestra que hay nueve títulos federales (15% del total) por fuera de la *Ciudad de Buenos Aires (CABA)* y abarcan 40 horas (5% del total de horas). CABA como origen de la producción de ficción televisiva concentra 53 títulos, el mayor número de todas las regiones (equivalente a un 85%), pero además, de la cantidad de horas exhibidas, que llegan casi a 778h (un igual a 95% del total general de horas producidas en el país). Si bien al inicio el porcentaje que señala la representatividad de federalización de ficción en la pantalla es bajo, a partir 2012 las ficciones con tono local y oriundas de otras provincias del país, ganan un lugar significativo en la grilla. Así, podemos ver que en 2012 se oferta un título federal, seguido por un pico de proyecciones que ocurre en 2013, cuando se alcanzan cinco títulos. Luego, la presencia de teleficciones producidas en distintas regiones del país disminuye gradualmente: dos teleficciones en 2014 y una teleficción en 2015. No obstante, al mismo tiempo, los datos construidos y exhibidos en la **Tabla 6** dan cuenta de una oferta en la que todas las regiones están representadas con la exhibición de al menos un título de su jurisdicción, abriendo así, el paisaje ficcional del país. Pasemos al detalle.

ciones que incluyen en su producción a más de una región. El resto de la categorización de la Tabla 6 responde a la realizada por la gestión pública en las convocatorias a concursos de fomento. Ellos son: Centro Norte (Córdoba, Santa Fe), Nuevo Cuyo (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja), Noroeste (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero), Noreste (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos), Patagonia (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur).

La *provincia de Buenos Aires* como lugar de origen de producción de teleficciones ostenta dos títulos (que suman un total de nueve horas): *Inconsciente colectivo* (2013), producida por Idealismo contenidos, desde el sur del Gran Buenos Aires, y la anteriormente citada *Fábricas*¹³¹ (2015), oriunda de la ciudad de Tandil, producida por la Universidad Nacional del Centro (UNICEN).

Luego, la *Región Centro* nuclea un título representada por 10 horas de producción, todas ellas realizadas por la Universidad Nacional del Litoral (UNL), en la provincia de Santa Fe, con la ficción *¿Quién mató al Bebe Uriarte?* (2014), adaptación de la novela policial homónima, del escritor y periodista local Rogelio Alaniz. La puesta en pantalla de estas dos ficciones pondera a las universidades como centro productor de contenidos audiovisuales, eje del Art. 45 de la LSCA.

En tercer lugar, y muy cercana en términos de horas producidas, se encuentra la *Región NOA*, con nueve horas que abarcan dos títulos: *Muñecos del destino* (2012, Anarcovisión), de la provincia de Tucumán, cuya trama se focaliza en los problemas generacionales en una comunidad fuertemente conservadora de origen árabe. Y *Los anillos de Newton* (2013, Rolando Pardo), de Salta, ficción que aborda la sobrevivencia cotidiana de un hombre de clase media urbana pauperizada que es atravesado por problemáticas de dicha provincia (tráfico de bebés, maternidad adolescente, precariedad laboral).

La cuarta posición es compartida por tres regiones, con tres horas de producción y un título en cada caso: *NEA*, *Patagonia* y *Nuevo Cuyo*. La primera, con la teleficción *La riña* (2013, Maximiliano González y

¹³¹*Fábricas* fue reconocida como serie de ficción destacada, con el Premio Nuevas Miradas en la Televisión, otorgado por la UNQ, en 2017 en el marco de la 5ª Edición.

Zarlek)¹³², originaria de Misiones y filmada en Corrientes, que narra la primera huelga general organizada por los obreros de la construcción hacia 1930 en Corrientes, a través de una prohibida historia de amor. La segunda, con *Rescatistas* (2013, Aonek Films)¹³³, teleficción de Santa Cruz, que trata sobre la labor de rescatistas en alta montaña. La tercera, con el drama romántico mendocino *Ana y el vino* (2014), en el que una joven mujer decide rehacer su vida luego de una gran decepción amorosa.

Tabla 6. Ficción televisiva en la TV Pública por región de origen (2009-2015).

Origen	Títulos	%	Capítulos/ Episodios	%	Horas	%
CABA	53	85,6	1.130	93,5	777 h 56 min	95,2
Provincia de Buenos Aires	2	3,2	16	1,3	9 h 11 min	1,1
Región NOA	2	3,2	21	1,70	9 h 01 min	1,1
Región NEA	1	1,6	8	0,7	3 h 24 min	0,4
Región Centro Norte	1	1,6	13	1,1	10 h 02 min	1,2
Región Patagonia	1	1,6	8	0,7	3 h 24 min	0,4
Mixto	1	1,6	4	0,3	1 h 42 min	0,2
Región Nuevo Cuyo	1	1,6	8	0,7	3 h 28m	0,4
Total	62	100	1.208	100	818 h 08 min	100

Total: 62 títulos / 818 h 8min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

¹³²La riña fue reconocida con el Premio Nuevas Miradas en la Televisión, otorgado por la UNQ, en la categoría Mejor fotografía e iluminación, en 2013, en el marco de la 1ª Edición.

¹³³La actriz Cecilia Clemenz fue reconocida con el Premio Nuevas Miradas en la Televisión, otorgado por la UNQ, en la categoría Revelación. Fue en 2014, en el marco de la 2ª Edición.

Finalmente, el cuadro federal se completa con la ya mencionada *La rebelión de los llanos*, de origen *mixto*, co-producida entre las provincias de La Rioja y Buenos Aires, con casi dos horas producidas.

Temáticas, espacios y tiempos sociales de las ficciones seriadas

Hemos visto hasta aquí ciertos indicadores cuantitativos que nos hablan de los formatos, géneros, modalidades de producción, duración y lugares de procedencia de las ficciones televisivas ofertadas por la TV Pública en el periodo 2009-2015, haciendo hincapié en las horas como índice de valor productivo. Es momento ahora de detenerse a observar y analizar el *fictionscape* a partir de ciertos indicadores de tipo narrativo (las temáticas, los escenarios y tiempos sociales). Buonanno (2002) afirma que “la representación del mundo construida por estas historias –y, en el caso de la ficción doméstica–, la representación del país es parte constitutiva de la noción de *fictionscape*” (p. 83). Entonces, nos preguntamos: ¿de qué hablan estas ficciones? ¿Qué *país-aje* cuentan?

En un primer acercamiento a las historias narradas en este período, encontramos que el 74% (46 títulos) están situadas en un tiempo *presente*, lo que favorece la incorporación del verosímil social, y por ende –y como veremos más adelante–, el ingreso de temáticas de actualidad a la ficción. Luego, el 10% (seis títulos) del total son historias “de época”, es decir que remiten a un tiempo *pasado*, mientras que un 8% (cinco títulos) del total son ficciones que evocan un tiempo *histórico*. Finalmente, el 8% (cinco títulos) combina distintas temporalidades y por ello lo categorizamos como tiempo *mixto*.

La *ciudad* es un espacio social dominante en las narrativas. Según su fisonomía identificamos la *metrópolis*: 23% (14 títulos), que en todos

los casos refiere a la Ciudad de Buenos Aires; la *urbe* en tanto pequeña ciudad de escala poblacional media representada por el mayor índice de títulos (44%, 27 títulos); y el *conurbano*, con referencias a una identidad particular de barrios populares, que alcanza el 6% de los títulos (cuatro ficciones). No obstante, la mirada se expande con otros ambientes por fuera del cemento.

El paisaje *rural* alcanza el 15% del total (nueve títulos) y se presenta de forma diversificada: una finca en la marginal del Delta del Paraná (*La Casa*, 2015), el camino montañoso de la cordillera de Los Andes (*Revolución...* 2012), una ruta provincial en medio de un descampado (*Ruta misteriosa*, 2012), la llanura riojana (*Rebelión...*, 2013), los campos del litoral (*La riña*, 2013) y los viñedos mendocinos (*Ana y el vino*, 2014), por nombrar algunos ejemplos.

El ambiente *natural* como principal lugar de acción tiene presencia en el 5% del total (tres títulos): la alta montaña en *Rescatistas* (2013), el mar en *Embarcados* (2014) y el escenario lacustre y de glaciares presente en *Cromo* (2015).

Por otra parte, otro 5% de los títulos (tres títulos) presenta un ambiente que llamamos *mixto* por situar la historia en distintos ambientes con igual nivel de importancia. Ejemplo de este caso es *Combatientes* (2013), donde las acciones del presente son localizadas en la urbe y las del pasado en el campo de batalla de las Islas Malvinas (ambiente rural). Finalmente, llamamos *indefinido* al ambiente cuyas locaciones no están emplazadas en un contexto identificable. Esto ocurre en un 3% (dos títulos) de las narrativas: la estridente consultora matrimonial de Sr. y Sra. Camas (2011) y las puestas teatrales de *Homenaje a Teatro Abierto* (2013).

Tabla 7. Núcleos temáticos dominantes en la ficción televisiva de la TV Pública (2009-2015).

Temática	Títulos	Año
Infancias y juventudes	<i>Los pibes del puente</i>	2012
	<i>Entre horas</i>	2012
	<i>Inconsciente colectivo</i>	2013
	<i>Presentes</i>	2015
	<i>La defensora</i>	2010
Identidad	<i>El mal menor</i>	2015
	<i>Volver a nacer</i>	2010
	<i>La viuda de Rafael</i>	2012
	<i>Cuentos de identidad</i>	2014
	<i>En terapia</i>	2012, 2013, 2014
Género/feminismo	<i>Ciega a citas</i>	2009/2010
	<i>Rosa, violeta, celeste</i>	2009
	<i>Tiempo de pensar</i>	2011
	<i>Memorias de una muchacha peronista</i>	2012
	<i>La viuda de Rafael</i>	2012
Memoria social	<i>Belgrano, la película</i>	2011
	<i>Revolución. El cruce de los Andes</i>	2012
	<i>Memorias de una muchacha peronista</i>	2012
	<i>Las huellas del secretario</i>	2013
	<i>Combatientes</i>	2013
	<i>La rebelión de los llanos</i>	2013
	<i>Homenaje a Teatro Abierto</i>	2013
	<i>La riña</i>	2013
	<i>Ver la historia</i>	2015
	<i>Fábricas</i>	2015

Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Detengámonos ahora en el *contenido temático* de las ficciones televisivas. Del total de los 62 títulos exhibidos a lo largo del período 2009-2015, podemos identificar al menos cuatro núcleos de *temáticas sociales* (ver **Tabla 7**). Siguiendo a Motter (2003),

las temáticas sociales o cuestiones de interés social son problemas que aparecen en las propias tramas y van siendo tratadas a lo largo de su desarrollo. Implica la instalación de los problemas en su interior y trae consecuencias para esa parte de la historia, pudiendo irradiarse – o no- hacia la trama central. O bien (...) están en la trama central con consecuencias para toda la historia (p. 127)¹³⁴

Las 62 historias presentan *pluralidad* de temáticas. No obstante, algunas adquieren relevancia ya que se sostienen en pantalla a lo largo de varios años. Uno de los ejes temáticos, como surge de la **Tabla 7**, es *juventudes*, y se presenta en las distintas ficciones a partir de protagonistas corales (no individuales) que subrayan distintas problemáticas que las y los atraviesan: exclusión, deseos, incompreensión, imaginarios de futuro, amistad, identidad sexual, adaptación a nuevos contextos, embarazo adolescente, amor, entre otras cuestiones.

Salvo en el caso de *Los pibes del puente* (2012), cuyo escenario social es la vía pública (un puente), la institución escolar es el lugar donde serán contenidas las problemáticas. En el caso de *Entre horas* (2012) y *Presentes* (2015) la acción se dará en la escena de lo público; en *Inconsciente colectivo* en el ámbito educativo de lo privado. De modo que este

¹³⁴Traducción del portugués realizada por la autora de este capítulo.

núcleo temático invita a pensar en “juventudes en plural”¹³⁵, es decir, diferenciadas y socialmente situadas.

Si hacemos un poco de historia de la ficción televisiva en la TV Pública (Nicolosi, 2017), encontramos un antecedente (si no el primero) de narrativas enfocada a juventudes. Se trató de *Historia de jóvenes* (1959), un ciclo realizado (en su autoría y dirección) por un grupo de reconocidos teatristas de la época, encabezado por David Stivel, que abordaba distintos conflictos sociales que atravesaban jóvenes de la época. Incluso los propios jóvenes televidentes escribían cartas al programa para discutir su representación en la pantalla y contar vivencias para ser presentadas en la ficción.

Otro de los ejes temáticos fue el abordaje de las *infancias*¹³⁶, puestas en diálogo con la sociedad en las ficciones *Entre horas* (comentada anteriormente), *La defensora* (2010) y *El mal menor* (2015). En *Entre horas* la conflictividad se presenta y contiene en el seno del ciclo escolar primario, siendo el gabinete psicológico el espacio de mediación (tanto para la infancia como para la juventud) entre los padres, madres y la escuela. *La defensora* aborda la problemática de la niñez en situación de calle, abarcando problemas de maltrato y abandono de niños, y

¹³⁵Ver los trabajos de: Reguillo, R. (2003). Ciudadanías juveniles en América Latina. Última Década, N° 19, CIDPA, Viña del mar, o Chaves, M. (2009). Investigaciones sobre juventudes en la Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006. En *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales*, Año 2, N°5, Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires.

¹³⁶Para un acercamiento al concepto de *infancias*, consultar: Carli, S. (2006) *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Buenos Aires: Paidós. Y en relación con la representación de las infancias en la televisión, consultar los trabajos de Valeria Dotro, como ser: Dotro, V. (2008). *Televisión e infancias en la Argentina reciente. El caso 'Chiquititas'*. Tesis de Maestría en Sociología de la cultura, IDAES, Universidad Nacional de General San Martín.

también de adolescentes. El rol de la figura pública de la defensora de menores e incapaces (de ahí el nombre de la miniserie) es central en la resolución de los conflictos. Por su parte, en *El mal menor* (2015), niños de entre tres y trece años se enfrentan a situaciones altamente complejas y conflictivas, surgidas del seno familiar, por lo que el “hogar” se vuelve el escenario social dominante de las historias. Las tramas alcanzan historias de abuso, responsabilidad, identidad, adopción, trabajo, discapacidad, sexualidad, muerte, abandono y enfermedad, con el foco puesto en la diferencia entre el punto de vista del niño y del adulto ante una misma situación.

Otro de los ejes significativos es la *identidad*¹³⁷. La temática aparece de forma transversal en varias ficciones como las citadas y en otras es el núcleo. Uno de los casos es *Volver a nacer* (2010), que aborda la búsqueda de la verdad y la justicia de dos hermanas gemelas apropiadas y separadas en dictadura. Otros casos son: *La viuda de Rafael* (2012), que cuenta la historia de una mujer *trans* que lucha por sus derechos ante la muerte de su concubino; y *Cuentos de identidad* (2014), que hace una apropiación diferente del término en cada uno de sus episodios como ser: transexualidad, apropiación de identidad en dictadura, exposición social, religión, sexualidades disidentes, confrontación al patrón familiar, entre otros. Por su parte, las tramas de *En terapia* (2012, 2013 y 2014) indagan en la subjetividad de las y los personajes dando lugar a la visibilidad de distintas crisis de identidad (sexual, vocacional, maternidad, vejez, suicidio, entre otras cuestiones).

¹³⁷ Ver Hall, S. (1993). The Question of Cultural Identity. En Hall, S., Held, D., McGrew, T. (comp). *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press; y Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

Finalmente, pero no menos importante, observamos la temática de la *memoria social*¹³⁸, con predominancia en este período. Dentro de una perspectiva de revisionismo histórico o lectura crítica de la historia nacional podemos identificar ciertas sub-temáticas. Una de ellas es la revalorización de *personajes históricos*: Manuel Belgrano (*Belgrano, la película*, 2011) que entrega su vida a la vida pública; el General San Martín (*Revolución el cruce de los Andes*, 2012) en su epopeya heroica y determinante para la constitución de la Patria; y el caudillo “Chacho” Peñaloza (*La rebelión de los llanos*, 2013) en su lucha por la justicia en combate contra el centralismo porteño. Por otra parte, la agenda pública por la “memoria, verdad y justicia” se hizo carnadura en ficciones como *Combatientes* (2013), que propone una alegoría sobre el olvido social en torno a la Guerra de Malvinas; y el también ya mencionado *Homenaje a Teatro Abierto* (2013), un ciclo de obras que formaron parte de Teatro Abierto, movimiento de resistencia política y cultural a la dictadura, que fue realizado en televisión en el marco de la celebración por los 30 años de democracia en el país. Por último, una tercera línea de abordaje de la temática sobre la memoria social refiere al entramado de acontecimientos o momentos históricos en las ficciones. Ejemplo de ellos son el supuesto extravío del documento original en el que Mariano Moreno redactó el Plan Revolucionario de Operaciones, al que varias personas tratan de ubicar en la actualidad (*Las huellas del secretario*, 2013); 200 años de historia argentina (1806-2006) contruidos con material de registro, de archivo, recreaciones, gráfica y animaciones (*Ver la historia*, 2015); los cambios en la realidad

¹³⁸Para un concepto de memoria social, consultar: Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: SigloXXI.

argentina en el rol de la mujer, en lo laboral, social y político durante el peronismo (*Memorias de una muchacha peronista*, 2012)¹³⁹; la organización de la primera huelga obrera del país surgida entre fines de 1935 y principios 1936 (*La riña*, 2013)¹⁴⁰, y la organización de empresas recuperadas en el marco de la crisis de 2001 (*Fábricas*, 2015).

Luego, *Ciega a citas* (2009/2010), *Rosa, violeta, celeste* (2009), *Tiempo de pensar* (2011), *Memorias de una muchacha peronista* (2012) y *La viuda de Rafael* (2012) buscan explorar las temáticas en torno a género y feminismo¹⁴¹. Estas cinco ficciones buscan, en distintos registros (comedia y drama), discutir el rol femenino en torno a mandatos sociales (belleza, maternidad, etc.) y las luchas frente a las desigualdades de género en lo laboral, conyugal y cultural.

Por fuera de estos núcleos, otras temáticas se despliegan con menor representación. Entre ellas encontramos: religiosidad (*Doce casas*, 2014; *El otro*, 2015)¹⁴²; inclusión social (*Jorge*, 2013); poder (*¿Quién mató al Bebe Uriarte?*, 2014; *La verdad*, 2015); ciencia (*Área 23*, 2013; *Cromo*, 2015) y vínculos familiares (*Bien de familia*, 2014; *El secreto de los Rossi*, 2014) y *Muñecos del destino* (2012).

¹³⁹*Memorias de una muchacha peronista* fue galardonada con el Premio Nuevas Miradas de la Televisión, otorgado por la UNQ, en la categoría Mejor actriz, en 2013, en el marco de su 1ª Edición.

¹⁴⁰Para indagar sobre la representación de la religiosidad en *La riña*, consultar el capítulo 9.

¹⁴¹Para un mayor acercamiento a la tematización de género en la ficción, consultar el capítulo 12.

¹⁴²Para indagar sobre la representación de la religiosidad en estas ficciones, consultar el capítulo 9.

Análisis fotográfico de un paisaje

De lo expuesto hasta aquí, observamos que la programación ficcional de la TV Pública durante el período 2009-2015 presentó paisaje ficcional en continuo crecimiento y diversificación hasta su desace-leración en 2015. La expansión se expresó en los índices de horas de exhibición de producción nacional así como en la diversificación de las modalidades de realización (co-producción, productoras indepen-dientes, concursos, producción propia) y de contenidos, conformando una grilla en la que convivieron los géneros y formatos más clásicos junto a los más experimentales y estéticamente innovadores.

Asimismo, se amplió el acceso a nuevos realizadores en la pantalla estatal, promoviendo la descentralización geográfica y simbólica de la ficción seriada. En este sentido, fueron puestas en valor temáticas sociales e históricas que no respondieron a exigencias del *rating* sino que dialogaron con la agenda política en perspectiva de derechos de la época: derecho a las infancias, de las mujeres, a la identidad, a la verdad, a la memoria y a la justicia. En otras palabras, la mirada fede-ral de la pantalla arrojó imaginarios locales y escenografías culturales propias que dieron habida cuenta de que “el mapa no es el territorio”.

Si bien la política pública tuvo sus limitaciones en la aplicación, no puede desconocerse la complejidad de la puesta en marcha y eje-cución que propuso una nueva “epistemología de la mirada”, es decir, una transformación cultural en los modos de ver y producir televi-sión. Se trató, siguiendo el pensamiento de Rossana Reguillo (2008), de construir un nuevo “régimen de visibilidad”. Los regímenes de visibi-lidad, conforme la autora, responden a lógicas de poder que deviene poder cognitivo: “Quie(nes) determina(n) qué es lo visible y lo invi-sible, configuran lo cognoscible y enunciable del mundo” (Reguillo,

2008, p.1). En el campo de la imagen televisiva, transformar ese régimen implica desnaturalizar la imagen de nación que la televisión fue construyendo a lo largo de la historia desde la centralidad de Buenos Aires, obturando todas las otras voces que forman parte del país. Estamos hablando del campo de disputa por la representación social de las identidades diversas, y la LSCA dio el marco –histórico e inédito– para hacer esa disputa posible y así modificar el régimen. Este marco legal buscó la transformación de las lógicas de producción y consumo del audiovisual, en virtud de poner en escena una pluralidad de temáticas, diversas identidades, sabores de diferentes regiones, acentos locales, plurales paisajes del territorio nacional; relatos cancelados en las pantallas masivas por haber sido regidas por lógicas hegemónicas ancladas en la sobrerrepresentación del imaginario porteño. La posibilidad, propiciada por la LSCA, de re-educar la mirada desde nuevas narrativas ficcionales que representen la diversidad cultural del país, abonó a la emancipación de las identidades. De ahí, su politicidad: “Mirar de otro modo, ser mirado de otro modo, implica movilizar los cimientos mismos en los que reposa un orden asimétrico, excluyente y estigmatizador”, afirma Reguillo (2008, p. 1).

Una subversión total del régimen de visibilidad imperante requiere sin dudas de una política audiovisual a largo plazo. Como sabemos, el gobierno siguiente de turno no la revisó críticamente, sino que decidió destruirla, volviendo a favorecer a los grupos mediáticos concentrados que históricamente detentan el poder en imagen.

No obstante, la TV Pública, sin dudas, desempeñó un rol central en la visibilización del paisaje de democratización de la comunicación y de los logros del proceso inédito descrito. En este sentido, la ficción televisiva fue un modo de expresar ese cambio.

Durante los años de este período analizado, la TV Pública acompañó la oferta de ficción con el eslogan “ficción de calidad”. No es intención de este libro evaluar la ficción ofertada en esos términos, ni entrar en debates sobre “calidad” televisiva, porque, como afirma Buonanno (2002), “establecer qué cosa es ‘ficción de calidad’ termina por ser materia de opinión, de interés, o de imposición de poder cultural” (p. 77). Pero sí acompañar el argumento de la autora y la inversión que hace del término para hablar de “calidad de la ficción”. Así, este concepto es entendido como la capacidad del paisaje ficcional de poseer un rango amplio de representación de la heterogeneidad social. O en palabras de la autora:

La calidad de la ficción, en primer lugar y esencialmente, llama a la causa a una capacidad de lectura de lo real, una disposición a mantenerse en contacto con la sociedad, con los caracteres de permanencia de sus estratos profundos, a la par que con sus dinámicas de transformación social o las más contemporáneas ondas del «sentir» colectivo (Buonanno, 2002, p. 85).

En este sentido, la oferta desplegada por la TV Pública durante 2009-2015, impulsada por la LSCA y el desarrollo de la TDA, refractó un momento de desarrollo nacional y de ampliación de voces, representadas en este caso a través de la ficción. Esa amplitud de espacio para la alteridad anclada en el derecho a la representación como derecho cultural y su garantía, en el fortalecimiento de la democracia. En este sentido, podemos afirmar que el paisaje de la TV Pública en este período sí fue un paisaje de calidad.

Bibliografía

- Buonanno, M. (2002). Conceptos clave para el story-telling televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía. *Diálogos de la comunicación*. Colombia: FELAFACS, N°. 64, pp. 77-85.

- Mallimaci, M.A. (2020). *El Estado como garante del derecho a la comunicación: la experiencia del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (2011-2017)*. Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Mazziotti, N. (2005). Narrativa: los géneros en la televisión pública. En *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.
- Motter, M. (2003). *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. San Pablo: Alexa Cultural.
- Murúa, B. (2013). La televisión pública de elaboración privada. Las relaciones entre la televisión pública y las productoras independientes privadas. *VI Encuentro Panamericano de Comunicación*, Córdoba.
- Nicolosi, A. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Descentrando” la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. P. (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. (2017). Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016). En González, D. y Nicolosi, A. (comp.). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/59e79166cba11.pdf>
- Reguillo, R. (2008). *Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia*. Diploma superior en Educación, Imágenes y Medios, Flacso.
- Respighi, E. (26 de enero de 2014). “La televisión impone la renovación de los objetivos”. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-31162-2014-01-26.html>
- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, Chile: Universidad de Chile, N° 37, pp. 168-183.

- S/A (8 de octubre de 2018). La exitosa comedia romántica “Ciega a citas” se estrenó en Hungría. *DORIMEDIA*. Recuperado de: <https://dorimedia.com/es/publications/hit-romantic-comedy-ciega-a-citas-launched-in-hungary/>
- S/A (14 de enero de 2012). Hay un canal que empieza a girar. *Tiempo Argentino*, pp. 40-41.

Otras fuentes consultadas

- Bases del concurso Series Ficción Federales. Año 2011. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)
- Proyecto *Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP)*. Universidad Nacional de Quilmes. <http://observatorioficcio.web.unq.edu.ar/>

| CAPÍTULO 6 |

Un paisaje de tormenta: la ficción televisiva en la TV Pública entre 2016 y 2019

Alejandra Pía Nicolosi¹⁴³

Introducción

Al día de hoy resuenan las palabras:

Basta hacer zapping con el control remoto por los canales para comprobar la magnitud de la ausencia de ficción. Podría decir que, desde que se instaló la televisión entre nosotros, nunca hemos tenido menor cantidad de ficciones originales producidas en nuestro país, que hoy. (Vainman, 2016)

Así discursaba Sergio Vainman, reconocido autor de teleficción argentina, en la apertura del 1° Congreso Nacional por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual, en 2016. Las aseveraciones pronunciadas fueron seguidamente acompañadas con datos aportados por Daniel Alvaredo (2016): “Durante el primer semestre de 2013 se produjeron 30 ficciones nacionales: 22 en 2014, 14 en 2015 y 6 en 2016”.

Dicha curva de descenso en la producción de ficción se encuadra en un contexto sociopolítico preciso: el pasaje de la política pública de fomento y desmonopolización del sector audiovisual, iniciado en

¹⁴³ Este capítulo contó con la colaboración, para el mapeo y sistematización de datos, de las investigadoras en formación Luciana Mazzini Puga y Martina Timchuk, integrantes del proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas on demand estatales, en la UNQ.

2009 mediante la sanción de la LSCA y la implantación de la Televisión Digital Abierta (TDA), a diciembre de 2015, momento en el cual se intervienen por decreto presidencial ciertos artículos de la ley¹⁴⁴ con el fin de favorecer nuevamente la producción audiovisual monopólica; acción a la que se le suma un desmantelamiento progresivo del conjunto de los medios públicos y de la TDA¹⁴⁵. Así, desde diciembre de 2015 podemos decir que la política de destrucción de los medios públicos se basó en tres gestos

Primero, el Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) 267/2015 modificó los límites a la concentración previstos en la LSCA y permitió mayor acumulación de licencias de servicios de comunicación audiovisual. Más adelante, el Decreto 1340/2016 habilitó el cruce de mercados, al permitirles a las empresas de telefonía celular proveer servicios de televisión paga. Por último, el gobierno aprobó la mayor fusión del mercado de la información y las comunicaciones de Latinoamérica: la de Cablevisión, del Grupo Clarín y Telecom, mediante las resoluciones 5644/2017 del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) y 374/2018 del secretario de Comercio. (CELS, 2019, p. 95)

El gobierno creó el Ministerio de Comunicaciones (decreto 13/2015), que absorbió las competencias de la AFSCA y de la AFTIC, autoridades de aplicación de las leyes de SCA y Argentina Digital. Ambas entidades de conformación multisectorial fueron reemplazadas por el ENACOM, que tiene en su formato una fuerte y directa inci-

¹⁴⁴El decreto 267/15 atenta contra los Art. 41, 45, 48 (segundo párrafo) y 161 de la LSCA.

¹⁴⁵Para ampliar, consultar el capítulo 2.

dencia del Poder Ejecutivo en la designación del Directorio. También se creó el Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos (SFMCP) bajo la órbita de la Jefatura de Gabinete, que pasó a gestionar Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado (RTA SE), la agencia de noticias Télam, el parque Tecnópolis, el Centro Cultural Kirchner y la gestión y los contenidos de la Televisión Digital Terrestre (TDT). Al año siguiente, también bajo su órbita, se conformó lo que se conoce como Contenidos Públicos SE para gestionar las señales Encuentro, PakaPaka, DeporTV, Acua Mayor y Acua Federal, y administrar el Polo de Producción Audiovisual y el BACUA.

Mientras en el plano discursivo el gobierno en curso iniciado en diciembre de 2015 profesaba la “profesionalización, el pluralismo, la libertad de expresión y la des-ideologización de los medios públicos” (Crettaz, 2016), en la práctica concreta se consolidaba un sistema altamente centralizado y regulado por el poder ejecutivo, opuesto a la caracterización del sistema de medios que se conformó desde 2003 a 2015, con los gobiernos previos. Así, desde 2015 y de forma progresiva, el período fue signado por vaciamiento presupuestario, despidos masivos, reducción de producción en contenidos y un política sostenida de control ideológico (Rivero, 2019), especialmente en los medios públicos¹⁴⁶.

Ahora bien, no debe perderse de vista que la política de comunicación no puede ser escindida de cómo es pensada la sociedad, tanto en sus aspectos culturales y productivos como en sus aspectos económicos y políticos. En ese sentido, los avatares que sufrió la producción de ficción televisiva pasó de estar atravesada por las características de una concepción de la comunicación entendida como derecho huma-

¹⁴⁶Para ampliar sobre el tema, leer el capítulo 2.

no, a una concepción en la que predominaba la idea de bien comercial librado a la dinámica y los juegos del mercado. En otras palabras, la crisis del sector de ficción televisiva iniciada hacia finales de diciembre de 2015 no impactó únicamente en términos económicos (falta de empleo, des-industrialización, devaluación salarial, etc.) sino que, además, impactó también en términos simbólicos, es decir, hubo una relevante pérdida de producción cultural y representación identitaria.

En diciembre de 2015, una vez que asumió la nueva gestión de gobierno a nivel nacional en la Argentina, se designaron nuevas autoridades en la TV Pública¹⁴⁷: Horacio Levin¹⁴⁸ pasó a ser el nuevo director ejecutivo de la emisora estatal, en reemplazo de Martín Bonavetti, quien ocupaba el cargo desde 2008. En diálogo con la prensa, Levin expresó querer hacer de la TV Pública un canal público, demarcándose así de la gestión precedente a la cual calificaba de “canal gubernamental” y, además, manifestó en una misma línea que su antecesor, la necesidad de ampliar la audiencia:

La televisión pública no requiere del esfuerzo de mirar el minuto a minuto. Pero a mi si me importa, yo vengo de una vida de mirar a la audiencia. Hoy la TV pública es una pantalla que quedó fría, porque el fútbol ya no está y la gente que seguía los contenidos políticos por una mirada afín, se ha retirado. Y la otra gente todavía no se ha in-

¹⁴⁷El cuadro de gestión se completó con: Jorge Sigal (secretario a cargo de la Secretaría de Medios Públicos de la Nación (SMPN), dirigió Radio Nacional, la agencia de noticias Télam, Canal 7 y la Radio, y Televisión Argentina (RTA); Gabriela Ricardes (directora de Contenidos de la SMPN) y Miguel Pereira (presidente de Radio y Televisión Argentina).

¹⁴⁸Productor audiovisual de larga trayectoria, dueño y director de Promofilm, realizó éxitos televisivos para Artear, del Grupo Clarín, tales como *Sorpresa y Media*, *Fort Boyard*, *Agrandaditos*, *Expedición Robinson*. Además, desarrolló los canales Magic Kids y el canal El Gourmet, entre otros. Hacia diciembre de 2017, Levin presentó renuncia al cargo.

corporado. Tenemos que construir audiencia de a poquito. Y confiamos que la gente se va a acercar más a nosotros (Hipercrítico, 2016)

Lo cierto es que el período 2016-2019 fue un tiempo de ajuste presupuestario a nivel nacional, y ni el sector de los medios públicos, incluida la TV Pública, ni los medios privados¹⁴⁹ quedaron exentos. En medio de planteamientos sobre jubilaciones anticipadas, plan de retiros voluntarios y despidos en la emisora estatal, Levin renunció al cargo hacia finales de diciembre de 2017 y fue sucedido por Emilio Lafferriere, quien fue vicepresidente ejecutivo de RTA en el período 2016-2020. La gestión de Levin construyó una pantalla basada en la transmisión en “vivo”, sostenida principalmente por magazines, ciclos de entretenimiento, noticieros y documentales sobre el mundo animal o científico. Lafferriere la continuó, entre la tensión y el vaciamiento, con una oferta basada fundamentalmente en producción “enlatada” (repeticiones y programas grabados). También es necesario considerar la transmisión del Mundial Rusia 2018, que acaparó buena parte de la grilla de toda la TV abierta en general, durante ese año. En la gestión de Lafferriere, para ser más específicos el 15 de enero de 2018, trabajadores de la emisora estatal se reunieron en asamblea permanente e iniciaron una serie de reclamos y manifestaciones que incluyeron desde abrazos simbólicos al edificio, pasando por festivales, protestas en la puerta del canal y en los premios Martín Fierro, hasta la realización de un noticiero abierto frente al Congreso (*La Izquierda Diario*, 2018), entre otras acciones para visibilizar el conflicto. Para diciembre de 2018, la TVP ofrecía “en vivo” apenas 6 h

¹⁴⁹ #8J. Marcha desde el Obelisco hacia el Ministerio de Trabajo, con parada intermedia en Radio Nacional. Más de 3.000 trabajadores de prensa de todo el país reclamaron el cese de los despidos y de la precarización en el sector. Recueprado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fZOD9oGlWt4>.

30 min por día, cuando en 2015 ofrecía 10 h 30 min y, además, se había suprimido durante el año la emisión de los noticieros de fin de semana.

La marginalidad de la ficción en la grilla de la TV Pública

Ahora bien, resta preguntarse ¿qué lugar ocupó la ficción en este período? En el **Gráfico 1** se muestran datos construidos desde el OFTVP-UNQ sobre la cantidad de títulos de ficción, tanto nacional como importada, emitidos en la TV Pública desde 2016 hasta 2019.

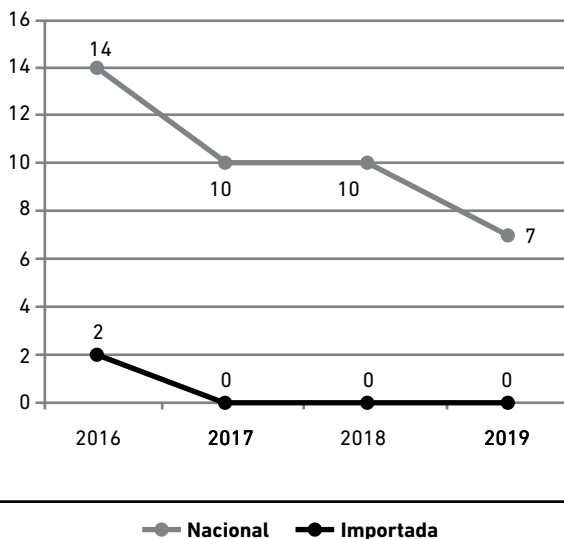


Gráfico 1. Cantidad de títulos de ficción televisiva nacional e importada de estreno en la TV Pública (2016-2019).

Total: 43 títulos. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

A partir del análisis de los datos podemos afirmar que durante el período 2016-2019 se transmitieron 43 títulos: el 95% (41 títulos) de la programación fue *nacional* y el 5% restante (dos títulos) pertenece a la ficción *importada* de la nueva temporada *Amar en tiempos revueltos* (2016, España) y la telenovela *Celia* (2016, Colombia). Ésta última, basada en la vida de la popular cantante cubana Celia Cruz y producida por Fox Telecolombia para el canal colombiano, abierto y privado, RCN. Ahora bien, si enfocamos la mirada en las horas ofertadas de producción nacional de estreno, obtenemos datos que muestra la **Tabla 1**.

Tabla 1. Ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2016-2019).

Año	Cantidad de títulos de estreno exhibidos	Capítulos / episodios	Horas
2016	14	193	129 h 33 min
2017	10	165	129 h 53 min
2018	10	108	69 h 11 min
2019	7	41	20 h 49 min
Total	41	507	349 h 26m

Total: 349 h 26 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Según estos datos, contruidos en el Observatorio, sobre la *tele-ficción nacional* producida en el período 2016-2019, ésta estuvo conformada por 41 títulos, que incluyen 507 capítulos/episodios, que representaron 349 horas¹⁵⁰ programadas de contenido artístico neto

¹⁵⁰A los fines de agilizar la lectura de los datos, la cantidad de horas será redondeada en los comentarios de las tablas.

(sin cortes comerciales). Si comparamos estos datos con los de 2015, observamos a primera vista que la oferta de ficción de 2016 creció un 40% en concepto de horas exhibidas. No obstante, es preciso desglosar la programación de ese año para comprenderla mejor y de manera sistémica. Respecto de las horas producidas, podemos ver que, del total, que equivale a 129 horas ofertadas (14 títulos), 81 horas (63%, nueve títulos) fueron ficciones de estreno en términos absolutos, ya que las 48 horas restantes (37%, cinco títulos) fueron ficciones estrenadas previamente en Telefe (*La celebración*, 2014; *Fronteras*, 2015; e *Historia clínica*, 2013) y Canal 9 (*Los Sónicos* y *Decisiones de vida*, 2012)¹⁵¹. También hay que mencionar que en 2016 se ofertaron 42 h 15 min (siete títulos) más, pero que habían sido programadas en la pantalla de la TV Pública durante 2012, 2014 y 2015¹⁵².

El análisis de los datos nos permite afirmar que en 2016 se construye gradualmente un paisaje ficcional de transición, en el que un gran porcentaje de la programación se sustenta en ficciones ya probadas y que cuentan con una cierta aceptación del público, tanto en la pantalla de la TVP como en pantallas privadas. Sin embargo, en términos de novedad, la grilla de ficción de 2016 estuvo bastante equiparada al año anterior, con apenas un 10% menos de contenido completamente inédito. Ahora bien, es en 2017 cuando tiene lugar la gran apuesta de la gestión macrista a cargo de la TV Pública: *Cuéntame cómo pasó*, íntegramente realizada por equipos y personal de la Televisión Pública.

¹⁵¹Las ficciones estrenadas en otras pantallas pero que son de exhibición inédita en la TV Pública se contabilizan como títulos de estrenos de la emisora estatal.

¹⁵²Al haber sido ya programados en la propia pantalla de la TV Pública, esos títulos no son considerados como estrenos y, por lo tanto, no fueron contabilizados en el total de la oferta del año.

Dicha ficción representó el 45% del total de horas ofrecidas ese año (60 h) y el 17% en relación con el total general del período. A partir de ese año comienza a vislumbrarse en los números una contracción, retracción del paisaje ficcional en términos de producción nacional: en 2018 la oferta cae prácticamente a la mitad (de 130 h en 2017 a 69 h en 2018) y en 2019 se programa apenas un tercio respecto del año previo (de 69 h en 2018, a 21 h en 2019).

Cabe señalar que, dentro del total de horas ofertadas durante el periodo 2016-2019, la *franja horaria* del *prime time*¹⁵³ siguió concentrando el mayor índice de horas exhibidas (78%, 274 h). Por su parte, durante la *franja matutina*¹⁵⁴ concentró el 1% de las horas (3h 30 min) con *Si solo si* (2016), ficción encuadrada en el concepto de “Televisión integrada”, ya que su trama aborda la inclusión social de personas con discapacidad¹⁵⁵. Y finalmente, la *franja vespertina*¹⁵⁶ concentró un total de 72 h (21% del total de horas ofertadas). En la primera parte de la franja (15 h) encontramos la comedia *Jostel* (2016) y la docuficción *Mirándote* (2019), que explora el mundo de Alberto Migré. Ésta última fue transmitida los sábados a las 15, una franja atípica para la ficción en la emisora ya que los sábados por la noche era el día en el cual se emitían las repeticiones de ciclos transmitidos en la semana¹⁵⁷.

¹⁵³Se considera *prime time* a la franja horaria de mayor concentración de audiencia frente a la pantalla. Ésta comprende el lapso entre las 21 y las 00.

¹⁵⁴La franja matutina es el lapso de tiempo comprendido entre las 6AM y las 12PM.

¹⁵⁵Web oficial de *Si solo si*: <http://www.sisolosi.tv/>. Para un análisis pormenorizado de *Si solo si*, consultar el Capítulo 11 del presente libro.

¹⁵⁶La franja vespertina es aquella que comprende desde las 12PM a las 21PM.

¹⁵⁷El uso de tal franja inició con la “maratón” de la repetición de todos los episodios de

Mientras tanto, en la segunda parte (18 h) de la *franja vespertina* encontramos en la programación: *Derecho al arte* (2016), *Vida de película* (2017), *Olimpia, camino a la gloria* (2017), *Mis noches sin ti* (2017) y, *Si solo si 2ª temporada* (2018). Estas son ficciones cuyas temáticas no son de conflictividad social (propias del *prime time*) sino que indagan zonas del mundo juvenil y adulto desde la construcción vocacional, de la historia del cine nacional, del trabajo en equipo, el voto femenino y la inclusión social, respectivamente.

Cantidad y duración de episodios: desplazamiento de la corta duración

Ahora bien, si analizamos datos obtenidos en el Observatorio referidos a la cantidad de capítulos/episodios producidos durante el período 2016-2019 según su duración, obtenemos el **Gráfico 2** (pág. 204). Su análisis nos permite afirmar que durante el período 2016-2019, el 70% de los episodios (equivalente a 356) son de *media duración* (entre 30 y 60 minutos) y el 30% restante (igual a 151), de *corta duración* (de hasta 30 minutos). La reversión hacia la media duración inicia en 2015 y se mantendrá dominante –a pesar de su fluctuación– hasta 2018. La *media duración* fue sostenida por los formatos de serie y seriales¹⁵⁸ de 45 minutos de duración por episodio y, en casos ex-

En terapia (2012) emitidos durante la semana. Con el correr de los años, el domingo también pasó a ser día de repetición de ficción exhibidas durante la semana.

¹⁵⁸Siguiendo las nociones de Calabrese (1984) reconocemos como serie al formato de ficción televisiva fragmentada en episodios que se sostienen por una premisa dramática y elenco común, pero que cuyos capítulos no guardan correlación. Por su parte, el serial responde a un formato cuyos episodios guardan memoria narrativa entre sí, por lo que no se pueden transmitir de manera aleatoria.

cepcionales, por microseries¹⁵⁹ (*La educación del rey*, 2016; *La pulsera*, 2017). Entre los seriales, cabe destacar a *Cuentame cómo pasó*, la única ficción del período en formato de larga serialidad ya que fueron emitidos 71 episodios, de lunes a jueves, cubriendo la grilla desde agosto a diciembre de 2017.

Entre las ficciones de episodios de *corta duración* podemos destacar el serial *Si solo si* y la ficción *Según Roxi*, ambos con dos temporadas (2016 y 2018) y ambos nacidos como series web. En el caso de *Según Roxi*¹⁶⁰, la ficción se expandió hacia el formato transmedia.

En el cruce de las pantallas tradicionales con las digitales encontramos la ficción de corta duración *Broder* (2019), una producción asociada entre Canal Encuentro y la productora Planta Alta. Este serial de 13 minutos duración se estrenó conjuntamente en la plataforma *on demand* Cont.ar y en la TV Pública en emisión triple (tres episodios seguidos, haciendo un envío de 45 min). Destinada principalmente al público joven, tanto por su formato web como por su temática, *Broder* (2019) fue considerada la primera ficción latinoamericana sobre la cultura del *hip hop* que, además, contó con la participación actuarial de reconocidos raperos argentinos.

¹⁵⁹La microserie es un formato de ficción televisiva de muy corta serialidad, generalmente de hasta cinco episodios, tengan o no continuidad narrativa entre sí.

¹⁶⁰Para un estudio detallado de *Según Roxi* como producto transmedia, consultar el capítulo 13.

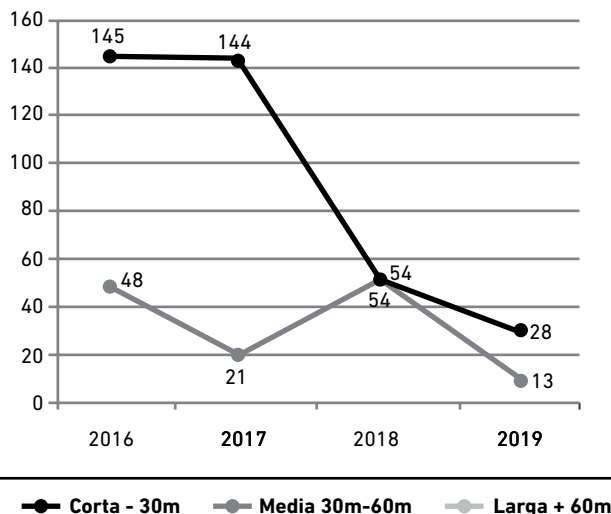


Gráfico 2. Cantidad de capítulos/episodios de ficción televisiva nacional de estreno según su duración en la TV Pública (2016-2019).

Total: 507 episodios. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Predominancia del serial y crecimiento de formato para el consumo digital de ficción

En este punto, se hace necesario ampliar la mirada y el análisis a partir de los datos expuestos en el **Gráfico 1** en relación con los *formatos* utilizados en el período 2016-2019. Así, la **Tabla 2** ofrece datos al respecto, contruidos en el marco del Observatorio.

El *serial* fue el formato dominante del período. Llegó a alcanzar el 44% de los títulos (equivalente a 18 títulos) y el 46% de las horas (igual a 161 h). Dentro del serial, el formato de *episodios de media duración* fue el

que ocupó el mayor porcentaje, ya que abarcó el 55% de los títulos (10 títulos). Algunos de los ejemplos de seriales que podemos mencionar son: *El marginal* (2016, 2018, 2019), la co-producción *Supermax* (2017), *Cuéntame como pasó* (2019), *La chica que limpia* (2018) y *Ultimatum* (2016).

Tabla 2. Formatos de la ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2016-2019).

Formato	2016	2017	2018	2019	Totales	Horas
Serial	4	6	4	4	18	161 h
Miniserie	3	2	4	1	10	100 h 33 min
Serie	6	1	1	-	8	70 h 59 min
Microserie	1	1	-	2	4	11 h 22 min
Transmedia	-	-	1	-	1	5 h 32 min
Telenovela	-	-	-	-	-	-
Sitcom	-	-	-	-	-	-
Telefilm	-	-	-	-	-	-
Teatro televisivo	-	-	-	-	-	-
Totales	14	10	10	7	41	349 h 26 min

Total: 41 títulos / 349 h 26 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

En segundo lugar se encuentra el formato *miniserie*¹⁶¹, representado por 10 títulos (24% del total), que equivalen al 29% de las horas ofertadas (100 h) en el período en estudio. Como ejemplo de este for-

¹⁶¹Siguiendo a Barroso (2002), la miniserie es un formato de ficción televisiva de corta seriedad que presenta una historia dosificada en episodios de continuidad narrativa, y que generalmente se programan con emisión diaria, cubriendo un corto periodo en la grilla.

mato podemos citar: *Historia de un clan* (2018, 2019), *Estocolmo* (2018)¹⁶², la co-producción *Bichos raros* (2018), *Mis noches sin ti* (2017)¹⁶³, *Fronteras* (2016), *Jostel* (2016) y *Olimpia, camino a la gloria* (2017).

Luego le sigue el formato *serie*, que alcanza un total de 19,5% de los títulos (equivalente a ocho títulos) y del 20% de las horas (71 h). Como ejemplos de series podemos citar: *Historia clínica* (2016), *Animadores* (2017) y *Encerrados* (2018). En cuarto lugar encontramos la *microserie*, que abarcó la emisión de cuatro títulos, correspondiente al 10% del total y al 3% de las horas (11 h). Podemos destacar como ejemplos de series a: *Las palomas y las bombas* (2016), *La pulsera* (2017), *Pioneras* (2019) y *Derecho viejo* (2019).

Por último, en quinto lugar está el formato *transmedia*, que ocupa un 2,5% del total de títulos y llega a un 2% de las horas emitidas (casi seis horas), representado principalmente por *Según Roxi 2ª temporada* (2018).

De los datos construidos en el Observatorio y analizados en la **Tabla 2** podemos evidenciar una reducción en la diversidad de producción de formatos en relación con el período 2009-2015, y una concentración de horas producidas en el serial *Cuéntame como pasó*. Asimismo, una apuesta claramente a formatos de innovación como el transmedia y la serie web, acorde a la consolidación y diversificación del consumo *on demand*¹⁶⁴ y al re-lanzamiento en 2018 de la

¹⁶²Esta miniserie fue galardonada con el *Premio Nuevas Miradas en la Televisión* de la UNQ, en la 5ª Edición en 2017, por ser una ficción de innovación: la primera ficción nacional estrenada en la plataforma *on demand* Netflix.

¹⁶³Dicha ficción es la continuación de *La riña*, del mismo director (Maximiliano González), ganadora de concurso de fomento, y estrenada en la TV Pública en 2013.

¹⁶⁴Según OBITEL (2019, pág.57), a pesar del amplio número de plataformas VOD en

plataforma estatal Cont.ar. De hecho, *Broder* se estrenó en simultáneo en la pantalla de la TVP y Cont.ar; y *Encerrados* (realizado con fomento estatal) fue adquirido por Netflix para su distribución. Como vimos previamente, singular recorrido tuvo también *El marginal* en su adquisición por el “monstruo” del VOD global. Por su parte, para 2020 las narrativas producidas y estrenadas en Cont.ar migrarán paulatinamente a la TV Pública, como es el caso de *Terapia en cuarentena*¹⁶⁵, realizada durante el ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) por la pandemia del Covid-19.

Estos datos, vinculados más estrictamente al accionar de las audiencias y los consumos culturales, abre un campo de análisis interesante y nuevos desafíos cognitivos y en torno a la producción para reflexionar sobre criterios, flujos de programación ficcional y modelos de negocios que conviven y coexisten entre las “viejas” y las “nuevas” pantallas¹⁶⁶.

Los géneros de las ficciones: entre dramas y docudramas

Habiendo analizado los formatos y su duración, pasemos ahora a analizar los géneros presentes en las narrativas que componen el período 2016-2019 en la TV Pública, mediante los datos expuestos en la **Tabla 3**.

Argentina para 2018 Netflix concentra el 55% del mercado VoD en Argentina, con 2,4 millones de suscriptores. Le siguen Claro Video (América Móvil) con 21% y Flow (Cablevisión) con 15%.

¹⁶⁵*Terapia en cuarentena*: <https://www.cont.ar/serie/1d4db975-e6bb-4280-8142-363fc8a789da>

¹⁶⁶Para ampliar sobre los procesos de conversión digital de la TVP, y la interrelación de las ficciones de la TV Pública con las plataformas *on demand* estatales, consultar el capítulo 7.

Tabla 3. Géneros de la ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2016-2019).

Género	Cantidad de títulos	%	Horas	%
Drama	17	41	112 h 10 min	32
Comedia	8	20	74 h 32 min	21
Thriller/Suspense	5	12	43 h 56 min	13
Docuficción	4	10	23 h 45 min	7
Docudrama	3	7	74 h 9 min	21
Policial	3	7	18 h 47 min	5
Otros	1	2	2 h 7 min	1
Melodrama	-	-	-	-
Histórico	-	-	-	-
Total	41	100	349 h 26 min	100

Total: 41 títulos / 349 h 26 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Siguiendo a Wolf (1984), entendemos a los géneros como conjuntos de convenciones compartidas entre texto y audiencias que activan expectativas y placeres. Al mismo tiempo, los géneros activan saberes, competencias y relaciones intertextuales, y además, no se presentan en estado puro. Por el contrario, con cada vez mayor intensidad, las fronteras de los géneros se vuelven lábiles, y las ficciones híbridas, conteniendo en su organización narrativa componentes de diversos géneros (Mazziotti, 2005; Rincón, 2006). En este sentido, la categorización presentada en la **Tabla 3** fue elaborada considerando el género predominante en la narrativa, según el tipo de personaje-héroe/heroína que lleva la acción y la resolución del conflicto al que

se enfrenta (Rincón, 2006). Así, al igual que en el período precedente (2009-2015), el drama vuelve a ser el género dominante: ocupa el 41% de los títulos (equivalente a 17) y el 32% del total de horas ofertadas (112 h). En segundo lugar, se ubica el género *comedia*, ocupando el 20% de los títulos (equivalente a ocho) y el 21% de las horas exhibidas (74 h). Y, en tercer lugar, se ubica el género *thriller/suspense*, que abarca el 12% del total de los títulos ofertados (cinco títulos) y el 13% del total de horas del período (44 h).

Ahora bien, si observamos la zona de hibridación entre ficción y realidad, encontramos que, en conjunto, la *docuficción* (cuatro títulos) y el *docudrama* (tres títulos)¹⁶⁷ suman casi 98 horas y cubren el 28% del total de horas programadas. Nada despreciable para un género poco frecuente en la ficción televisiva. Dentro del género

¹⁶⁷Es importante señalar que dentro de la oferta de ficción de 2019 la TV Pública programó la microserie *Artigas*, pero ésta fue omitida del corpus de análisis porque en la grilla de programación (fuente principal del Observatorio) estaba catalogada como “Serie documental”. Pasado el tiempo, y una vez analizados los datos del período 2009-2019, pudimos constatar que, en realidad, se trataba de una ficción. Está conformada por cuatro episodios de 26 minutos cada uno, fue una co-producción entre Canal Encuentro, el INCAA y la productora Tres mares, y se estrenó el miércoles 16 de octubre en la TV Pública y Canal Encuentro simultáneamente. A pesar de haber sido ganadora del “Concurso federal de serie de docuficción 2017”, consideramos ubicarla como “docudrama” en base a la poca información que ha circulado acerca de su producción. De hecho, cuando se escribe este libro, aunque la TV Pública tenga los derechos de exhibición de la microserie, ésta no se encuentra disponible para su visualización. Estos problemas referidos al acceso y observación del material dificultaron su análisis y la posterior construcción del dato. No obstante, resulta pertinente dejar registro de esta situación, del compromiso con una vigilancia epistemológica continua en las investigaciones del Observatorio y con nuestros lectores. Pero al mismo tiempo hay que destacar que el margen de error es mínimo y que no afecta a los resultados presentados a lo largo del libro. El dato será considerado en futuros escritos del Observatorio.

*docuficción*¹⁶⁸ encontramos: *Derecho al arte* (2016), que dramatiza la crisis de identidad de un joven estudiante de derecho que mientras busca su vocación, se entrevista con distintas figuras del ambiente artístico. También está *Historia clínica* (2016) que dramatiza las enfermedades de reconocidas personalidades nacionales e internacionales, junto a las voces del historiador Felipe Pigna y de la actriz Victoria Carreras, que explican desde los diagnósticos de los pacientes hasta sus tratamientos. *Pioneras* (2019) es otra docuficción que narra la vida de importantes mujeres que han contribuido al movimiento feminista en el país, en diálogo con testimonios de pensadoras e historiadoras actuales; y finalmente, *Mirándote* (2019), que homenajea a Alberto Migré a través de la ficcionalización de la vida de Mirta, una fanática de la telenovela *Rolando Rivas*, *taxista* que queda ciega en el momento del último capítulo de la telenovela. Esta ficción contiene elementos del *making off* o del *back-stage* que dan cuenta de los entretelones de una producción; en este caso, de una telenovela. La historia, acompañada de testimonios de los y las protagonistas, fans e investigadoras del género melodrama, pone en escena el valor social de la telenovela en su época de esplendor, tanto para el público como para la comunidad artística.

Por su parte, *Las palomas y las bombas* (2016) se presenta como el *docudrama*¹⁶⁹ en el cual se advierte la recreación del bombardeo a la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955, haciendo uso de fragmentos

¹⁶⁸ Género en que la dramatización de un hecho o personaje es acompañada de voces testimoniales del campo de lo real.

¹⁶⁹ Género en que un hecho o personaje es narrado con recursos ficcionales pero que también puede incluir imágenes fijas o móviles de archivo.

fílmicos de la época; *Vida de película* (2017) es otro docudrama que está basado en la vida de Pascual Condito, fundador de la emblemática distribuidora de cine Primer Plano, y en el que puede verse que el uso del archivo es un elemento relevante en la construcción narrativa; por último, *Cuéntame cómo pasó* (2017) retrata a una familia de clase media que vive en los suburbios de Buenos Aires desde 1974 hasta 1983, período crítico para nuestra historia, ya que abarca desde los eventos políticos y sociales previos a la última dictadura cívico-militar hasta el regreso a la democracia. A través de un recorrido exhaustivo por un vasto archivo histórico audiovisual, este docudrama recrea la vida cotidiana, la moda, la publicidad, los modos de vida y el acontecer político de esos tiempos en Argentina.

A pesar de su baja incidencia, el género *policial* [tres títulos (7%); 19 h (5%)] adquirió una gran repercusión en la audiencia e innumerables elogios en la crítica periodística con las tres temporadas de *El marginal* (2016, 2018 y 2019).

Finalmente, en la categoría *Otros* [un título (3%); 3 h (1%)] ubicamos el género *musical*, y podemos situar a *Broder* (2019), donde vemos que la música ordena la narrativa, los personajes y sus vínculos. Lo musical tiene un peso significativo por cuanto que distintos exponentes del *freestyle*, el rap y el *flow* hacen su *performance* en cinco de los diez episodios que componen la ficción. Entre los artistas del ámbito figuran: Klan, Núcleo aka TintaSucia y Rebeca Flores.

Guiones originales: la centralidad de *El marginal*

Ahora bien, es momento de observar cuáles fueron las *fuentes de inspiración* de las ficciones durante este período, que se muestran en la **Tabla 4**, elaborada desde el Observatorio.

Tabla 4. Procedencia de los guiones de la ficción televisiva nacional de estreno en la TV Pública (2016-2019).

Procedencia	Cantidad de títulos nacionales	%	Horas	%
Original	30	73	233 h 37 min	67,0
Factions	5	12	30 h 2 min	8,5
Remake	3	7,5	75 h 10 min	21,5
Adaptación literaria	3	7,5	10 h 37 min	3,0
Spin off	-	-	-	-
Totales	41	100	349 h 26 min	100,0

Total: 41 títulos / 349 h 26 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Al igual que durante el período 2009-2015, los guiones de procedencia *original* concentraron el mayor índice de horas programadas (233 h 37 min, 67% del total) y de títulos (30 títulos, 73% del total).

Entre los 30 títulos ofertados en esta categoría se destaca *El marginal*, cuya centralidad merece que nos detengamos en él. Producto de la asociación entre la TV Pública y la productora Underground, la ficción contó con guiones de Adrián Caetano, Guillermo Salmerón y Silvina Olschansky y con un elenco de reconocidos artistas. Como línea argumental, la 1ª temporada cuenta la historia de “Pastor” un policía infiltrado en la cárcel de máxima seguridad “San Onofre” con la misión de rescatar a la hija de un juez (“Luna”), secuestrada en dicho penal. Traicionado, Pastor queda preso. La temporada 2, precuela de la anterior, narra la puja de poder entre las bandas de los hermanos “Borges” y la banda de “El Sapo”. Finalmente, la 3ª temporada se ubica –cronológicamente– entre la 2ª y la 1ª, dos años después del “Motín de

las palomas” y un año antes del secuestro de Luna. La trama se centra en la búsqueda de la banda “Sub 21” por destronar a la consolidada de los “Borges”. *El marginal*, cuya 1ª temporada había sido producida en la gestión de gobierno anterior, obtuvo una inmediata aceptación de la crítica y del público, alcanzando picos de rating¹⁷⁰ inéditos para una ficción en la TV Pública. Además, alcanzó la distribución global al ingresar a Netflix y recibió más de 20 premios nacionales¹⁷¹.

En cuanto a producción, *El marginal* contó con estándares de calidad internacional y fue multi-premiada en los principales rubros audiovisuales. Desde su ingreso en 2016 al catálogo de Netflix, la ficción fue adaptada por Telemundo International Studios para el mercado latino estadounidense bajo el nombre de *El recluso* (2018). En 2021 se grabaron su cuarta y quinta temporadas, y superó a *En terapia* en su capacidad de serialización¹⁷².

¹⁷⁰Según el Anuario de la TV Argentina 2016, la primera temporada promedió casi 3 puntos de rating, con picos de 6. La 2ª temporada debutó con un pico de 11.3 y en la 3ª con un pico de 14, y le ganó la pantalla a la telenovela de época de Canal 13, *Tierra de amor y venganza*. Ver, además: “El batacazo de El marginal 2: infló el rating de la TV Pública con un número inusual”. *La Nación* (18 de julio de 2018). Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/con-un-rating-desacostumbrado-para-la-tv-publica-el-marginal-ii-logro-un-segundo-lugar-entre-los-mas-vistos-nid2154176>, y: “La TV Pública hizo un alto rating por el estreno de *El marginal* 3 y le ganó a El Trece y Telefe”. *Infobae* (10 de julio de 2019). Recuperado de: <https://www.infobae.com/teleshows/ratings/2019/07/10/la-tv-publica-hizo-un-alto-rating-por-el-estreno-de-el-marginal-3-y-le-gano-a-el-trece-y-telefe/>.

¹⁷¹Entre los premios que recibió figuran los Tato, Martín Fierro, Fund TV y Argentores, en los rubros más importantes: guion, actuación, miniserie, escenografía. Además, fue galardonada como ficción destacada en 2017, en la 5ª edición del Premio Nuevas Miradas en la Televisión, de la UNQ.

¹⁷²*En terapia* y *El marginal* son las únicas ficciones que durante el período 2009-2019 lograron proyectarse en al menos tres temporadas, y lograron así cierta capacidad de construcción de audiencia.

Este serial puso en evidencia la posibilidad de la producción asociada entre el Estado (en este caso, mediante la TV Pública) y el capital privado como modelo virtuoso, incluso capaz de reponer el interés en ver televisión pero más aún en ver TV Pública. Roberto Mayo, gerente de noticias en Telefe expresó:

La TV Pública, los martes a las 21.58, medía 0,3 puntos de rating. A las 22.02, cuatro minutos después hacía 9 puntos de rating. Y a las 23.02 volvía al 0,3. En el medio, había 60 minutos de *El Marginal*. El buen contenido está recontra vivo y uno deja de hacer lo que sea para prender el televisor” (Ministerio de Cultura, 2017).

Según datos de Televisión.com.ar, las distintas temporadas de *El marginal* promediaron los siguientes puntos de *rating*: 2.9 puntos en 2016, 9.4 puntos en 2018, y 9.6 puntos en 2019. Dichos indicadores pueden considerarse altos en relación con el promedio de cualquier otra ficción de la TV Pública, que cerca generalmente entre 1 y 2 puntos. Según informó Ibope en 2018, a diferencia de lo que ocurrió con la mayoría de las ficciones programadas durante ese año, *El marginal* concentró mayor porcentaje de audiencia masculina (51,55%) que femenina (48,45%)¹⁷³. El perfil de audiencia se completa con el mayor índice concentrado en el sector de nivel socioeconómico (NSE) bajo, y en la población comprendida en la franja etaria de entre 20-34 años (29, 09%) y más de 50 años (30, 94%).

Si bien la ficción fue muy bien recibida por la prensa especializada, *El marginal* despertó debate y análisis académicos en torno al tipo de la representación social que proponía sobre el sujeto privado de

¹⁷³En el otro caso que se advierte esta situación es en *Encerrados*, que concentró el 56,59% de audiencia masculina y el 43,41% de audiencia femenina.

libertad y de las prácticas carcelarias. La mirada coincidió en ser una representación que reforzaba los estigmas sociales y los estereotipos. Desde la perspectiva de la construcción del catálogo de Netflix, Aprea, Kirchheimer, y Rivero (2019) reflexionan que:

la presentación y el desarrollo explícito de la violencia ubican a la ficción en el concierto de la oferta latinoamericana, que en el catálogo de la empresa es una reafirmación de los prejuicios de una mirada desde afuera de la clase, de la moral, de la problemática, convirtiéndose en un relato *for export* que confirma los lugares comunes sobre Latinoamérica (p. 66).

Por su parte, el cineasta y escritor César González, conocido también como Camilo Blajakis, quien pasó parte de su adolescencia en el instituto de menores Luis Agote y luego cinco años en la cárcel de Marcos Paz, tuvo una participación en la segunda temporada y manifestó:

Ninguna ficción es inocente. Si me aclararan que esta serie es un producto de humor bizarro no tendría ningún problema. El problema surge cuando la presentan como una serie seria que “muestra la realidad” y mucha gente creerá que así de ridículos y caricaturescos son los presos. Que a mi entender y a partir de mi experiencia de cinco años preso, de tener un hermano, primos y multitud de amigos tras las rejas, no se parecen en nada a los presos que muestra esta serie. Los presos que yo conocí y conozco desbordan seriedad, lucidez y gestos de una solidaridad que pocas veces encontré en las personas aquí afuera. Gestos que no vi en casi ningún personaje de la primera temporada y que no encuentro en los adelantos de este tráiler, de todos modos espero realmente equivocarme (Conclusión, 2018).

Estos testimonios ponen en relieve la disputa de sentidos que se construye desde la ficción televisiva¹⁷⁴.

Volviendo al análisis de los datos de la **Tabla 4**, contruidos desde el Observatorio, podemos ver que en segundo lugar encontramos las historias basadas en *hechos reales o factions* que alcanzaron cinco títulos (equivalente al 12% del total) y 30 h (8,5% del total de horas producidas). Pueden incluirse en esta categoría los guiones de: *Historia clínica* (2016) que aborda las enfermedades de personalidades del ámbito político y cultural; *Balas perdidas* (2017) que recrea el llamado “Robo del siglo” ocurrido en 1992 contra el Tesoro Regional de Rosario del Banco Central; *Vida de película* (2017) inspirada en la vida del distribuidor de cine Pascual Condito; *Pioneras* (2019) que está basada en la vida y obra de mujeres emblemáticas; y *Mirándote* (2019) que narra la pérdida de visión de Mirta Palermo, *fan* de telenovela.

En tercer lugar se ubica la *remake* como procedencia llegando a tres títulos (7,5% del total) y a un 21,5% de las horas (75 h). En esta categoría surgen *Según Roxi* (1ª temporada) que comenzó siendo una serie web de ocho episodios subidos a YouTube; *Si solo si* (1ª temporada) que, siguiendo el mismo camino, nació como proyecto en internet; y *Cuéntame cómo pasó* que significó la apuesta de volver a producir en el propio canal una tira diaria, hecho que no ocurría desde *Cartas de amor en cassettes* a inicios de los años 90.

¹⁷⁴Para un análisis sobre la representación de jóvenes y masculinidades en *El Marginal*, consultar: Nebra, J. (2018). Juventud(es) y masculinidad(es) en la serie televisiva *El Marginal*. Un análisis socio-antropológico con perspectiva de género. *Question*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Vol. 1, N.º 60, octubre-diciembre 2018. ISSN 1669-6581. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4886>

Cuéntame cómo pasó es la *remake* de la homónima ficción española, de reconocido éxito, que lleva ya 20 temporadas y es interpretada por el prestigioso Imanol Arias. La versión argentina significó una inversión de 100 millones de pesos y el 70% del presupuesto artístico del canal, según informó el portal La Política On Line (2017). El ambicioso proyecto implicó una rigurosa investigación para la reconstrucción estética de la cotidianidad de la época, la selección de imágenes de archivo, el asesoramiento con historiadores y el trabajo de más de 1000 extras. A pesar de la variedad de premios recibidos, la audiencia alcanzó un promedio de apenas 1.9¹⁷⁵.

Asimismo, compartiendo el tercer lugar en cantidad de títulos pero con menor proporción de horas producidas, encontramos las ficciones provenientes de *adaptaciones literarias* en las que podemos encontrar un total de 3 títulos (7,5%) que cubren apenas el 3% de las horas totales del período (10 h). Las adaptaciones literarias que tuvieron lugar son: *Las palomas y las bombas* (2016) basada en los cuentos de Ricardo Piglia, Iñiguez y Jorge Coscia; *Los Rampante* (2017), basada en el texto teatral representado en el circuito porteño independiente; y *Derecho Viejo* (2019), basada en la novela homónima del docente, escritor y periodista santafesino Rogelio Alaniz. De dicho autor ya se había adaptado *¿Quién mató al Bebe Uriarte?*, estrenada como serial en la TV Pública en 2014. Ambas fueron realizadas por la UNL.

¹⁷⁵En un clima de tensión por los ajustes presupuestarios en la TVP, la prensa atribuyó la tensión entre Héctor Lombardi y Horacio Levin, en buena parte, al fracaso de audiencia de *Cuéntame...* Finalizada la emisión, Levin presentó su renuncia. Además, fue cuestionado el gasto público en dicha ficción, en un momento en que el juez federal Sebastián Ramos había citado a indagatoria a la actriz Andrea Del Boca y al ex ministro de Planificación Federal, Julio De Vido, por supuestas irregularidades en el manejo de fondos públicos destinados a la realización de la telenovela *Mamá Corazón*, por unos 36 millones de pesos.

Modalidades de producción: los concursos de fomento como sostén de la oferta de ficción televisiva en la TV Pública

Las últimas líneas del apartado anterior nos brindan el pie para observar y analizar en detalle las *modalidades de producción* de ficción de estreno en el período 2016-2019, que se presentan en la **Tabla 5**.

Tabla 5. Ficción Televisiva nacional de estreno en la TV Pública por modalidad de producción (2016-2019).

Año/ Modalidad	Cantidad de títulos nacionales de estreno	Asociada con productoras	Producción propia, con/de Organismos Públicos	Co-producción internacional	Concursos de fomento	Ajena
2016	14	2	-	-	10	2
2017	10	-	1	1	7	1
2018	10	2	-	1	6	1
2019	7	1	2	-	4	-
Total títulos	41	5	3	2	27	4
Total horas	349 h 26 min	55h	63 h 49 min	18 h 22 min	190 h 08 min	22 h 07 min

Total: 41 títulos / 349 h 26 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

La **Tabla 5** pone en relieve rápidamente dos cuestiones. La primera es que la grilla del período 2016-2019 se sostuvo principalmente

con ficciones surgidas a través de *concursos de fomento*. La segunda es la baja participación de la *producción propia* o en *co-producción entre medios y/o entidades del Estado*.

En relación con los *concursos de fomento* observamos que esta modalidad de producción cubrió el 55% de las horas programadas (190 h) y el 66% de títulos (27 títulos). En términos anuales, los títulos por *concursos* cubrieron el 72% de la grilla en 2016, el 70% en 2017, el 60% en 2018 y el 57% en 2019, arrojando un promedio del 65%. Este promedio es el que se fue sosteniendo desde 2012.

Como mencionamos en capítulos previos, a partir de 2016, la gestión de gobierno lanzó sus propios subsidios, pero bajo nuevas condiciones en las que ya no se financiaba al 100% las producciones. Como señala Respighi (2016), el eje pasó por la convicción de implementar un sistema mixto de financiación para el crecimiento y sustentabilidad de un mercado interno de ficción. De esa forma, el Estado estableció un régimen de fomento del 30% para grandes productoras con pantalla asociada cautiva, pero exigiendo trabajo nacional; y del 80% para las pequeñas productoras a los fines de realizar series web, entre otros formatos. A diferencia del régimen de subsidio del período anterior (2010-2015)¹⁷⁶ los derechos de propiedad, comercialización y distribución pasaban a ser de por vida para la productora representante. Y según el concurso, pasados los cuatro, tres, dos o un año, los medios públicos nacionales y provinciales tendrían el derecho de exhibición,

¹⁷⁶En términos generales, las convocatorias obligaban a los proyectos ganadores a ceder los derechos al Estado nacional, que tenía la facultad de gozar de los derechos patrimoniales o de explotación que de éstos se derivaran. Por otra parte, se autorizaba a los ganadores a comercializar su obra audiovisual en el mercado internacional durante un año, contado desde el séptimo mes de la exhibición del último capítulo por la TDA.

no exclusiva. Si observamos algunas convocatorias del período disponibles en internet, obtenemos al menos un total 120 proyectos ganadores de series de ficción¹⁷⁷ bajo el nuevo régimen.

No obstante, cabe destacar que, del total de los 27 títulos de fomento exhibidos, 23 (el 85%) fueron proyectos ganadores durante el período 2011-2015. Algunos ejemplos son: *Ultimátum* (2015), *Fronteras* (2013), *Balas perdidas* (2014) y *Los Sónicos* (2011).

Solo apenas en 2019, los concursos de fomento de la gestión a cargo de la presidencia de Macri en curso predominaron respecto de los de la gestión anterior: de los cuatro títulos ofertados bajo esta modalidad, dos son de 2017 (*El mundo de Mateo* y *Mirándote*) y solo un título de 2019 (*Derecho viejo*). En relación con los otros años, el período 2016-2017 no presenta ningún fomento que sea propio de la gestión, y recién en 2018 solo se encuentra un título de fomento (*Según Roxi* 2ª temporada) sobre un total de seis títulos. Esto da cuenta de la falta de implementación y ejecución de una política de fomento a la producción audiovisual nacional, federal e independiente de los grandes conglomerados. Desde el inicio se observa una política restrictiva en su formulación para las pequeñas productoras en un contexto de ajuste y reducción de presupuesto a los montos destinados a la promoción audiovisual desde el Estado (*Tiempo*, 2017). De hecho, dentro de los ganadores de los concursos de fomento, aquellos que lograron la proyección en pantallas masivas y *on demand* fueron las ficciones realizadas en asociación con

¹⁷⁷Nos referimos a los ganadores publicados en las resoluciones del INCAA: 1223/2016, 1242/2016, 1243/2016, 1219/2016, 1221/2016, 563/2017, 1644-E/2017, 1.E/2018, 2 E/2018, 25-E/2018, 24-E/2018, 40-E/2018, 1113/2019. Cabe aclarar que la resolución 1242/2016 incluye series de animación, que no es una categoría que se incluya en el OFTVP-UNQ, pero que para este cálculo ofrecido no es posible discriminar.

grandes productoras nacionales e internacionales, que lógicamente ganaron de manera rápida adhesión de las grandes audiencias y obtuvieron una variedad de premios. Ejemplos de ello son: *Un gallo para Esculapio* (Underground + TNT), estrenada en 2017 por Telefe, TNT y Cablevisión Flow; *Monzón* (Pampafilms + Buena Vista Original Productions), estrenada en 2019 por Space con distribución de Disney y disponible en Netflix; *Sandro de América* (The Magic Eye del Grupo Telefilms + Telefe), emitida por Telefe y distribuida por Telefe Internacional; y *Morir de amor* (LC Producciones + Viacom + Cablevision Flow), emitida por Telefe en 2018 y distribuida por Telefe internacional. Ninguna de estas ficciones tuvo lugar en la TV Pública.

En segundo lugar encontramos la modalidad de *producción propia o estatal*, que ocupa el 18% del total de la oferta, equivalente a 64 h exhibidas y tres títulos (7% del total programado). Recordemos que, durante el período anterior¹⁷⁸, la producción en esta categoría se diversificaba en las entidades intervinientes (Canal Encuentro, TV Pública, Secretaría de Cultura de la Nación, de la provincia de La Rioja), en una mayor cantidad de títulos (nueve en total) y en un eje temático que pasó por el revisionismo histórico. En cambio, en el período 2016-2019 la producción estatal presentó otra estrategia. Si bien en esta etapa la producción de horas de ficción en esta modalidad se duplicó respecto del período 2009-2015, recordemos que el 94% del total estuvo concentrado en *Cuéntame cómo pasó* (2017) producida por la propia TV Pública. Completan el cuadro, el serial *Broder* (2019) y la docuficción *Pioneras* (2019), ambas ficciones producidas por Canal Encuentro.

¹⁷⁸Ver capítulo 5, apartado: “Modalidades de producción: los concursos de fomento como sostén de la grilla de ficción de la TV Pública”.

Ocupando el tercer lugar, y con 55 h programadas (16% del total) se encuentra la modalidad denominada *producción asociada*, que alcanza el 12% de los títulos (cinco títulos), incluyendo a: *El marginal* (2016, 2018, 2019), *Jostel* (2016) y *La caída* (2018).

En la modalidad de *producción ajena o privada* se identifican 22 horas programadas (un 6% sobre el total) y se reconocen en la grilla a 4 títulos (10% del total): *Las palomas y las bombas* (2016), *Según Roxi* (1ª temporada, 2016), *La pulsera* (2017) y *Si solo si* (2ª temporada, 2018).

Finalmente, en el ámbito de la *co-producción internacional*, encontramos a *Supermax* (2017) y *Bichos raros* (2018) abarcando el 5% de total de las horas (18 h) y dos títulos (5% del total). Pensada para el público juvenil, *Bichos raros* es una co-producción entre la productora chilena Parox y la argentina Atuel. La ficción, con dirección del argentino Matías Bertilotti, fue transmitida por TVN, la televisión pública de Chile. La historia se basa en una joven que se ve obligada a mudarse a Valdivia con su familia por motivos profesionales de su madre. En su migración, la joven iniciará un camino de nuevas amistades y de auto-conocimiento.

Bajo la impronta del fomento basado en el financiamiento mixto, y orientada al mercado hispano, la ficción *Supermax* fue una co-producción entre la TV Pública y la Globo, la emisora privada monopólica y más poderosa de Brasil y América Latina. La ficción contó con la dirección de Daniel Burman, y con el apoyo de Mediaset España, TV Azteca de México y Teledoce de Uruguay. Con un elenco multicultural de reconocidos actores y actrices, *Supermax* cuenta la historia de ocho participantes de un *reality show* cuyo escenario es una cárcel de máxima seguridad en medio del desierto que había sido cerrada en 1990 luego de un sangriento motín. A lo largo de la lucha por sobre-

vivir y por un premio de 2 millones de dólares, los personajes mostrarán sus perfiles más ocultos. A pesar de haber sido una producción de envergadura, con 1.200 horas de filmación y 12 semanas de rodaje (Oficina Burman, 2018), de haber sido filmada en la ciudad escenográfica PROJAC, de la TV Globo (Río de Janeiro), y en las Salinas Grandes (Jujuy), y de haberse erigido como un contrato histórico para generar contenidos en el exterior, *Supermax* tuvo un promedio de 0,5 de rating con pico de 1 (Gambacini, 2018, p. 171). Es decir, un rating promedio diario de cualquier ficción de la TV Pública de la década, con la clara excepción de *El marginal*.

Ficciones por regiones: mapa federal, mapa electoral

Ahora bien, es momento de preguntarse por el grado de alcance de federalización de los contenidos en la pantalla de la TV Pública durante el periodo 2016-2019. Veamos entonces la **Tabla 6**. Los datos muestran que en esta etapa se ofertaron 11 títulos federales¹⁷⁹ (por fuera de CABA), que representan el 27% del total del período y abarcan 52 horas; es decir, el 15% del total general de horas programadas.

Al analizar los datos relativos a la cantidad de horas ofertadas, vemos en la **Tabla 6** una continuidad en la producción centralizada de contenidos en la *Ciudad de Buenos Aires (CABA)*. La CABA permanece como el lugar de origen predominante en cuanto a la producción audiovisual nacional, y alcanza el 80% de las horas (278h) y el 68% de los títulos (28 ficciones). Si a estos indicadores les sumamos la incidencia de los títulos de origen *mixto* en los que CABA tuvo participación, ob-

¹⁷⁹En este sentido, no se consideran títulos federales a *Supermax* y *Bichos raros*, ya que en su origen mixto es CABA quien tiene participación en la co-producción.

tenemos en total: 85% de las horas (297 h) y el 73% de los títulos (30 ficciones) durante el período¹⁸⁰ 2016-2019.

Tabla 6. Ficción televisiva en la TV Pública por región¹⁸¹ de origen (2016-2019)

Origen	Títulos	%	Capítulos / episodios	%	Horas	%
CABA	28	68	390	77	278 h 30 min	80
Mixto	4	10	34	7	25 h 14 min	7
Región Centro	3	7	39	7,5	22 h 38 min	6,5
Buenos Aires	3	7	24	4,5	10 h 16 min	3
Región NEA	2	5	16	3	9 h 48 min	2,5
Región Cuyo	1	3	4	1	3 h	1
Región NOA	-	-	-	-	-	-
Región Patagonia	-	-	-	-	-	-
Total	41	100	507	100	349 h 26 min	100

Total: 41 títulos / 349 h 26 min. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

En segundo lugar, se ubica el *origen mixto*, que comprende más de una región abarcando el 7% de las horas (25 h) y el 10% de los

¹⁸⁰Nos referimos a las dos co-producciones en que las que CABA tuvo participación: *Supermax* y *Bichos raros*.

¹⁸¹Debido a la magnitud y diversidad de Buenos Aires, hacemos la subdivisión de “origen” entre CABA y Provincia. Asimismo, consideramos de origen mixto a las ficciones que incluyen en su producción a más de una región. El resto de la categorización de la Tabla 6 responde a la realizada por la gestión pública en las convocatorias a concursos de fomento. Ellos son: Centro Norte (Córdoba, Santa Fe), Nuevo Cuyo (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja), Noroeste (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero), Noreste (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos), Patagonia (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur).

títulos (cuatro ficciones). En esta categoría encontramos, por un lado, co-producciones internacionales como *Supermax* (2017), originada en Río de Janeiro (Brasil) y Salinas Grandes (Jujuy, Argentina), y *Bichos raros* (2018) grabada en las ciudades de Buenos Aires (Argentina) y Valdivia (Chile). Por otro lado, encontramos las producciones *Los Rampante* (2017), resultado de una combinación entre ciudad y provincia de Buenos Aires, y *Derecho viejo* (2019), originada entre CABA y Santa Fe.

En tercer lugar se ubica la *Región Centro*, con el 6,5% de las horas (23 h) y el 7% de los títulos (tres ficciones). En esta región, Córdoba se ubica como segundo centro productor audiovisual, después de CABA con las ficciones: *Olimpia, camino a la gloria* (2017) y *La chica que limpia* (2018)¹⁸². La primera cuenta la historia de una adolescente que atraviesa distintos conflictos y que tiene por objetivo prepararse para los próximos juegos olímpicos. La protagonista es incentivada y ayudada por una antigua gimnasta rusa, expulsada del ámbito deportivo por un caso de *doping* positivo. En la segunda, una empleada de la limpieza se ve envuelta en una red delictiva y su trabajo pasa a ser higienizar las escenas del crimen a cambio de una muy elevada suma de dinero. Apremiada por las urgencias de la salud de su hijo, acepta y va descubriendo una importante red de trata de personas. Este policial ganó el Oro en los Premios Martín Fierro Federal, en 2018, y alcanzó la exhibición en las plataformas CineAr Play y Cont.ar, con altos índices de visualización¹⁸³. La *Región Centro* se completa con la ficción *Balas perdidas*

¹⁸²Para un análisis en profundidad de *La chica que limpia*, consultar el capítulo 15.

¹⁸³En 2019, Warner Bros compró los derechos para producir la versión norteamericana con el nombre *The Cleaning Lady*.

(2017), producida en Rosario, Santa Fe, que recrea la estafa perpetrada en 1992 al Tesoro Regional de Rosario del Banco Central. Una historia de “ladrones de guantes blancos” en la que un sujeto se alza con un botín de 30 millones de pesos, convertibles a 30 millones de dólares.

En cuarto lugar, cubriendo aproximadamente el 3% del total de horas programadas (10 h) cada una, se ubican la provincia de Buenos Aires y la región NEA. La primera abarca la producción de tres títulos (7% del total) originados en el conurbano sudeste: la ya comentada *Si solo si* (1ª y 2ª temporadas –2016 y 2018–), grabada en Quilmes; y *El mundo de Mateo*¹⁸⁴ (2019), oriunda de Berazategui, creada y dirigida por Mariano Hueter, que ya había debutado en la TV Pública con *Inconsciente colectivo* (2013). En esta ocasión vuelve a trabajar el policial a partir de la historia de un adolescente introvertido y solitario que se ve acusado por la desaparición y el asesinato de uno de sus compañeros de colegio. La región NEA está representada por dos títulos (5% del total), ambos de la provincia de Misiones. Uno de ellos es *7 vuelos* (2017), que narra el viaje –físico y emocional– que emprende una joven científica exitosa para conocer a su verdadero padre. La ficción fue grabada en diversas localidades que muestran la variopinta escala de matices verde-rojo de la provincia: cataratas del Iguazú, San Ignacio, Posadas y minas de Wanda, entre otras. El título restante es la ficción *Aquellos días felices* (2018), de Maximiliano González, quien posee una trayectoria dentro de la pantalla de ficción de la TV Pública con *La riña* (2013), *Las palomas y las bombas* (2016) y *Mis noches sin ti* (2017). *Aquellos...* narra la historia de una maestra de escuela

¹⁸⁴Su más reciente premiación fue en la categoría Mejor guion y montaje, en la Competencia Internacional Series Largas, Festival Buenos Aires Series 2020. Recuperado de: <https://www.buenosaireseries.com/seleccion-oficial-2020>

rural quien comienza a re-descubrir su propia vida al iniciar vínculo con una colega recién llegada a la institución.

El mapa regional se completa con *Nuevo Cuyo*, y el título (3% del total): *La educación del rey* (2016), que ocupa el 1% de las horas (3 h). Oriunda de Mendoza, y estrenada como film al año siguiente, la ficción cuenta la historia del vínculo entre un joven que se inicia frustradamente en la acción delictiva y un policía que busca re-insertarlo socialmente.

Si comparamos el período 2016-2019 en relación con 2009-2015, puede verse que la incidencia de horas ofertadas de producción federal (sin contar CABA) prácticamente se triplicó (15% contra 5%) y que en relación con el porcentaje de títulos ofertados, el periodo 2016-2019 cubrió un 20% más que en el periodo 2009-2015 (once títulos contra nueve). En contraste, durante el periodo que analizamos en este capítulo, no hubo representación de todas las regiones, sino más bien una concentración en la zona central del país, mapa que coincide con el mapa votante del gobierno de Cambiemos (Santa Fe, Córdoba y Mendoza).

Finalmente, es importante consignar que 10 de los 11 títulos federales ofertados en el período 2016-2019 fueron producto de los concursos de fomento, lo que corrobora –entre otros tantos factores– la necesidad de la promoción de la ficción federal de la mano del Estado.

Espacios, temáticas y tiempos sociales en las ficciones seriadas

Las temáticas, los espacios y tiempos sociales son parte constitutiva de los mundos simbólicos creados por la ficción. Detengámonos un momento en este aspecto tan relevante. En primer lugar, observamos que el 63% de las horas (220 horas) programadas sitúan las historias en tiempo *presente*, lo que abarca el 71% de los títulos totales (29

ficciones). En segundo lugar, las narrativas están construidas en un tiempo *pasado* o *de época*, acumulando el 24% de las horas (82 h) y el 15% de los títulos (seis ficciones). Luego, la *hibridación* de temporalidades se presenta en el 7% de las horas (24 h) y en el 7% de los títulos (tres ficciones); mientras que el tiempo *histórico* es evocado en un 6% de las horas (22h) concentrado en el 7% de los títulos (tres ficciones).

La *ciudad* es el espacio social dominante de las narrativas ficcionales a lo largo de toda la década 2009-2019. Según la escala poblacional identificamos: la *metrópolis*: 20% (ocho títulos) que en todos los casos refiere a la Ciudad de Buenos Aires; el ámbito urbano en tanto pequeña ciudad de escala poblacional media está representada por el mayor índice de títulos (34%, 14 títulos); y el *conurbano* con referencias a una identidad particular de barrios populares alcanza el 29% de los títulos (12 ficciones). En este último lugar encontramos las ficciones: *Si solo si* (2016, 2018), *El mundo de Mateo* (2019), *Broder* (2019) y *El marginal* (2016, 2018, 2019), entre otras.

No obstante, el paisaje ficcional presenta, aunque con muy poca incidencia, otros ámbitos sociales por fuera de la ciudad. El paisaje *rural* alcanza el 5% del total de títulos y se centra en las dos ficciones que muestran el interior de Misiones: *Aquellos días felices* (2018), que plantea la acción principal en una escuela rural de Puerto Iguazú; y *Fronteras* (2016), que lo hace en un hospital de frontera en la Provincia.

Por otra parte, un 10% de los títulos (cuatro títulos) presenta *ambientes híbridos* como por ejemplo *La pulsera* (2017) y *Vida de película* (2017) que combinan la metrópolis con el Conurbano; y *La educación del rey* (2016) y *7 vuelos* (2017), que desarrollan una coexistencia entre lo urbano y lo rural. Ésta última ficción seriada también repone en el imaginario locaciones diversas del paisaje misionero como las Cata-

ratas del Iguazú, los Saltos del Moconá, la Reducción de San Ignacio Miní, una chacra tabacalera, un viejo yerbal, un casco de estancia en el paraje Santa Inés, la Costanera, el barrio privado de Puerto Laurel en Posadas, la ribera del río Uruguay en Puerto Sánchez y las minas de Wanda. Finalmente, un 2% es representado por el ambiente *indefinido* presente en la co-producción *Supermax* (2017), que supone un *reality* en una cárcel, pero situada en un “no lugar” indetificable.

Observemos ahora, en la **Tabla 7** (p. 228), los núcleos temáticos más significativos que presentaron las ficciones, dentro del conjunto ofertado en el período 2016-2019:

Dentro del total de los 41 títulos ofertados en el período 2016-2019, podemos destacar tres núcleos temáticos significativos: *género*¹⁸⁵, *juventudes* y *marginalidad*. Dando continuidad a un eje temático ya esbozado en los años previos, la temática *género* gana densidad en un espectro amplio de sub-temáticas. La ficción de época *Mis noches sin ti* (2017) pone el acento en la promulgación del voto femenino en pleno gobierno peronista; *Según Roxi* (2016, 2018) cuestiona desde el humor los mandatos sociales sobre la maternidad; *Aquellos días felices* (2018) aborda la libertad de dos mujeres en la elección de su identidad sexual; *Mirándote* (2019) alude al rol y subjetividad de la mujer en los años 70 a partir de la mediación del visionado de telenovela; y *Pioneras* (2019) se centra en reponer, en clave de docuficción, la vida y obra de ocho mujeres históricas que supieron desafiar los mandatos de su época para comprometerse con los movimientos de mujeres. Ficciones todas que dialogaron con un tiempo social marcado por la consolidación de

¹⁸⁵Para un acercamiento a la ficción televisiva desde una perspectiva de género, consultar los capítulos 12 y 15.

los movimientos feministas y los reclamos por la igualdad de derechos para las mujeres (“Ni una menos”, conformación del Colectivos de Actrices Argentinas, la “Marea verde” y la lucha por la legalización del aborto, el “Yo te creo hermana”, el “No nos callamos más”).

Tabla 7. Núcleos temáticos dominantes en la ficción televisiva de la TV Pública (2016-2019).

Temática	Título	Año
Género	<i>Mis noches sin ti</i>	2017
	<i>Según Roxi 1ª y 2ª Temp.</i>	2016, 2018
	<i>Aquellos días felices</i>	2018
	<i>Mirándote</i>	2019
	<i>Pioneras</i>	2019
Juventudes	<i>La educación del rey</i>	2016
	<i>Derecho al arte</i>	2016
	<i>Los sónicos</i>	2016
	<i>Olimpia, camino a la gloria</i>	2017
	<i>Bichos raros</i>	2019
	<i>El mundo de Mateo</i>	2019
	<i>Derecho viejo</i>	2019
	<i>Broder</i>	2019
Marginalidad y delito	<i>El marginal 1ª, 2ª y 3ª Temp.</i>	2016, 2018, 2019
	<i>Los Rampante</i>	2017
	<i>La pulsera</i>	2017
	<i>Balas perdidas</i>	2017
	<i>La chica que limpia</i>	2018
	<i>Estocolmo</i>	2018
	<i>Historia de un clan</i>	2018, 2019

Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

Otro eje que gana continuidad durante estos años es el que pone en escena a los jóvenes como protagonistas, desde una diversidad de representaciones. En *La educación del rey* (2016) se aborda la posibilidad de inserción social de un joven que se ve obligado a delinquir ante la falta de oportunidades; en *Derecho al arte* (2016) subyace la búsqueda por la realización personal; en *Los Sónicos* (2016) se aborda la cultura juvenil vista desde sus consumos, deseos y prácticas; *Olimpia, camino a la gloria* (2017) indaga sobre la autosuperación de conflictos teniendo al deporte como mediación; *Bichos raros* (2019) busca plantear la identidad juvenil como un camino de aprendizajes; *Broder* (2019) aborda las problemáticas de un grupo de jóvenes del conurbano cuya mediación identitaria y vincular es la música *trap* y el *hip hop*; y *El mundo de Mateo* (2019) trae la temática del *bullying* en el entorno escolar.

El ámbito educativo es un escenario social recurrente en las ficciones de este período, también presente en *Derecho viejo* (2019), título que arroja una mirada sobre los jóvenes como sujetos políticos, capaces de luchar contra la corrupción del Centro de Estudiantes y construir nuevos pactos de representación para les estudiantes universitarios. Podemos completar la mirada sobre el ámbito educativo como centro de acción narrativa mencionando a *Si solo sí* (1ª y 2ª temporada), *La caída* (2018), *Derecho al arte* (2016) y *Según Roxi* (1ª y 2ª temporada).

Un núcleo temático distintivo de este período 2016-2019 es el relacionado a la *marginalidad* y la *acción de delictiva*. Entre las narrativas más ejemplificadoras sobre esta cuestión, encontramos *El marginal* en sus tres temporadas (2016, 2018, 2019), donde el crimen, la corrupción y la violencia en el ámbito carcelario están a la orden del día. Por su parte, *Los Rampante* (2017) trabaja, en base a la comedia, la situación de encierro domiciliario de una familia delictiva. Bajo esta misma situación, pero desde

el género dramático, *La pulsera* (2017) busca reflexionar sobre la pérdida de libertad del ser humano en su propio ámbito doméstico. *Balas perdidas* (2017), basada en hechos reales, pone en escena la delincuencia de “guante blanco”, aquella no basada en la violencia explícita sino en la trampa y astucia. El secuestro, crimen y odio de clase está presente en *Historia de un clan* (2018), y finalmente, la problemática de trata de personas está trabajada en ficciones como *La chica que limpia* (2018) y *Estocolmo* (2018).

Es necesario abrir aquí un pequeño paréntesis respecto de los *escenarios sociales* que atraviesan algunos de estos relatos. Si bien la *cárcel* es dominante podemos ampliar la categoría a *espacios de encierro*: la *cárcel* es el espacio de *El marginal*, pero también lo es del *reality show* que sucede en *Supermarx* (2017); la modalidad de *cárcel domiciliaria* se da *La pulsera* (2017) y *Los Rampante* (2017); y por último, *Encerrados* (2018) propone en cada episodio un conflicto de –justamente– encierro en distintos ambientes: oficina, garaje, habitación, lavadero, ascensor, entre otros.

Fuera de estos tres núcleos temáticos principales mencionados, *otras temáticas* tuvieron presencia en menor medida: conflictos entre vínculos familiares (*La caída*, 2018; *7 vuelos*, 2017; *Ultimátum*, 2016); inclusión social (*Si solo si*, 2016 y 2018); y ascenso social abordado en clave de humor (*Jostel*, 2016; *Animadores*, 2017).

El núcleo *memoria social*, dominante en el período 2009-2015, fue desplazado durante estos años y significó poca representación: *Las palomas y las bombas* (2016), *Historia clínica* (2016), *Vida de película* (2017), y *Cuéntame cómo pasó* (2017).

La fotografía de un paisaje a re-construir

Como ejemplifica Mindez (2001) en su recorrido por los primeros 50 años de la TV Pública, la emisora estatal presenta un destino refun-

dacional en cada nueva gestión de gobierno, tanto en su organización y financiamiento como en su política de programación. Y este período analizado no fue la excepción.

Atrás quedó el paisaje panorámico y expansivo de la TV Pública propiciado por la LSCA. En este período se desarrolló gradualmente un paisaje que contrajo, redujo y limitó todos los logros obtenidos en materia de audiovisual, primando los intereses gubernamentales, privados y comerciales, dejando al margen a la TV Pública como principal emisora, como servicio público y como uno de los garantes fundamentales de la comunicación como derecho humano. La grilla de programación en la TV Pública se caracterizó por la merma de producción informativa, despidos arbitrarios, una escasa oferta deportiva¹⁸⁶ en correlato con la re-privatización del fútbol y la pérdida de Fútbol Para Todos¹⁸⁷, documentales, festivales folclóricos, y un marginal lugar para la ficción televisiva. Como señala Fuenzalida (2005), para seleccionar y combinar una propuesta de programación, es necesario antes precisar la misión de un canal público de TV, es decir, “definir el tipo de servicio público y alcance que se espera preste a la audiencia pública de un país” (pág. 167). Si retomamos los principios declarados por la gestión macrista de “pluralidad, federalismo y des-ideologización” para la TV Pública, nos encontramos frente a una gestión que

¹⁸⁶Aunque en 2016 la TV Pública transmitió eventos de interés, como la Copa América y los Juegos Olímpicos, el canal tuvo una caída del 40% de su audiencia (de un 2,8 a un 1,6% de un año a otro). En 2017 la audiencia volvió a bajar: alcanzó apenas un 1,3%, que mantuvo en 2018 por el Mundial de Fútbol (Monje, D.; Zanotti, J.; Rivero, E., 2017).

¹⁸⁷Para ampliar sobre este tema leer: Rosboch, M.; Cáneva, V. (2013). Miralo por TV. Fútbol, espectáculo cultural y popular. En: Nicolosi, A. P. (compiladora) (2013). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

podríamos denominar como “esquizofrénica”, en tanto que el plano de lo discursivo no se condijo con el plano de la realidad.

Tal como se vio en los datos construidos en el Observatorio y analizados a lo largo de este capítulo, es notorio que la oferta de ficción se redujo a casi un tercio en relación con el período anterior y se caracterizó por su *contracción y centralización* de la producción audiovisual realizada incluyendo: escasa participación de entidades públicas como co-productoras, elevado porcentajes de horas en un única producción estatal de producción propia, una parcial representatividad federal nucleada en cuatro regiones, una oferta reducida centrada en formatos clásicos con un incipiente atisbo de innovación pero con pérdida de diversidad hacia el último año, una grilla basada en producciones de fomento estatal de gestiones previas de gobierno, una gran inversión propia de la emisora centralizada en una única coproducción internacional y, una inscripción institucional en un concentrado sistema de medios públicos dependiente del Poder Ejecutivo.

De esta manera, la programación inicial de ficción de la nueva gestión en 2016, como escena de transición, se caracterizó por su *homegeneidad* al ofertar títulos ya ofrecidos por la emisora pública o por la televisión comercial en años previos. No obstante, en los años posteriores no se implementaron modificaciones sustanciales en el paisaje audiovisual, más específicamente ficcional, y de la TV Pública, confinando gran parte de la programación a los géneros y formatos más tradicionales. Sí se advierte una programación más articulada con las plataformas *on demand* estatales, y una destacada participación de las principales productoras de ficción de CABA en la coproducción internacional (de TV y plataformas OTT audiovisuales), en un momento en que las lógicas comerciales

eran reforzadas en el contexto global de producción de ficción en TV abierta¹⁸⁸.

Analizar la oferta de ficción en la TV Pública en el período 2016-2019 y trazar puentes de relación con el período previo (2009-2015) subraya a la “programación” como un espacio de disputa, nunca transparente. Apunta Fuenzalida (2005):

La decisión acerca de la misión o función de un servicio de una TV Pública no es evidente (...). Por el contrario, ella encubre fuertes conflictos entre diversos actores socioculturales que estiman que sus mensajes son los prioritarios de emitir, pues constituirían los contenidos públicos importantes de programar en la TVP para el país, y que la audiencia “debería visionar” en la TV; definición que envuelve un conflicto social sobre el poder de expresarse televisivamente, una lucha comunicacional por la visibilidad y vigencia como actor sociocultural”. (Fuenzalida, 2005, p. 167)

Recuperando las dimensiones de Richeri (*apud* Mazziotti, 2005, p. 185), tomamos la *concentración* como un índice que va en detrimento de la *diversidad* como criterio objetivo de la “calidad de la ficción” (Buonanno, 2002) en cuanto a la capacidad de representar la alteridad en la producción y consumo de relatos. En este sentido, el período analizado repone la importancia de la política pública en la democratización de la comunicación, en la construcción de nuevas audiencias, en la producción y el consumo de imágenes que emancipen la mirada, que repongan otros imaginarios y memorias locales que den cuenta de la hibridación cultural de la que estamos hechos. Una política que

¹⁸⁸Para ampliar, consultar el capítulo 3.

promueva la pantalla pública como un lugar de construcción de conocimiento, de cultura, de ciudadanía. Re-construir un paisaje ficcional amplio y diverso es la tarea, porque, en definitiva se trata de un paisaje social que debe ser pensado, construido y comunicado desde criterios federales, de inclusión, desarrollo, diversidad y pluralidad, tanto en sus contenidos como en sus fuentes de producción.

Bibliografía

- Alvarado, D. (2016). Conferencia inaugural. En Tello, G. (Coordinador). *1° Congreso Nacional por el Trabajo, La Ficción y La Industria Nacional Audiovisual*. Conferencia realizada por la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual, Buenos Aires.
- Aprea, G.; Kirchheimer, M.; y Rivero, E. (2019). Argentina: caída de la audiencia y de la producción, crecimiento de los temas de agenda en la narrativa. En Vassallo de Lopes, M., Orozco Gómez, G. *Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias*. Porto Alegre: Sulina.
- Barroso García, J. (2002). Ficción. En *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Pirámide.
- Buonanno, M. (2002). Conceptos clave para el story-telling televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía. *Diálogos de la comunicación*. Colombia: FELA-FACS, N° 64, pp. 77-85.
- Crettaz, J. (15 de enero de 2016). Bajarán 40% los honorarios artísticos en Radio Nacional. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/bajaran-40-los-honorarios-artisticos-en-radio-nacional-nid1862382/>
- Fuenzalida, V. (2005). Programación: por una televisión pública para América Latina. En Rincón, O. (comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.
- Gambacini, A. (2018). *Anuario 2017 de la Televisión Argentina 2017*. CABA: Ana Elena Gambacini, p. 171.

- López Cabello, A., Tordini, X. (2019). Cambiar para destruir. Los medios públicos en el gobierno de Cambiemos. En *Derechos Humanos en la Argentina. Informe Anual 2019*, Buenos Aires: CELS, pp. 83-97.
- Mazziotti, N. (2005). Los géneros en la televisión pública. En Rincón, O. (Comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.
- Ministerio de Cultura. (2017) ¿Qué miramos, qué escuchamos, qué leemos, qué hacemos en Internet los argentinos?. *Ministerio de Cultura*. Recuperado de: https://www.cultura.gob.ar/que-miramos-que-escuchamos-que-leemos-que-hacemos-en-internet-los-argentinos_6934/
- Respighi, E. (30 de octubre de 2016). “El Estado ya no financia ciento por ciento”. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-40417-2016-10-30.html>
- Rincón, O. (2006). La narración mediática. En *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Gedisa.
- Rivero, E. (12 de noviembre de 2019). El gobierno de Macri y los medios públicos. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/230522-el-gobierno-de-macri-y-los-medios-publicos>
- S/A (2 de junio de 2016). Horacio Levin: “Estamos preocupados por ser un canal público y no un canal del gobierno”. *Hipercrítico*. Recuperado de: <https://www.hipercritico.com/secciones/la-cornisa/radio-extra/7338-horacio-levin-estamos-preocupados-por-ser-un-canal-publico-y-no-un-canal-del-gobierno.html>
- S/A (21 de diciembre de 2017). *La política on line*. La pelea por la serie de Cabré que costó 100 millones, detrás de la crisis en la TV Pública. Recuperado de: <https://www.lapoliticaonline.com/nota/110301/>
- S/A (24 de abril de 2017). En plena crisis por el INCAA, quitan 80 millones a contenidos audiovisuales del Estado. *Tiempo*. Recuperado de: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/en-plena-tesis-por-el-incaa-quitan-80-millones-a-contenidos-audiovisuales-del-estado>

- S/A. (22 de febrero de 2018) “Supermax”, un reality de alto alcance. *Oficina Burman*. Recueprado de: <https://web.archive.org/web/20180222125652/http://oficinaburman.com/supermax-un-reality-de-alto-alcance/>
- S/A. (13 de abril de 2018). Trabajadores de la TV Pública realizarán un noticiero abierto frente al Congreso. *La Izquierda Diario*. Recuperado de: <http://www.laizquierdadiario.com/Trabajadores-de-la-TV-Publica-realizaran-un-noticiero-abierto-frente-al-Congreso>
- S/A (23 de abril de 2018). “Ojalá algún día”; la crítica de César González a “El Marginal”. *Conclusión*. Recuperado de: <http://www.conclusion.com.ar/espectaculos/ojala-algun-dia-la-critica-de-cesar-gonzalez-a-el-marginal/04/2018/>
- Vainman, S. (2016). Conferencia inaugural. En Tello, G. (Coordinador). *1° Congreso Nacional por el Trabajo, La Ficción y La Industria Nacional Audiovisual*. Conferencia realizada por la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual, Buenos Aires.
- Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. *Anilisi*, Núm. 9, pp. 189-198.
- Monje, D.; Zanotti, J.; Rivero, E. (2017). Contrarreforma en la TV Pública Argentina: cambios regresivos y reinención cíclica. *Revista Eptic*, Vol. 19, N°3.

Otras fuentes consultadas

- Proyecto *Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública* (OFTVP-UNQ). Universidad Nacional de Quilmes. <http://observatorioficción.web.unq.edu.ar/>
- Televisión.com.ar. <http://televisión.com.ar/>
- Kantar Ibope. <https://www.kantaribopemedia.com/>

| CAPÍTULO 7 |

La ficción seriada en la TV Pública: entre la pantalla televisiva y las plataformas *on demand*

Adrián Maglieri

Introducción

La convergencia llegó para quedarse en la televisión, y la expansión de plataformas de *video on demand* (VOD), como Netflix, a nivel global, ha inaugurado sin dudas una nueva lógica de consumo televisivo. Diversas investigaciones del campo de la comunicación se plantearon en los inicios de la segunda década de este siglo nuevas situaciones a resolver: ¿cómo se debía medir la audiencia teniendo en cuenta estas plataformas de consumo bajo demanda que se suman y complementan a la televisión tradicional en vivo? ¿Era correcto hacerlo solo contabilizando a aquellos que miran hacia la pantalla de la televisión lineal o había que sumar las reproducciones de YouTube de distintos programas que comenzaban a incidir en las mediciones? Con los nuevos consumos de VOD, el concepto de audiencia ya no queda determinado o limitado solo al equipo de recepción de TV y a la visualización lineal, sino también a otro tipo de reproducciones que se realiza en la red, sobre programas o series.

No fue casual entonces la decisión de la TV Pública de sumarse a estos cambios entre los años 2005 y 2015, y multiplicar así las posibilidades de difusión y acceso de los contenidos de su pantalla tradicional en plataformas de internet y redes sociales (YouTube, Facebook

y Twitter). Se trata, sin dudas, de un reacomodamiento a una nueva realidad de producción y consumo del audiovisual.

Particularmente, la transformación de la señal estatal al mundo digital es abordada en *Televisión pública y convergencia digital* (Maglieri, 2016), donde se plantea un recorrido por la migración de algunos programas de su grilla a portales como YouTube y a redes sociales, sumado al crecimiento en el consumo de este tipo de contenidos fuera de línea. Es a mediados de 2008 que en la TV Pública se crea un área específica (Área de TICS, luego devenida Área de Convergencia), encargada de diagramar, gestionar y administrar los contenidos oficiales de la emisora que se subían a la red, y que sirvió para desarrollar una estrategia sólida de consolidación de la señal estatal en las plataformas de internet. En esa etapa la presencia de la TV Pública se hace fuerte en su canal propio de YouTube y en las principales redes sociales utilizadas en Argentina (Facebook y Twitter en ese entonces), lo que multiplica rápidamente la cantidad de seguidores. Varios programas emitidos por el canal comenzaron a gestionar además sus propios perfiles, para interactuar con el público y promocionarse.

Al mismo tiempo, se inician novedosas experiencias vinculadas con la puesta a disposición de los contenidos, se avanza en la digitalización de los archivos históricos de la emisora (proyecto Mediateca-Prisma) y se consolidan distintas propuestas de experimentación con nuevas tecnologías. Estos avances tecnológicos no solo se plantearon como una cuestión técnica inevitable del proceso de digitalización. También significaron una “nueva relación” con el televidente, un cambio en la visión institucional, además de provocar una mayor apertura y una incidencia positiva en el índice de visionado de la señal estatal.

En la misma publicación (Maglieri, 2016) se resalta que la evolución sucedida en la TV Pública no se da en un contexto aislado, restringido a la señal televisiva, sino que el fenómeno se observa en un marco de análisis mucho más amplio, en el que deben considerarse la aparición de novedosas señales educativas bajo la órbita estatal (Encuentro, Paka-Paka), la puesta en marcha de la TDA, la nueva regulación de los medios alcanzada con la sanción de la LSCA, la existencia de portales pedagógicos como Educ.ar¹⁸⁹ y de programas de desarrollo tecnológico tales como Conectar Igualdad o Argentina Conectada. No son menos significativas otras cuestiones, como la mayor intervención del Estado en proyectos de producción cinematográfica desde el INCAA, la generación del BACUA y el mayor peso de la empresa ARSAT¹⁹⁰ como plataforma de soporte de las señales públicas. Sin todo este marco de transformaciones paralelas, sucedidas durante el periodo 2009-2015, los cambios producidos dentro de la TV Pública, referidos a la complementación de sus contenidos con internet, seguramente hubiesen tenido un menor impacto o hubiesen sido mucho más lentos. Sería correcto entonces hablar de un conjunto de políticas públicas que se entrecruzaron en ciertos objetivos y aspectos comunes, y que permitieron que la complementación de los contenidos del canal hacia internet redundaran en una dinámica de crecimiento sostenido en los visionados.

Algunos años antes, el texto “Peter Capusotto y sus videos. La estética entre lo convencional y la ruptura” (Maglieri, 2011) indagaba sobre el primer fenómeno significativo de migración de contenidos de la Televisión Pública hacia plataformas de internet, proceso rea-

¹⁸⁹Sitio web oficial Educ.ar: www.educ.ar.

¹⁹⁰Sitio web oficial ARSAT: www.arsat.com.ar.

lizado en principio por televidentes que subían “ilegalmente” contenidos fragmentados a la red y lo transformaban en un programa “de culto”, marcando un hito en la tendencia de nuevos consumos en la televisión argentina. Otros autores (Rivero, 2014 y 2021; Labate, 2016) también trabajaron sobre esta migración de señales públicas y el progresivo desplazamiento de la programación lineal hacia portales de internet y redes sociales, alertando sus condiciones de producción, estrategias, limitaciones y desafíos¹⁹¹.

Lo cierto es que la tendencia del visionado de programación no lineal se siguió consolidando y obligó a la adopción de nuevas formas de producción y a la puesta a disposición del audiovisual de la televisión. No obstante, como señala Rivero (2021): “En América Latina, la agenda de la digitalización vinculada a la televisión en general, y los medios estatales en particular se ha orientado más hacia estudios sobre la Televisión Digital Terrestre y menos hacia las prestaciones en internet” (p.41).

En este capítulo se pretende continuar en la línea de análisis de este cambio de paradigma del consumo televisivo, ahora en gran parte bajo demanda, y observar la disposición de las series emitidas en la TV Pública en interrelación con otros portales de gestión estatal (CineAr, Cont.ar) fuera de la señal convencional y de su emisión lineal. Se analizará puntualmente el periodo 2009-2019, utilizando datos de relevamientos realizados por el OFTVP.

¹⁹¹Para un completo estado del arte a nivel nacional e iberoamericano entorno a los medios públicos (incluida la TV Pública) en el marco de una agenda digital, consultar: Rivero, E. (2021). *La Televisión Pública Estatal de Argentina y Chile y su Expansión a Internet (2009-2019)*. CABA: Teseo Press., pp. 27-42.

Un nuevo circuito de señales públicas y portales digitales

La primera experiencia proyectada desde el Estado argentino en el sentido de complementar los contenidos creados para una señal pública de televisión con las plataformas de internet se pone en marcha con la experiencia del canal Encuentro, en 2007. Allí, por primera vez se piensa en un audiovisual de formato televisivo, adaptado a nuevas plataformas tecnológicas (computadoras, *netbooks*, celulares) y pensado al mismo tiempo como material pedagógico, por lo que debía permitirse un acceso libre para su utilización por alumnos y docentes.

Este primer ensayo de convergencia se replicaría luego en señales de gestión pública (PakaPaka, TV Pública y otras) y terminaría en la conformación del primer portal de internet que unificaría estas experiencias: Contenidos Digitales Abiertos (CDA)¹⁹². Paralelamente, el desarrollo desde 2009 de la red de TDA y del BACUA¹⁹³ permitirían motorizar la producción de contenidos nacionales intentando una federalización de las producciones. A estos portales se les sumó una página web (hoy extinta)¹⁹⁴ llamada *Conectate*, “*Elegí, mirá descargá*”, que permitía la búsqueda –y en algunos casos, descarga– de material generalmente educativo.

¹⁹²La página de CDA dejó de estar disponible en su dirección www.cda.gob.ar desde fines de septiembre de 2016 y por entonces no había precisiones sobre cuándo volvería a estar en línea. La plataforma tenía 2.100 horas de contenido audiovisual abierto producido por el Estado, y parte del material formó la nueva plataforma Cont.ar, lanzada en 2018.

¹⁹³La página del BACUA <http://www.bacua.gob.ar> aún es accesible, pero dejó de actualizarse en 2016.

¹⁹⁴*Conectate* funcionaba en la dirección <http://www.conectate.gob.ar> y también era una aplicación para teléfonos móviles. Había sido lanzada en diciembre de 2013 por el Ministerio de Educación y permitía acceder y descargar audiovisuales de Canal Encuentro y Pakapaka, como también materiales educativos de Educ.ar y de Conectar Igualdad.

De la fusión de algunas de estas experiencias y de la posterior incertidumbre por su inactivación durante varios meses del primer tramo del gobierno de Mauricio Macri, se presentó formalmente en 2018 el nuevo portal Cont.ar¹⁹⁵. La relanzada plataforma contenía producciones de bancos audiovisuales y portales previos (Conectate-CDA-BACUA) junto con otras nuevas producciones, a fin de intentar unificar en un lugar todas las experiencias de VOD vinculadas o gestionadas desde el Estado.

Desde el área cinematográfica, el portal CineAr había sido lanzado primero en 2015 por el INCAA con el nombre de Odeón. La excusa era una mejor gestión de marca y lograr la unificación en el manejo de los llamados espacios INCAA, la señal de televisión IncaaTV (de TDA, ahora Cinear TV) y el portal CineAr, que sumaría también desde entonces lanzamientos simultáneos a las salas de cine de películas nacionales con el formato de contenido pago en *Cinear estrenos*. Según datos aportados por Escribiendo Cine (2021), en lo que respecta a la audiencia histórica, desde su creación como Odeón en noviembre de 2015 hasta julio de 2021, CineAr llegó a los 1.915.000 usuarios activos históricos (suma 1.616.005 en el territorio nacional, y 279.428 en el resto del mundo).

En el momento de la presentación de la plataforma Cont.ar, durante el 32° Festival de Cine de Mar del Plata de 2017, Ralph Haiek (entonces presidente del INCAA) manifestó que el sitio sumaba ese año 260.000 nuevos suscriptores (llegaba a un total de 850 mil usuarios registrados) y generaba además 220.000 visualizaciones mensuales. Para marzo de 2021, según expuso Gugliotta (2021), Cont.ar alcanzaba casi 1.260.000 usuarios registrados y un reservorio de más de 4000 horas de contenidos (entre géneros de ficción y no-ficción).

¹⁹⁵ Sitio web oficial de Cont.ar: www.cont.ar.

Por otra parte, mencionaba también el lanzamiento de Cine.ar Play (internacional), con más de 150 títulos, y destacaba que la aplicación para usuarios de telefonía móvil superaba las 130 mil descargas (Haiek, 2017). Estos datos de crecimiento y desarrollo de la plataforma contrastaban con el constante ajuste al que se sometía a la industria audiovisual en general, durante el gobierno del presidente Macri (2015-2019) y mostraban una de las pocas políticas de continuidad de los proyectos lanzados por el gobierno anterior en el área audiovisual.

La dinámica de la producción de series y películas argentinas no solo cambió por la apuesta a una mayor producción en un periodo determinado, sino que existieron un conjunto de herramientas técnicas y legales que se imbricaron y se pusieron en juego para fomentar una mejor sinergia y potenciar la exposición de las series. Entre las cuestiones legales por supuesto debemos mencionar la LSCA y el lanzamiento de todo el sistema de TDA en el mismo año, lo que generó nuevas plataformas de difusión y distribución de contenidos estatales.

En paralelo, con la aparición de canal Encuentro (señal lanzada desde el Ministerio de Educación en 2007) se produjo un cimbronazo en la estética y en las formas de producción audiovisual desde el Estado, y se incursionó en diversos formatos, tales como publicaciones en internet de sus contenidos, soportes de DVD (hoy una tecnología casi en desuso) y la producción de cine y series.

La película *Belgrano* (2010), por ejemplo, fue una de las dos grandes producciones históricas realizadas para el cine con motivo del Bicentenario, conjuntamente por la señal educativa, la Unidad Bicentenario y la Televisión Pública, con el apoyo del Ente Cultural de Tucumán, el INCAA y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). La otra gran producción fue *Revolución: El cruce de los Andes* (2011). En ambos

emprendimientos se aprovecharon la sinergia del nuevo sistema de medios públicos y las plataformas públicas en línea.

Belgrano tuvo un recorrido a contramano del circuito tradicional audiovisual. El film se estrenó en la ciudad de Rosario en 2010 en un evento multitudinario, proyectada en la vía pública, y se presentó luego en diversos eventos al aire libre, sin pasar por el cine. Posteriormente se emitió en la TV Pública, pasó por la señal Encuentro y finalmente quedó a disposición en las plataformas estatales de VOD. Actualmente, es la única película del periodo analizado que se encuentra tanto en el catálogo de Cont.ar como en el de CineAr.

En el caso de *Revolución: El cruce de los Andes*, la película sí fue estrenada en cine y luego pasó al sistema de señales de televisión pública. Posteriormente se editó en DVD, que se comercializaban a precios populares y se repartieron ejemplares en escuelas y bibliotecas. Con esta forma de circulación del material fílmico quedaba explicitada una nueva mirada sobre el acceso a las producciones y los contenidos de carácter público.

Desde 2011, una parte importante de la producción de la señal Encuentro se hizo accesible a través de internet, desde su portal¹⁹⁶, además de ser reproducida en algunos segmentos por la propia señal de la TV Pública. Se trató de una nueva concepción dinámica de sistemas conectados de medios públicos (Gómez Ortega, M. En: Maglieri, 2016), que se enlazaban creando sinergias entre ellos.

En 2013, siguiendo con esta lógica de interconexión, también se creó el portal¹⁹⁷ Conectate, desde el Ministerio de Educación. Se trató

¹⁹⁶Sitio web oficial de Canal Encuentro: www.encuentro.gov.ar.

¹⁹⁷Sitio web oficial de Conectate: www.conectate.gob.ar

de un servicio gratuito (hoy extinto) que permitía visualizar producciones en línea de las señales Encuentro, PakaPaka y el portal Educ.ar, con la posibilidad de compartirlos en las redes sociales o descargarlos para verlos en cualquier momento.

Este nuevo entorno de medios públicos interconectados (Fiorito, 2013) contaba con la posibilidad de ampliar el espacio mediático con miras a la diversidad y a la pluralidad de voces, al tiempo que debían asumir la responsabilidad de garantizar el derecho a la comunicación. En este sentido, esta conexión de señales en vivo y por plataformas se fue consolidando para mejorar la circulación del audiovisual y multiplicar las reproducciones posibles.



Imagen 1. Señales públicas de TV y los portales estatales de contenido bajo demanda.

Fuente: sitios web oficiales.

Experiencias de circulación multiplataforma de ficción seriada de la TV Pública

Desde 2009, también la TV Pública comenzó a apostar a un contenido de circulación multiplataforma. Se conjugaron la modernización atada al aumento de la calidad de imagen y los nuevos equipos, y la comprensión de los nuevos momentos del consumo y las demandas de los tiempos que llegaban con el segundo decenio de este siglo.

Si bien ya existía el antecedente del fenómeno del programa *Peter Capusotto y sus videos*, consumido en gran parte desde internet más que desde su emisión original desde la pantalla de la TV Pública, comenzaron a gestarse nuevos proyectos de programas y series híbridas, que facilitaron el visionado en otras plataformas. La ficción *Ciega a citas* (2009-2010), estrenada en la pantalla de la TV Pública, tuvo la intención de que su consumo traspasara la televisión lineal. Con una fuerte campaña en Facebook desde antes de su lanzamiento, *Ciega a Citas* logró convertirse en el programa de televisión más seguido en internet. La producción alcanzó una cantidad de seguidores inimaginables para esa época (más de 50.000) en su sitio oficial en Facebook¹⁹⁸ para llegar a superar los 80.000 seguidores días antes de la transmisión de su último capítulo¹⁹⁹. La cantidad de seguidores en su red social oficial no fue el único indicio de que dicha telenove-

¹⁹⁸Facebook oficial de *Ciega a citas*: www.facebook.com/ciegaacitastv

¹⁹⁹Sobre este fenómeno, puede consultarse la página oficial en Facebook, con los registros del momento (última consulta, el 13/08/20). También el artículo “Ciega a Citas alcanza 50.000 fans en Facebook y lo festeja con un concurso”. *Impluso negocios* (10 de marzo de 2019). Recuperado de: <https://www.impulsonegocios.com/ciega-a-citas-alcanza-50-000-fans-en-facebook-y-lo-festeja-con-un-concurso/> o visitar aún su página oficial en Facebook con los registros del momento (última consulta, el 13/08/20).

la marcaba una nueva época en la pantalla estatal, sino también las reproducciones que tenía el programa, los videos especiales del “detrás de cámara” de los actores y la posibilidad de que los seguidores-televidentes pudieran elegir el final entre tres alternativas posibles.

Entre los diferentes recorridos posibles que realizaron las series y películas de producción argentina está también el caso de *Presentes* (nominado al Premio Emmy Internacional Infantil por Serie Juvenil), cuya primera temporada se estrenó en la señal Encuentro (2012) y tuvo otra temporada en 2015, para pasar luego a la pantalla de la TV Pública y a las plataformas bajo demanda (Cont.ar).

Asimismo, la ficción *Broder* (2019) fue una apuesta de estreno en simultáneo, ya que se estrenó en la pantalla de la TV Pública y al mismo tiempo los capítulos quedaron disponibles en la plataforma Cont.ar.

Habría que señalar como otro caso llamativo el de la exitosa *El marginal* (2016), que pasó de la pantalla estatal a la plataforma Netflix, asegurándose bajo la tutela de la empresa norteamericana nuevas temporadas, que luego se estrenarían en la TV Pública Argentina. Este serial (con tres temporadas emitidas por la TV Pública hasta agosto de 2021) merece una mención aparte (ver **Tabla 1**), por tratarse de una excepción en cuanto a consumo en varias plataformas y su circulación en señales y plataformas privadas, luego de su primer estreno en la TV pública (2016). La segunda temporada de *El marginal* se estrenó el 17 de julio de 2018 nuevamente por la pantalla de la TV Pública Argentina, y también se emitió por el sitio estatal Cont.ar lanzado ese mismo año. Promedió 9.6 puntos de rating, con un *share* de casi el 30,0%, lo que se considera una marca histórica para una ficción del canal público nacional. La tercera temporada debutó el 9

de julio de 2019, con una marca histórica de *rating*: 13.5 puntos²⁰⁰, y se convirtió en lo más visto del día.

Tabla 1. *Rating de El marginal.*

Temporada	Episodios	Televisión Pública Argentina	Netflix		Rating promedio
			Estreno	Final	
1	13	06/2016	sep-16	oct-16	2.9
2	8	07/2018	sep-18	sep-18	9.4
3	8	07/2019	ago-19	sep-19	9.6

Fuente: web Television.com.ar

Otra ficción que realizó un recorrido atípico dentro del circuito de las señales públicas fue *El mundo de Mateo* (2019), que se estrenó al mismo tiempo por la pantalla de la TV Pública y por Cablevisión-Flow. Debido al contrato de exclusividad con la empresa Clarín, la serie no figura actualmente en el catálogo de Cont.ar. El serial, dirigido por Mariano Hueter, obtuvo un *rating* promedio de 1 punto (100.000 espectadores, aproximadamente) en sus emisiones en la TV Pública, pero 700.000 reproducciones²⁰¹ en la plataforma Flow. Si tomamos solo estos datos, hablamos de una reproducción siete veces mayor en redes en comparación con su emisión en televisión, aunque habría que tener en cuenta que la medición de audiencia de TV Pública hace referencia al AMBA y no en el resto del país, donde la serie tuvo cierta repercusión que no se habría visto reflejada en esos números.

²⁰⁰ Television.com.ar. Consultado el 10 de julio de 2019.

²⁰¹ Los datos de *rating* y reproducciones en plataformas fueron aportados por el director de la serie, Mariano Hueter, en conversación con el autor de este capítulo.

Las ficciones seriadas de la TV Pública en los portales *on demand* estatales

La multiplicación de posibilidades en el nuevo esquema de señales y portales públicos parece haber redundado en un mayor aprovechamiento en las posibilidades de exhibición de series y películas de producción nacional. Más allá del recorrido particular que puede realizar cada serie o película, está claro que las posibilidades de visualización aumentan al existir un mayor número de pantallas disponibles y al sumar a la transmisión lineal de las señales, la opción del video bajo demanda. El **Gráfico 1** muestra la cantidad de títulos nacionales estrenados en la pantalla tradicional de la TV Pública, y el **Gráfico 2**, el movimiento migratorio de esas ficciones a las distintas plataformas *on demand*.

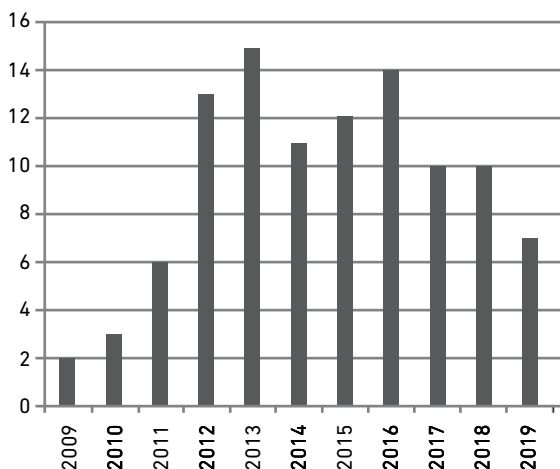


Gráfico 1. Ficciones seriadas nacionales de estreno emitidas en la TV Pública (2009-2019). Total 103 títulos. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva de la TV Pública (OFTVP-UNQ).

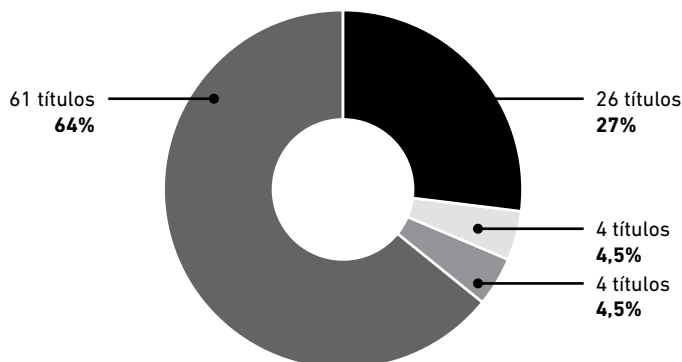


Gráfico 2. Ficciones seriadas nacionales de estreno en la TV Pública (2009-2019) disponibles en portales VOD²⁰².

Fuente: Elaboración propia en base a datos de OFTVP-UNQ.

De la lectura del **Gráfico 2** se desprende que de un total de 95 ficciones seriadas emitidas en la TV Pública durante 2009-2019²⁰³, 61 de ellas (64%) están en el catálogo del portal Cont.ar, solo cuatro (4%) en CineAr (*Mis noches sin ti*, *Los Rampante*, *Belgrano*, y *Cruce de los Andes*), otras cuatro (4%) llegaron a Netflix (las tres temporadas de *El marginal* y *Vientos de agua*) y 26 (27%) quedaron fuera del catálogo de portales nacionales²⁰⁴.

²⁰²La observación de los portales Cont.ar, CineAr y YouTube de TV Pública, se realizó en agosto de 2020.

²⁰³Se contabilizaron los títulos de estreno sin sus continuidades ni repeticiones de un año a otro diferente.

²⁰⁴En este grupo aparecen tres series que pueden visualizarse en el YouTube oficial de la

La tendencia mayoritaria de las ficciones fue su estreno en la pantalla de la TV Pública y luego su presencia en el catálogo de Cont.ar en casi dos tercios de todos los casos. Solo cinco (5,3%) terminaron en portales VOD privados: cuatro en Netflix²⁰⁵ y un caso en Cablevisión Flow: *El mundo de Mateo*. Solo en el caso *Presentes*, el estreno se produjo antes en la señal Encuentro, para luego pasar a la pantalla de la TV Pública.

Debe aclararse también que el recuento de la presencia de las ficciones seriadas nacionales está realizado al 15 de Agosto de 2020, porque la temporada 3 de *El marginal* se estrenó simultáneamente en TV Pública y en Cont.ar (durante 2019), pero luego se quitó del catálogo estatal.

Paisaje ficcional en internet: canal de YouTube y redes sociales de la TV Pública

Al ingresar al portal de la TV Pública puede observarse una solapa identificada como “Series completas”, que redirecciona al portal oficial de YouTube de la emisora, donde pueden visionarse algunas las ficciones estrenadas en la pantalla tradicional.

En relación con la aparición de los títulos analizados en portales oficiales de la TV Pública, debe aclararse que en YouTube²⁰⁶ solo una ficción

TV Pública: *Ver la historia, Variaciones Walsh y Doce casas*.

²⁰⁵Debe aclararse que otras 5 series de las analizadas pasaron por el portal Netflix, pero ya no estaban disponibles en el catálogo al momento de realizarse el relevamiento (8 de agosto 2020). Éstas son: *Cromo*, *La última hora*, *Estocolmo*, *Historias de un clan* y *Encerrados*. Si se toman en cuenta estas series se llega a un total de nueve, y el porcentaje de las que pasaron por Netflix aumenta al 9,5%.

²⁰⁶YouTube oficial de la TV Pública: <https://www.youtube.com/user/TVPublicaArgentina>. Para septiembre de 2020, el canal cuenta con 1,6 millones de suscriptores.

cuenta con canal propio: *En terapia*²⁰⁷. Al realizar el mapeo de reproducciones de las ficciones seriadas disponibles en el portal oficial de YouTube encontramos en la sección “Series completas” cinco títulos: *Cuéntame cómo pasó*, *Doce casas*, *Variaciones Walsh*, *Ver la historia* y *En terapia*²⁰⁸.

Cabe señalar que, en cuanto a las ficciones analizadas que aparecen en YouTube, es *En terapia* la que cosechó el *rating* más alto en el momento de su emisión televisiva. Según IBOPE, en su primer capítulo promedió 4.2 puntos y supo mantenerse con muy buena audiencia en todos los capítulos de su primera temporada (2012). En la segunda temporada (2013), la ficción logró cosechar un promedio de 2,9, y en la tercera (2014) el promedio se mantuvo también muy alto para la emisora: entre los 2 y los 4 puntos.

Detengámonos ahora en la cantidad de visualizaciones *on line* que detentan cuatro de las ficciones mencionadas y se pueden observar en la **Tabla 2** y en el **Gráfico 3**. La que tiene mayor cantidad de reproducciones en promedio en sus 13 capítulos es la docuficción *Ver la historia* (2015), con más de 600.000 visualizaciones. Dicho número es más que significativo en relación con las otras ficciones, que van desde las 14.000 a 21.000 reproducciones promedio por episodio.

²⁰⁷Canal de *En terapia* en YouTube: <https://www.youtube.com/user/EnTerapiaTvPublica>. Para septiembre de 2020 el canal contaba con 46.800 suscriptores, aunque sin contenido disponible.

²⁰⁸*En Terapia* no se encuentra disponible para su reproducción, por lo que se efectúa un análisis de las visualizaciones de las cuatro primeras ficciones mencionadas en sus primeros 13 episodios.

Tabla 2. Visualizaciones de las ficciones seriadas en el canal de YouTube de la TV Pública (septiembre 2020).

Episodios	Ver la historia	Variaciones Walsh	Doce casas	Cuéntame como pasó
1	1.487.517	55.775	52.644	52.577
2	767.782	25.981	23.359	18.476
3	566.233	17.984	20.738	11.709
4	829.359	29.626	18.963	10.145
5	722.960	15.418	38.452	10.768
6	343.090	13.129	18.469	9.107
7	618.167	13.108	14.238	9.512
8	726.136	9.704	14.662	20.031
9	306.771	9.418	18.611	8.874
10	368.024	10.845	12.026	8.408
11	354.090	8.840	9.840	8.525
12	441.683	7.365	9.134	8.428
13	393.169	8.280	19.565	8.120
Total	7.924.981	225.473	270.701	184.680
Promedio	609.614	17.344	20.823	14.206

Fuente: elaboración propia

Además de YouTube, la TV Pública cuenta con red oficial de Instagram²⁰⁹, pero su desarrollo en relación con contenidos ligados a la ficción seriada es muy limitado. De hecho, solo aparecen referencias a *El marginal* (2ª y 3ª temporadas) a manera de breves fragmentos de entrevistas a los actores y actrices, que versan sobre las grabaciones y los pormenores de la producción de la ficción.

²⁰⁹Red Instagram oficial de la TV Pública: https://www.instagram.com/tv_publica/. Para septiembre de 2020, la red contaba con 196 mil seguidores.

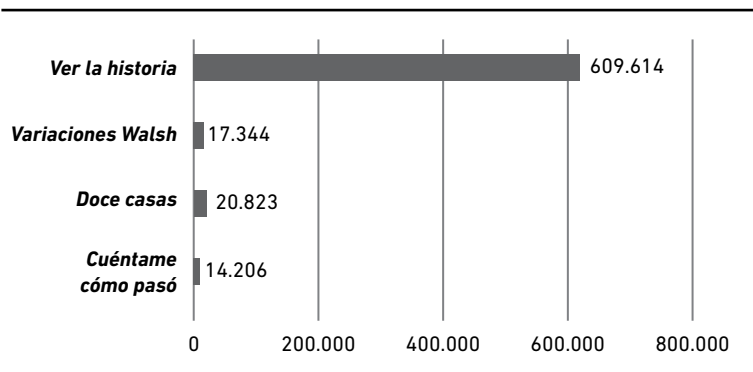


Gráfico 3. Cantidad promedio de visualizaciones de las ficciones seriadas en el canal de YouTube de la TV Pública (septiembre 2020).

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, en su Facebook²¹⁰ oficial la TV Pública cuenta con 1,58 millones de seguidores en su perfil (para septiembre de 2020) pero no hay demasiadas referencias a las series analizadas o posibilidades de visualizar el material. Solo se hace promoción del serial *Cuéntame cómo pasó*, a través de breves fragmentos.

Dando un *play* hacia adelante

A partir del análisis de los datos acerca de las ficciones seriadas nacionales mapeadas durante 2009-2019 y su relación con las plataformas *on demand*, podemos dar cuenta de algunas cuestiones. La primera de ellas es que gran parte de las series emitidas por la pantalla

²¹⁰Red Facebook oficial de la TV Pública: <https://www.facebook.com/TVPublica/>

tradicional de la Televisión Pública pueden encontrarse en la plataforma Cont.ar. Hablamos de un porcentaje que alcanza el 60%, por lo que la actual plataforma se convierte en una herramienta fundamental de promoción de las series televisivas nacionales, para su visualización no lineal. Por otra parte, se observa que en el portal oficial de YouTube de la existe muy poca cantidad de series disponibles para su reproducción, ya que solo estamos hablando de cuatro producciones que pueden consultarse y visualizarse en la actualidad.

Otra cuestión no menos interesante es indagar acerca de las 21 producciones²¹¹ oportunamente estrenadas desde la TV Pública que quedaron definitivamente fuera de las plataformas de VOD, y tampoco pueden encontrarse en el canal de YouTube de la TV Pública ni en plataformas privadas. En muchos casos se desconocen las causas de estas ausencias, aunque se puede pensar en la hipótesis de restricciones por derecho de autor, que imposibilitan su acceso libre. Se aclara también en este punto que las gestiones para la reproducción de estas series, tanto en la TV Pública como en el portal Cont.ar, tienen distintas direcciones administrativas, por lo que puede existir algún tipo de conflicto de intereses u otro tipo de imposibilidad legal.

Es importante indagar a futuro en la línea de investigación propuesta en este capítulo sobre las políticas de derechos que inhiben el acceso a la ficción en un sistema que –paradójicamente– tiene todo el potencial de la democratización. Asimismo, el tema requiere una

²¹¹En esta lista están: *Ciega a citas*, *Rosa violeta celeste*, *Contra las cuerdas*, *Sr. y Sra. Camas*, *Tiempo de pensar*, *Disparos en la biblioteca*, *Muñecos del destino*, *Área 23*, *Los anillos de Newton*, *Homenaje a Teatro Abierto*, *Señales del fin del mundo*, *Los siete locos y los lanzallamas*, *Derecho al arte*, *Las palomas y las bombas*, *Supermax*, *Los Rampante*, *La pulsera*, *Olympia: camino a la gloria*, *Bichos raros*, *Encerrados* y *Mirándote*.

mirada de mayor alcance y profundidad para analizar los índices de visualizaciones y reproducciones de las ficciones en los portales, y trazar comparativas con los números de *rating* y repercusión de cada producción al momento de su emisión televisiva. De esta forma se abre todo un campo para comprender el comportamiento de las audiencias y sus nuevos consumos, y construir una oferta de ficción en la TV Pública que se “conecte” con los intereses de sus públicos a través de medios y lenguajes digitales contemporáneos.

Bibliografía

- Fiorito, V. (2013). Canal Encuentro: el primer canal público educativo, cultural y federal. En Guerin, A. y otros (comp.). *Pensar la televisión Pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía.
- Gómez Ortega, M. (2010). ¿Ser o no ser televisión? Los desafíos de la TV digital. La mirada del *broadcaster*. En Miranda, A. y otros (Ed). *Pensar los medios en la era digital, Iberoamérica frente a los desafíos de la convergencia*. Buenos Aires: La Crujía.
- Gugliotta, J.P (2021). El Rol de la TV Pública en Latinoamérica. En Marano, A. (Moderadora). *SanFic 2021*. Panel organizado por la Fundación Corparates, Chile.
- Haiek, R. (2017). Presentación de CINE.AR. Plataforma de cine nacional. En Martínez Suárez, J. (Presidente). *32° Festival de cine de Mar del Plata*, Conferencia organizada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Argentina.
- Labate, C. (2016). La televisión pública de Argentina en el escenario digital. *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol. 2, N.o 1, La Plata. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
- Maglieri, A. (2016). *Televisión Pública y Convergencia Digital*. Buenos Aires: Ed. Autores de Argentina.

- Maglieri, A. (2011). Peter Capusotto y sus videos. La estética, entre lo convencional y la ruptura. *XV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. REDCOM*. Córdoba, Argentina. Recuperado de: http://www.redcomunicacion.org/memorias/p_jornadas_p.php?id=1316&idj=12
- Martínez, C. (2013). La Televisión pública como laboratorio para la innovación. En Guerin, A. y otros (comp.). *Pensar la Televisión Pública. ¿Qué modelos para América Latina?*. Buenos Aires: La Crujía.
- Rivero, E. (2014). *Televisión Pública, Internet y Democratización. El caso de Canal 7 online*. Tesis de Maestría. Maestría en Industrias Culturales: política y gestión. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Recuperado de: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/785>
- Rivero, E. (2021). *La televisión pública estatal de Argentina y Chile y su expansión a internet (2009-2019)*. CABA: Teseo Press.

Otras fuentes

- Decreto 533/2005. Creación de Canal Encuentro. Recuperado de:
- <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/105000-109999/106542/norma.htm>
- Decreto 378/2013. Creación del archivo histórico de los servicios de radio-difusión sonora y televisiva del estado nacional. Recuperado de: www.infojus.gov.ar/archivo.php?archivo=dec3782013.pdf
- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, N° 26522. Recuperado de: <http://www.afsca.gob.ar/ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual-26-522>

DOSIER FOTOGRÁFICO

El paisaje ficcional de la TV Pública en imágenes (2016-2019)

El marginal (2016, 2018, 2019)
alcanzó picos de *rating* inéditos,
la distribución global con su
ingreso a Netflix y recibió más
de 20 premios.



Si solo si (2016,
2018) es la primera
ficción argentina
cuyo elenco
protagónico está
mayoritariamente
integrado por
actores y actrices
con discapacidad.



El género docuficción fue de constante presencia en la oferta ficcional. **Historia clínica** (2016) es uno de los casos.

Fuente de las imágenes: Dirección de Relaciones Institucionales y Prensa de RTA de la TV Pública.



Con **Cuentame como pasó** (2017), la TV Pública volvió a producir ficción diaria en el propio canal, hecho que no ocurría desde *Cartas de amor en cassettes* (1993).

En la búsqueda de proyección internacional, ***Supermax*** (2017) fue una inédita co-producción entre la TV Pública y Globo TV de Brasil.



En ***Mis noches sin ti*** (2017) y en su precuela ***La riña*** (2013) se aborda el imaginario y memorias del litoral argentino.

Para 2018, ***Según Roxi*** (2016, 2018) ya se define como un producto transmedia.



La chica que limpia (2018), originada en Córdoba, tiene su estreno internacional en Inglaterra y Estados Unidos, y nacional en CineAr Play, antes de llegar a la TV Pública. En 2018, gana el Martín Fierro Federal.



Broder (2019) es considerada la primera ficción latinoamericana sobre la cultura del hip hop.



Derecho viejo (2019), producida por la Universidad Nacional del Litoral, fue emitida en el marco de la celebración de los cien años de la Institución.

La mirada en prisma

| CAPÍTULO 8 |

De la TV universitaria a la TV Pública: *¿Quién mató al Bebe Uriarte?, Fábricas y Derecho viejo*

Sabrina Fleman

Soledad Ayala

Alejandra Pía Nicolosi

Introducción

A partir de la LSCA, sancionada en 2009, las universidades nacionales obtuvieron un marco legal para constituirse en licenciatarias de televisión. Como política pública, el hecho significó empoderar a dichas instituciones educativas como actores sociales fundamentales para la democratización de la comunicación audiovisual en el país; ser partícipes de una transformación de las bases productivas de la imagen, lo que conllevó como sostiene Arancibia (2014), a una disputa por la distribución de los medios (material) y por la representación mediática (simbólica).

Desde entonces, y a pesar de la discontinuidad del proceso debido al cambio de gobierno en diciembre de 2015, las universidades continuaron apostando a la creación de sus propias pantallas y a la producción de contenidos. Si bien, mayoritariamente, dichos contenidos son de género periodístico-documental, existen producciones de ficción que merecen ser recuperadas y visibilizadas.

En este capítulo enfocaremos la reflexión y el análisis sobre narrativas de ficción seriada realizadas por universidades nacionales que accedieron a la pantalla de la TV Pública. Consideramos a dichas narrativas como espacios clave para la construcción de una televisión universitaria con sentido público e identitario.

El texto se estructura, principalmente, en tres momentos: la articulación teórica entre ficción televisiva e identidad; la contextualización del desarrollo de las señales universitarias y la presentación de las series ficcionales que traspasaron sus pantallas de origen institucional. Concretamente, abordaremos las ficciones *¿Quién mato al Bebe Uriarte?*, *Fábricas* y *Derecho viejo*, programadas en la TV Pública en 2014, 2015 y 2019, respectivamente, y realizadas por medio de la adjudicación de concursos de fomento estatal.

Ficción televisiva y construcción identitaria

La ficción televisiva forma parte de los discursos a través de los cuales la televisión produce realidades simbólicas que amplían el horizonte y forman parte constitutiva de los procesos de construcción de la identidad (Buonanno, 1999, p. 64). Las ficciones producidas en las universidades nacionales a través de distintas herramientas de fomento estatal permiten pensar sobre la capacidad de estas narrativas para proponer nuevos significados a los significantes instituidos y “des-centrar” (Hall, 1993) imaginarios colectivos naturalizados. Nos referimos a relatos que buscan reponer sujetos, paisajes e historias situadas local y/o regionalmente, y que fueron marginalizadas en las pantallas masivas de televisión debido a la hegemonía de la industria audiovisual de Buenos Aires.

Si la significación depende mayoritariamente del sistema de convenciones que establece cada sociedad y de cada época, entonces los significados no son fijos, sino que “siempre están sujetos a cambio, tanto de un contexto cultural a otro como de un período a otro. Por tanto, no hay un ‘sentido verdadero’ singular, inmutable y universal” (Hall, 1997, p. 16).

La representación, entonces, debe ser entendida como una práctica eminentemente social, y como tal debe ser analizada considerando el entramado social, histórico y cultural específico en el que se encuentra inserta. En otras palabras, la televisión, y las ficciones televisivas, son producto de una mutua y constante interrelación entre elementos sociales, técnicos, económicos, legales, culturales (Bijker, Hughes, y Pinch, 1987); son un dispositivo tecnológico, una red, un entramado de elementos heterogéneos que se enmarcan en relaciones de poder propias y coyunturales (Foucault, 1991).

Comprender la televisión desde este lugar implica comprender que las tecnologías no se reducen a vías materiales de transmisión de datos, sino que son producto de procesos sociales, que configuran identidades nacionales, que son actores que configuran rasgos específicos del entramado cultural. Es decir, cuando hablamos de tecnologías,

Hablamos de un conocimiento unido a una técnica, de una práctica socio-cultural, del uso y la relación que se entabla con un artefacto en particular. Hablamos de relaciones de poder, de procesos, de prácticas socio-culturales, de aspectos políticos y económicos. (...) El lenguaje, la escritura, la lectura, la educación, las modalidades laborales y de organización administrativas, son grandes ejemplos de tecnologías. (Ayala, 2013, p. 28)

La construcción social que tenemos del dispositivo televisión y de sus géneros, el modo en que funcionan (social, tecnológica y culturalmente) creando significados, la manera en que las diversas políticas públicas la han configurado a lo largo de su historia, han generado conductas que abarcan una multiplicidad de actores sociales desde los tradicionales productoras y productores, guionistas, personal técnicos y elencos, hasta nuevos actores considerados en la LSCA, tales como autoridades universitarias, personal docente, investigadoras e investigadores y estudiantes. El o la televidente es sujeto político, antes que “simple” usuario de televisión; una persona alfabetizada con capacidad de decisión y parte esencial de procesos de construcción de significación.

La televisión y las ficciones seriadas constituyen parte fundamental del entramado cultural de los significados propios de una época. Así, Alison Griffiths (1993) en su estudio sobre la serie “Pobol y Cwm” (Reino Unido, 1974) sostiene que las series de ficción pueden constituirse en mediación para la configuración de la identidad cultural de una comunidad nacional: “La identidad cultural se encuentra basada en sistemas codificados y formas ideológicas que contribuyen a dar sentido a una experiencia colectiva basados en un rango de ideas y asunciones compartidas” (p. 9). Anthony Smith coincide con estas ideas y en su libro *La identidad nacional* (1997) define a la identidad nacional como “un territorio histórico o patria, recuerdos históricos y mitos colectivos; una cultura de masas pública y común para todos; derechos y deberes legales iguales para todas las personas, y una economía unificada que permite la movilidad territorial de los miembros” (p. 12).

De esta manera, podemos conocer ciertas características comunes que conforman una identidad nacional: la idea de pertenencia a un lugar, a un territorio, compartir significados comunes sobre ciertas si-

tuaciones u objetos, ser parte de un todo “mayor” que engloba y aún, pueden ser algunas de ellas. Esta idea de pertenencia a una comunidad existe, a pesar de que “aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1983, p. 23).

Es en este concepto de “comunidad imaginada” en que Buonanno (1999) afirma una de las funciones principales de la ficción televisiva. La preservación de ámbitos de significados compartidos es propio de la televisión, pero más aun de la ficción televisiva por su capacidad de penetración en audiencias masivas y heterogéneas; y de incorporar, de diferente manera, las transformaciones culturales.

Las universidades como nuevos actores del sector audiovisual

La televisión ha sido, desde su inicio, un actor relevante en la construcción de identidad. Sin embargo, desde la aprobación de la LSCA, en 2009, las señales de televisión universitaria han tenido un rol fundamental en ese proceso, abriendo el juego a nuevos actores y miradas.

Como fue mencionado en varios pasajes de este libro, históricamente el escenario audiovisual argentino se caracterizó por la elevada concentración geográfica de la producción de contenidos televisivos en la ciudad de Buenos Aires, llevada a cabo por un reducido porcentaje de productoras ligadas a empresas hegemónicas del sector. Este proceso de concentración material se consolidó durante la década de los ‘90²¹² y continuó hasta la aprobación de la LSCA, lo que gene-

²¹² Durante el período 1990-2001 se consolidaron las productoras audiovisuales indepen-

ró una sobre-representación simbólica en los relatos (Nicolosi, 2014). De modo que, en el mayor porcentaje de las producciones, la ficción televisiva hegemónica se basó en la representación de la clase media urbana porteña, algo que opacó la riqueza y diversidad de otras identidades nacionales y federales. La LSCA nació, así, con el principal objetivo de democratizar la comunicación audiovisual a través de un proceso de des-monopolización de los medios audiovisuales y una distribución más igualitaria de las licencias.

A través de sus artículos 145, 148, y 153, la LSCA permitió a las universidades nacionales, por primera vez en la historia, ser licenciatarias de televisión. Estos cambios tuvieron lugar en el marco de una política pública en la cual las universidades desarrollaron sus Centros Públicos de Producción Audiovisual (CEPA). En algunos casos, las instituciones pudieron transformar sus CEPA en señal televisiva, ya sea dentro del sistema de la TDA o mediante una pantalla web institucional propia²¹³. Es por ello que tomamos la definición de “televisión

dientes que, radicadas en Buenos Aires, van a alimentar el mercado y absorber la torta publicitaria de forma hegemónica. El caso paradigmático es Pol-ka que, desde inicios de los '90 produce ficciones para el Grupo Clarín, que posee parte de sus acciones. Para mayor información consultar “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. ‘Des-centrando’ la producción y la empleabilidad técnica”, en: Nicolosi, Alejandra (2014) (comp.), *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

²¹³Para noviembre de 2020, de las 58 instituciones que forman parte del sistema universitario nacional, 30 contaban con señal televisiva (52% del total), y sobre dicho total, 10 (33%) transmitían por la TDA (TV Universidad de Universidad Nacional de La Plata), Canal Universitario de Mar del Plata, UNCAUS de la Universidad Chaco Austral), Litus TV de la Universidad Nacional del Litoral, Uniteve de la Universidad Nacional de Villa María), UNiRIOTV de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Xama Tv de la Universidad Nacional de San Juan, Señal U de la Universidad Nacional de Cuyo), UTN TV de la Facultad Regional Santa Cruz de la Universidad Tecnológica Nacional, y Canal U, de la Universidad Nacional de Córdoba.

universitaria” de López Cantos (2005) pero en un sentido laxo, que incluye las modalidades de las universidades que difunden sus contenidos por internet o pantallas de terceros²¹⁴. El citado autor define a las señales universitarias como aquellas:

que están inscritas, de un modo u otro, en la estructura orgánica de la Universidad y desarrollan su estrategia de programación atendiendo a criterios no comerciales, y manteniendo una línea editorial en la que la difusión de la ciencia y la cultura universitaria es eje fundamental (...); suelen permitir y estar abiertas, en mayor o menor medida, a la participación de estudiantes y de la comunidad universitaria en general, quienes, además, forman una parte fundamental de los públicos a quienes se dirige la programación (López Cantos (2005) *apud* Aguaded; Macías Huelva, 2007, p. 3).

Asimismo, algunas universidades se constituyeron en señal universitaria bajo la figura de “consorcio”, como las experiencias de Unisur TV y Canal Universitario del Noroeste, a los fines de superar la zona de conflicto en el espectro radioeléctrico²¹⁵. Aunque la modalidad del consorcio no prosperó, algunas universidades que las conformaban optaron por desarrollar sus propios canales web.

²¹⁴Un ejemplo es el programa periodístico-documental “U-Historias universitarias” realizado por la Universidad Nacional de La Plata, estrenado en 2011 en la pantalla de Canal Encuentro, perteneciente al por entonces Ministerio de Educación de la Nación.

²¹⁵Por un lado, Unisur TV comprendía las universidades del sudoeste de Buenos Aires (Quilmes, Avellaneda, Florencio Varela, Lanús y de las Artes (Caba). Y por el otro, el Canal Universitario del Noroeste abarcaba las universidades de General Sarmiento, San Martín, Regional Pachecho de la UTN, José C. Paz, de Luján, de Moreno, y La Matanza.

Debemos destacar que el desarrollo de las señales universitarias fue posible gracias a dos factores relevantes. Por un lado, la aprobación de un marco legal que permitió la implementación de la TDA²¹⁶, que ofrecía y ofrece un sistema televisivo de múltiples señales de acceso libre y gratuito, y que posibilitó que las ficciones seriadas televisivas llegaran a nuevos públicos y hogares. De esta manera, se modificaban las lógicas de producción audiovisual, abriendo el juego a nuevos realizadores y narrativas federales relacionadas a la ficción, y asumiendo el desafío de transformar el hábito de consumo televisivo, ya que más del 60% de la población argentina consume TV abierta a través de televisión por cable. Por otro lado, el acompañamiento continuo de la Red Nacional Audiovisual Universitaria²¹⁷ (RENAU), creada en 2005 con la misión de “de promover y fomentar la defensa de los intereses, el intercambio y la cooperación entre las unidades productivas audiovisuales de las universidades nacionales”. La RENAU, que se inscribe en la órbita del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y es integrada por el conjunto de universidades nacionales e institutos universitarios que conforman el Consejo, fue clave para la producción de ficciones que dieran cuenta de nuevas voces y problemáticas locales.

De esta manera, la irrupción de las señales universitarias como nuevos actores en el escenario audiovisual implicó “el desafío de producir contenidos que no solo se organicen de acuerdo a las necesidades informativas, formativas y recreativas de las regiones, sino que

²¹⁶La TDA fue desarrollada durante 2010-2015 y paralizada durante el gobierno neoliberal de Mauricio Macri. Ya en 2020, bajo el nuevo gobierno de Alberto Fernández y en contexto de la pandemia del Covid-19, fue anunciado un nuevo Plan Conectar 2020-2023, que incluye, entre otras cuestiones la revitalización de la TDA.

²¹⁷Sitio web oficial: <http://www.renau.edu.ar/>

también cuentan con la impronta de construir una imagen propia desde la perspectiva identitaria e iconográfica” (González y Caraballo, 2012, p. 234).

Concursos de fomento: de la TV universitaria a la pantalla de la TV Pública

A partir del respaldo parlamentario establecido por la LSCA, se implementó a nivel nacional el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales para TV. Este consistió en una serie de concursos, instrumentados por el entonces Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios, y el INCAA, de carácter federal, para financiar la producción audiovisual. Este instrumento de financiación fue fundamental para el crecimiento de la producción de teleficción a nivel nacional.

En el caso de la TV Pública, durante el período 2010-2019, en promedio, el 60% de la oferta de ficción fueron títulos producidos a través de fomento²¹⁸. Por otro lado, según distintas fuentes oficiales del INCAA, se financiaron un total de 237 proyectos ficcionales desde 2010 al 2017. Entre las ficciones ganadores en el marco del Plan Operativo... encontramos tres ficciones realizadas por universidades nacionales y programadas por la TV Pública: *¿Quién mato al Bebe Uriarte*, ganadora del Concurso Series de Ficción de Alta Calidad para Prime Time-2012; *Fábricas*, ganadora del concurso Prime Time-2013, y *Derecho viejo*, ganadora del Concurso nacional de Producción de series de ficción, documental y documental-2019.

²¹⁸Para ampliar, consultar los capítulos 5 y 6.

Cabe aquí hacer un señalamiento importante para entender el contexto en que se asientan las capacidades productivas de las universidades nacionales. En el marco del Plan Operativo... fue creada una estrategia específica para el fomento, desarrollo y promoción de las universidades como centros productores de contenidos audiovisuales: el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos (PPAT)²¹⁹. La instrumentación del PPAT incluyó el equipamiento en infraestructura y subsidios para la producción²²⁰ con el objetivo de fortalecer las capacidades productivas de las universidades y así disminuir la producción asimétrica entre ellas. A partir de la implementación de dicha política específica, las universidades públicas funcionaron en dos niveles diferentes pero complementarios: por un lado, como centros productores y aglutinadores de distintas productoras, asociaciones e instituciones regionales y locales del sector audiovisual, potenciando un mapa federal de producción; y, por otro, como centros de formación de los distintos roles (artísticos y técnicos).

Algunos datos nos permiten dimensionar la magnitud de la primera convocatoria a subsidios del PPAT a la producción. Según González y Caraballo (2012), “alcanzó “90 h de contenidos audiovisuales, 31 ciclos de programas periodísticos, 54 universidades nacionales, 150 cooperativas, PYMES, TVs comunitarias y ONG; 200 localidades de todo el

²¹⁹Para instrumentar el PPAT se firmó un convenio con las 54 universidades públicas nacionales existentes en la época y se organizó la división del territorio nacional en nueve regiones, que a su vez agrupó a las universidades por “nodos”, según su proximidad geográfica, a fin de articularse con distintos actores del campo audiovisual a nivel local.

²²⁰Durante el tiempo que duró el PPAT se instrumentaron dos convocatorias de fomento a la producción de contenidos para las universidades: el Plan Piloto de Testeo y Demostración de Capacidades Instaladas (2011) y el Plan Piloto II: La Fábrica de TV.

país, cuatro meses de producción simultánea y en red; y 500 profesionales y artistas trabajando” (p. 243).

Por su parte, la segunda convocatoria fue destinada para que cada universidad consolidase a los “nodos” en su propio contexto. Albornoz y Cañedo (2016) detallan cada una de las etapas en las que se desplegó la convocatoria:

En 2012, dio a luz 55 programas pilotos en formatos Periodísticos, de Ficción y de Entretenimiento. Éstos tuvieron un costo de 718.062 dólares: 11.013 dólares por cada piloto Periodístico y/o Entretenimiento, y 17.621 dólares por cada piloto de Ficción. Posteriormente, entre 2013 y 2014, a partir de estos 55 pilotos se realizaron 18 temporadas de 12, 10 y 8 capítulos de 26’ de duración. Para su realización cada producción de Ficción recibió 97.489 dólares por temporada, mientras que las Periodísticas y de Entretenimiento recibieron 62.038 dólares. Esto supuso una inversión total de poco más de 1,2 millones de dólares. Finalmente, en 2015, el tercer ciclo del eje Producción de Contenidos seleccionó otros 25 proyectos que actualmente están en fase de rodaje. Cada proyecto cuenta con 43.317 dólares para la elaboración de temporadas de cuatro capítulos de 26’ de duración (p. 189).

A continuación, una mirada por las ficciones seriadas nacionales que dieron lugar a nuevas voces e identidades culturales en el marco de las políticas de fomento audiovisual, y que lograron trascender las pantallas universitarias para alcanzar audiencia nacional a través de la TV Pública.

¿Quien mató al Bebe Uriarte? (2014)

Esta serie policial es una adaptación de la novela homónima de Rogelio Alaniz, publicada en primera instancia por el periódico local

El Litoral como fascículos coleccionables, y luego por Ediciones UNL como libro. Esta producción fue realizada por la Universidad Nacional del Litoral, de Santa Fe, en conjunto con consultora Arcadia y la productora El triángulo.

La serie encontró pantalla en el Canal 9 Litoral de Paraná y en la TV Pública en 2014, y fue nominada para los Martín Fierro Federal 2014 en la categoría Mejor ficción.

La historia comienza cuando un grupo de turistas descubre un cuerpo sin vida durante una excursión en la laguna de Setúbal. La investigación policial determina que el cadáver pertenece a Esteban Uriarte, “El Bebe”, popularmente conocido como “El rey de la noche santafecina”. Las investigaciones posteriores lograrán resolver un caso en el que se entrecruza una trama de intereses políticos y delictivos.

La serie se filmó en cuatro localidades: Santa Fe ciudad, Monte Vera, Santo Tomé y Sauce Viejo. Y las acciones tuvieron lugar en distintos espacios característicos de los habitantes de dicha provincia: el parque Garay, en el puerto de Santa Fe, en Místico Bar, Club Atlético Colón, barrio Alto Verde, diario *El Litoral*, morgue judicial, cementerio municipal, molino Marconetti, Yacht Club Santa Fe, Fábrica Cultural El Molino, Complejo Hotel Casino Santa Fe, Estancia del Carmen y sedes de la Universidad. También sirvieron de locaciones los escenarios acuáticos naturales como la laguna Setúbal, el río Salado y río Coronda.

La serie convocó a un equipo integrado por profesionales técnicos de la región y un elenco conformado por actores y actrices locales, así como figuras de relevancia nacional tales como Miguel Ángel Solá y Federico Luppi.

***Fábricas* (2015)**

Oriunda de la ciudad de Tandil (provincia de Buenos Aires) y producida por la Universidad Nacional del Centro (UNICEN), *Fábricas* fue la primera teleficción realizada íntegramente por una universidad nacional que alcanzó estreno en una pantalla abierta: la TV Pública, en 2015.

La serie está basada en hechos reales: la recuperación por parte de los trabajadores, de dos fábricas en vías de quiebra ante la crisis de 2001. La trama alude a Cerámica Blanca y la fábrica de calefactores Inpopar, que en la ficción aparecen nombradas con seudónimos.

La historia de amor entre Damián (Marcelo Savignone) y Nina (Belén Blanco) se desarrolla en medio de las tensiones durante el proceso de ocupación y puesta en producción de sus fábricas ubicadas en el parque industrial de Tandil, a principios de 2002. Durante las incontables asambleas se preguntarán cómo mantener la fuente de trabajo, de qué forma lograr la solidaridad de la comunidad, y si las familias deben o no intervenir en el conflicto.

Esta teleficción tematiza las luchas y procesos de organización de los trabajadores de pequeñas y medianas empresas que sucumbieron a quiebra, luego de más de una década de gobierno neoliberal basado en la privatización y desindustrialización nacional. Asimismo, la trama interpela a la inacción de la burocracia sindical de la época. A través de la memoria de las prácticas sociales de esos tiempos poscrisis, la ficción interpela la coyuntura nacional actual marcada por desempleo, la hiperinflación y el retiro del Estado como garantía de derechos, y conecta –anticipadamente– en el momento de su estreno, con una sensibilidad en la que “el 2001” volvía a aparecer en el imaginario social.

La serie contó con más de 80 profesionales técnicos locales y más de 150 extras; participaron actores y actrices de reconocida trayectoria, artistas locales, y también trabajadores de las actuales cooperativas que gestionan las fábricas.

Fábricas fue reconocida con el premio Nuevas Miradas en la Televisión (2017) y con los Premios TAL (2018) en la categoría mejor ficción de América Latina.

***Derecho viejo* (2019)**

La ficción seriada *Derecho viejo* fue producida por la Universidad Nacional del Litoral en el marco de la celebración por los 100 años de vida de dicha institución²²¹. La producción contó con la participación de la TV Pública y de la productora Focus. Se trata de una microserie de cuatro episodios que, igual que *¿Quién mató al Bebe Uriarte?*, está basada en la homónima novela del periodista y escritor santafesino Rogelio Alaniz.

Derecho viejo fue estrenada en la pantalla de la TV Pública y en la plataforma Cont.ar en noviembre de 2019. Las grabaciones se realizaron en la provincia de Santa Fe y el elenco fue encabezado por el reconocido actor Luis Brandoni, así como integrado por artistas locales.

La historia, ambientada en los inicios de los años 60, cuenta el ascenso de una dirigente estudiantil (Floencia Torrente, en el papel de Mara Ocampo) que se propone luchar por una política renovada y transparente para la universidad, y desafiar las condiciones patriarcales de la

²²¹En este mismo marco también fue realizada la ficción *Los cien*, disponible en el canal YouTube de Litus TV, señal televisiva de la UNL. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xVXnRz-EBgM&t=17s>

época, en las que una mujer no podía presidir un centro de estudiantes. En su objetivo, Mara se enfrenta al presidente del Centro de Estudiantes de la UNL (Luis Brandoni en el rol de Kraus), quien hará uso de prácticas inescrupulosas y delictivas con tal de perpetuarse en el poder (como, por ejemplo, financiarse la campaña con la venta de títulos y materias).

La trama pone en escena la efervescencia del movimiento político estudiantil en un momento en que los conceptos de “revolución” e “ideología” marcaban un clima de época y un devenir histórico en las luchas estudiantiles.

Consideraciones finales

En este capítulo indagamos sobre las condiciones político-culturales en que se fortalecieron las señales universitarias de Argentina, pero también vimos cómo las ficciones seriadas universitarias mostraron identidades, problemáticas y memorias con arraigo territorial local, diferentes de las hegemónicas caracterizadas por la sobre-representación de Buenos Aires en los relatos.

La aprobación de la LSCA, en 2009, y las diversas políticas públicas de fomento implementadas para el desarrollo de ficción en las señales universitarias, reconfiguraron el lugar de este género en las lógicas de funcionamiento del campo audiovisual.

La presentación de las ficciones en las señales universitarias nos habla de algo que va más allá: la televisión y la ficción como género particular para educar sobre determinadas realidades, problemáticas y construir pensamiento crítico; pensar la tecnología audiovisual como forma de generar inclusión social (Ayala y Vila, 2016), y como herramienta para mostrar la multiplicidad de voces e identidades que

hacen a un todo nacional que es heterogéneo, múltiple e históricamente situado. La posibilidad de acceso a la TV Pública amplía esas voces y coopera en la construcción de una comunicación ciudadana, acorde a los fundamentos que hacen a una televisión de estas características.

La política pública que dio impulso y fomento al campo audiovisual también permite interpretar las relaciones de poder específicas y coyunturales que tuvieron lugar en Argentina en un tiempo histórico dado.

Las producciones que se cartografiaron en páginas precedentes implicaron una ruptura histórica, a nivel nacional, en tres dimensiones: sociocultural, productiva y temática/representaciones sociales. Son dimensiones que recuperamos de Siragusa (2017, p. 27) pero re-significamos al pensarlas para las señales universitarias:

- *sociocultural*: pues la ley colocó a las universidades como nuevo actor social en el escenario audiovisual; la creación de señales universitarias (tanto web como de TV) ampliaron el acceso de las audiencias a contenidos diversos; la realización de las ficciones puso en vínculo los saberes universitarios con los saberes técnicos y artísticos locales;
- *productiva*: el Estado impulsó la producción a través de la herramienta del fomento y de un modo organizativo (los PATs), basado en modalidades colectivas de producción (en red y colaborativa) distanciadas de las lógicas comerciales y más cercanas a los modos de la comunicación popular. Al mismo tiempo, se presentó la voluntad política de programar dichas ficciones en la TV Pública de alcance nacional;
- *temática/representaciones sociales*: las tramas pusieron en escena memorias y temáticas ligadas a procesos identitarios anclados

en realidades locales, proponiendo otras subjetividades en pantalla “para romper la barrera de la mediatización y conversar con el otro sujeto espectador haciéndolo parte del proceso” (Gómez, 2015, p.6).

Las ficciones mencionadas fueron realizadas con anclaje territorial, incorporaron a la narrativa los escenarios característicos de la zona, sus problemáticas y costumbres cotidianas, sus acentos y modismos, sus artistas locales, los propios habitantes, el entramado de memorias heterogéneas (locales, nacionales, históricas, culturales). Esos relatos buscaron, como planteamos al inicio, no solo pujar por la distribución material y que la nueva voz universitaria se escuchara en la mayor cantidad de espacios y señales posibles entrando al sistema de medios, sino también correr el epicentro de lo simbólico a partir de historias que interpelaran imaginarios diferentes a aquellos que predominan de manera hegemónica y que fueron contruidos desde hace años en la ciudad de Buenos Aires. Como plantea Cebrelli y Arancibia (2005):

De esta manera, mediante procedimientos que desestabilicen los imaginarios circulantes, es que los textos artísticos hacen que los sujetos puedan ver el mundo y ver(se) en él con las prácticas y las representaciones que los atan y los condenan. Al devolverles su espesor temporal, al comprender de dónde provienen los mecanismos que las hacen tan seductoras, ‘naturales’ e incuestionables tal vez puedan liberarse de las múltiples sujeciones a las que están sometidos (p. 59).

Las acciones diseñadas y llevadas adelante en el marco de la política pública audiovisual posibilitaron ver a las universidades como actores sociales y no como “simples” instituciones educativas. Cabe señalar que tanto el desarrollo de las señales universitarias como su

estudio son campos en plena elaboración en Argentina y América Latina. Pensar la interrelación entre las universidades como agentes para la conformación de identidades culturales y la producción de ficciones televisivas permite reflexionar en un área de vacancia temática, tanto a nivel conceptual como empírico. Y pensar la relación entre las señales universitarias y la TV Pública expande la reflexión hacia la necesaria articulación e inclusión recíproca de pantallas (en capacitación, visibilidad de contenidos, co-producción) que puede potenciar el desarrollo y fortalecimiento del sistema público de medios.

Bibliografía

- Aguaded, J. I. y Macías Huelva, Y. (2008). Televisión universitaria y servicio público. *Comunicar*, España, no 31, v. XVI, p. 681-689.
- Albornoz, L. y Cañedo, A. (2016). Diversidad y televisión en Argentina: el caso del Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, vol. 21, p.179-200.
- Arancibia, V. (2014). Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad. En Nicolosi, A. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ayala, S. (2013). Usos de materiales educativos en soporte de papel y digital en las Universidades argentinas (2011). Un acercamiento a las prácticas de lectura. Tesis de doctorado en Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.
- Ayala, S. y Vila, M. (2016). "Public policies and social inclusion: A sociotechnical analysis of Televisión Digital Abierta in Argentina". En Robinson, L., Schulz, J., Hopeton S. Dunn (ed.). *Communication and Information Technologies Annual Studies in Media and Communications*, Volume 12. Emerald Group Publishing, Limited, pp. 231-250.

- Bijker, W., Hughes, T y Pinch, T. (1987). *The Social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge: Mass, MIT Press.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2005). El espesor temporal de las representaciones sociales. Sobre salamancas, brujas y lobizones. En Cebrelli, A. y Arancibia, V. (comp.). *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSA.
- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Madrid, España: La Piqueta.
- González, N. y Carballo, (2012). Contenidos para la Televisión Digital Argentina. Políticas de Promoción y Fomento. Los Polos Audiovisuales Tecnológicos. En Gómez, L. (comp.). *Construyendo historia. Ver para creer en la Televisión*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Gómez, L. (2015). La televisión universitaria como espacio público. XVII Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de Argentina. Actas de Congreso. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Griffiths, A., Pobol y Cwm. (1993). The Construction of National and Cultural Identity in a Welsh-Language Soap Opera. En Drummond, P. y Willis (comp). *National Identity and Europe. The television revolution*. Londres: British Film Institute, p.9-24.
- Hall, S. (1993). The Question of Cultural Identity. En Hall, S., Held, D., McGrew, T. (comp). *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- Nicolosi, A.P. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*, InfoLeg, Buenos Aires. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anejos/155000159999/158649/norma.htm>
- Rivero, E. (2017). La ficción de fomento estatal en la TV abierta de Buenos Aires 2011 – 2016. Primeras Jornadas Nacionales sobre Estética, Cine y Política. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Siragusa, C. (2017). Pasajes, anclajes, montajes: leer la ficción desde los territorios nacionales. En Siragusa, C. (comp.). *La imagen imaginada: nueva ficción en los territorios nacionales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2017: Recuperado de: https://issuu.com/laimagenimaginada/docs/la_imagen_imginada_i
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama, 1997.

Videografía

- Del Porto, G.; Carreras, A. y Arroyo, J.P (Directores) (2014). ¿Quién mató al Bebe Uriarte?. Plan de Fomento.
- Giorgelli, P. (Director). (2019). *Derecho viejo*. Plan de Fomento.
- Laplace, V. y Poleri, D. (Directores) (2015). *Fábricas*. Plan de Fomento.

| CAPÍTULO 9 |

Religión y ficción en la TV Pública: *La riña*, *Doce casas. Historia de mujeres devotas* y *El Otro (no todo es lo que ves)*

Yesica Maia Gonzalez

Introducción

En este capítulo proponemos un estudio exploratorio sobre rasgos de religiosidad en las ficciones televisivas emitidas por la pantalla de la TV Pública durante el periodo 2010-2014. Para ello, seleccionamos tres ficciones: *La riña* (2013), *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) y *El Otro (no todo es lo que ves)* (2015).

El punto de partida para materializar estas ficciones fue la LSCA, cuyo objetivo principal fue fomentar la pluralidad de voces. En este sentido, se abrió una “batalla cultural” donde el reconocimiento de esa multiplicidad no solo se limitó a las regiones geográficas del país sino también a la representación de los sujetos y sus prácticas, a través de diferentes narrativas audiovisuales.

En lo que respecta a la religión, la Ley de SCA contempló la diversidad cultural y lingüística al igual que la promoción y respeto de la identidad cultural, las tradiciones y las religiones, con el fin de desarrollar “una sociedad de la información basada en el diálogo entre culturas y en una cooperación regional e internacional” (Art. 1).

En este capítulo nos proponemos analizar de qué forma confluye la relación entre sujetos y religiones en las ficciones seleccionadas. Como se verá, tanto en *La riña* (2013) como en *Doce casas* (2014) y *El Otro*

(2015), la religión, la fe, la espiritualidad, así como los mitos y rituales, se mezclan en las vidas de los protagonistas y dan lugar a una diversidad de formas de interpretar al mundo e interactuar con los demás.

Un acercamiento a los conceptos de religión y ficción televisiva

Lo religioso ha sido un tema común en numerosas producciones audiovisuales a lo largo de la historia, junto con el amor, la venganza o la traición. En la actualidad, es posible encontrar en plataformas virtuales como Netflix títulos donde esta temática se encuentra incluida en formato de largometrajes, series, telenovelas y documentales²²². Asimismo, redes sociales virtuales como YouTube dan cuenta de millones de contenidos vinculados a creencias tradicionales y no tradicionales²²³. Por otra parte, en los últimos años han surgido ficciones televisivas de temática religiosa de gran envergadura, como las producidas por la Iglesia Universal del Reino de Dios (IURD) *Moisés y los diez mandamientos* (2015-2016), *Josué y la tierra prometida* (2016-2017) y *Jesús* (2020), todas transmitidas por el canal Telefe.

Antes de abocarnos al análisis de las series televisivas elegidas, es preciso indicar qué se entiende por religión y ficción. Una primera aproximación al concepto de religión, de carácter universal, es la ofrecida por Geertz (1989), quien la definió como:

²²²Solo por mencionar algunos ejemplos: *La historia de Dios* (2019), *Últimos días en el desierto* (2015), *Dios no está muerto* (2014), *María Magdalena* (2018), *El Papa Francisco. Un hombre de palabra* (2018), *Poco ortodoxa* (2020), *Tengo tres esposas* (2018), *Justicia coránica* (2018).

²²³Por ejemplo, es posible destacar los canales de YouTube del conferencista Dante Gebel (www.youtube.com/user/DanteGLiveProd); Carlos Erazo (www.youtube.com/watch?v=QkNuBhuRyBU); o Enlace Judío (www.youtube.com/watch?v=bZQegXoYFgM).

un sistema de símbolos que actúa para establecer disposiciones y motivaciones poderosas, penetrantes y duraderas en los hombres a través de la formulación de conceptos de un orden de existencia general y utilizando esas concepciones con tal aura de realidad que las disposiciones y motivaciones parecen ser singularmente realistas. (Geertz, 1989, p. 67)

Sin embargo, autores como Asad (1993) insisten en que no es posible unificar en un criterio la noción de religión. De acuerdo con este antropólogo, es necesario abordar cada religión particular desde sus características históricas (1993, p. 278). En este sentido, la religión adquirirá su propio significado dependiendo del momento histórico que se analice.

En primera instancia, cabe mencionar que la religión como concepto surge en el marco de la reforma protestante, debido a que con anterioridad la creencia que ordenaba lo cotidiano era el catolicismo. De esta manera, la religión como categoría no existía porque era considerada un aspecto integrado en la sociedad. En otras palabras, desde la cosmología premoderna la religión era inseparable de otras esferas, y así, por ejemplo, la política era ordenada a partir de la religión.

En los regímenes monárquicos, la legitimidad de un rey estaba sustentada por la creencia en que éste ocupaba el trono por mandato divino. A partir de las transformaciones que introdujo la Modernidad, tales como la Reforma, el concepto de religión se consolida y se desplaza a la esfera de lo privado. Siguiendo con esta idea, es posible afirmar, entonces, que el concepto de religión es moderno y occidental.

Dentro de los estudios sobre la religión desde las Ciencias Sociales, como por ejemplo desde la Sociología y la Antropología, es posible hallar investigaciones que discuten la relación entre sujetos y reli-

giosidad, así como la vinculación entre elementos rituales, desde una perspectiva de las prácticas y desde el ámbito de lo simbólico, fuertemente asociado al estudio de los mitos.

Para abordar la cuestión religiosa en las ficciones seleccionadas se partirá tanto del estudio de los símbolos rituales propuesto por Turner (1999) como de los aportes de Geertz (1987) quien se posiciona desde la tradición interpretativista de la cultura. Las perspectivas adoptadas por ambos autores servirán para el análisis de las ficciones aquí propuestas.

Ahora bien, en lo que concierne a la ficción televisiva, es preciso aludir a los Estudios Culturales en América Latina, sobre todo a raíz de los aportes realizados por Jesús Martín-Barbero. Cabe destacar la ruptura que provoca en el campo de las Ciencias de la Comunicación el cambio de paradigma donde comienzan a problematizarse los procesos sociales, los sujetos y sus identidades desde una mirada latinoamericana que revaloriza lo popular. En este escenario, la televisión se transforma en un elemento capaz de promover posiciones contrahegemónicas (Martín-Barbero, 2002). Para el autor, será el melodrama en América Latina aquello que permita reconocer no solo la clase sino también representar la vida cotidiana de los sujetos. Siguiendo a Martín-Barbero, “la televisión es hoy un espacio particularmente significativo de reconversión económica, de preocupación política y de transformación cultural” (2012, p. 1).

En este sentido, y considerando el trabajo realizado desde el OFTVP, consideramos que a raíz de la LSCA y las políticas públicas que sucedieron durante el último gobierno kirchnerista, la TV Pública ha sido un lugar capaz de albergar relatos que solían quedar excluidos de las grillas de las señales televisivas privadas y hegemónicas. La TV Pú-

blica entonces “se nutre de nuevas modalidades de producción, ofrece nuevos formatos y géneros y visibiliza una pluralidad de realizadores audiovisuales que expresan en sus narrativas una serie de temáticas, imaginarios locales y estéticas hasta entonces marginalizadas o poco frecuentes” (Nicolosi, 2014, p.100).

Más allá del formato elegido para materializarla, la ficción televisiva comprende una forma de interpretar el mundo, es decir, permite dar cuenta de aspectos sociales, económicos y culturales de una sociedad en un momento determinado, a través de historias.

Alejandro Frigerio (2000) es una referencia de estudio del binomio ficción televisiva y religión en el caso argentino. Este autor abordó las formas en que los medios de comunicación televisivos se refirieron a las creencias no tradicionales como el pentecostalismo y el umbandismo durante los años 80 y 90, a partir de ficciones televisivas producidas entre 1992 y 1995²²⁴.

Dentro de su heterogeneidad, estas producciones compartían algunos puntos. Por ejemplo, sus protagonistas eran insertos en religiones no tradicionales y corrían peligros a manos de sus líderes, se les brindaba un especial rol pasivo a los jóvenes representados como víctimas de las “sectas”, y se mostraban elementos rituales.

Tomando el trabajo de Frigerio (2000) como antecedente, este capítulo pretender aludir brevemente a las ficciones *La riña* (2013), *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) y *El Otro (no todo es lo que ves)* (2015). Si bien estas producciones fueron exhibidas por la pantalla

²²⁴Las ficciones televisivas relevadas por Frigerio fueron: *Desde adentro* (1993); *Zona de riesgo* (1993); *Sin condena* (1994); *Life Collage*, un corto teleteatro dentro de *Jugate conmigo* (1994); *Nueve lunas* (1995) y *Montaña rusa* (1995).

de la TV Pública e incorporan elementos ligados a la vida espiritual, adoptan posturas y ejes heterogéneos sobre los modos de representar a lo religioso, y enriquecen el paisaje de la ficción televisiva en la pantalla estatal.

***La riña* (2013): religiosidad y ficción en Corrientes**

La riña es una miniserie de ficción que fue exhibida en la TV Pública desde el 29 de julio hasta el 8 de agosto de 2013, cuenta con ocho capítulos de 26 minutos de duración y fue dirigida por Maximiliano González. Esta miniserie tiene como escenario la provincia de Corrientes y narra una historia de amor y venganza contextualizada en una Argentina revolucionada por las luchas obreras de mediados de la década de los años 30.

La riña (2013) cuenta la historia de Dora (Méndez Ribeiro), una cantante correntina que junto a su hermano Bernabé (Miguel Franchi) y su marido Amílcar (Mauro Santamarina) forman parte del trío chamamecero Los Tres del Litoral. La cotidianeidad de los protagonistas se ve interrumpida por dos eventos principales: el primero, que toma a 1935 como un año en que los obreros, cansados de las malas condiciones laborales a los que los someten sus patrones, se organizan para participar de la primera huelga de la Argentina; mientras que el segundo, representa un cambio radical en la vida amorosa de Dora tras la llegada de un joven paraguayo al pueblo: Antonio (Luigi Serradori).

Cada episodio de la miniserie inicia con postales de la época en color sepia acompañadas por la música del chamamé. Si las primeras imágenes describen la vida del pueblo, sus labores y costumbres, las segundas abordan un conflicto social y político inminente donde

se evidencian tensiones producto de las desigualdades entre sectores pudientes y populares.

El Corrientes de 1935 exhibido en *La riña* muestra las múltiples relaciones sociales de un pueblo que se destaca por sus paisajes rurales que bajo un clima caluroso encuentra refugio en las orillas del río. Siguiendo con esto, podría decirse que:

el territorio ayuda en la interpretación y comprensión de las relaciones sociales vinculadas con la dimensión espacial; va a contener las prácticas sociales y los sentidos simbólicos que los seres humanos desarrollan en la sociedad en su íntima relación con la naturaleza, algunas de las cuales cambian de manera fugaz, pero otras se conservan adheridas en el tiempo y el espacio de una sociedad (Llanos-Hernández, 2010, p. 208).

De acuerdo con esta premisa, en la miniserie pueden destacarse diferentes tipos de relaciones entre los sujetos. Por un lado, *La riña* describe una relación de poder en un sentido sociopolítico donde las clases obreras luchan contra los grandes terratenientes por mejoras salariales, tensión que se desarrolla a lo largo de toda la ficción y finalmente, se materializa en la participación de los protagonistas y sus pares en la huelga de trabajadores. Por otro lado, se visibiliza una relación de poder ligada a las cuestiones de género. Al respecto, puede indicarse que las mujeres poseen roles diferenciados de los hombres. Mientras las primeras desempeñan tareas como cocinar o cuidar niños en ámbitos domésticos, ya sea propios o en casa de sus patrones, los segundos, asumen como territorios el bar, el reñidero de gallos y el trabajo fuera de casa.

Siguiendo con esta idea, *La riña* permite observar el poder que ejercen los hombres sobre las mujeres a partir de la historia de Dora y

su marido. Son numerosas las escenas donde Amílcar violenta a su esposa. No obstante, los maltratos se intensifican aún más con la llegada al pueblo de un joven paraguayo llamado Antonio. Tal como acontecía en la polis griega, el extranjero es considerado “una amenaza constante para la paz” (Gschnitzer, 1997, p. 166). Luego de pelear en la guerra por su país contra Bolivia, Antonio migra al litoral argentino en busca de trabajo, pero el amor por Dora lo empujará hacia los brazos de la muerte.

Ante la sospecha de la infidelidad, Amílcar lanza repetidas frases amenazantes hacia su esposa, tales como: “¿Vos no te estarás haciendo la loca? (...) mirá que si yo me llego a enterar de algo te va a quedar el cuello como gallina sangrando” [Cap. 3. Min. 08:30]. La violencia verbal y psicológica traspasa los límites de quien anuncia “parece que te olvidas quién manda acá” [Cap. 3. Min. 15:00] para convertirse en violencia física y sexual. La violación de Dora sucede en el gallinero, mientras Antonio, encargado de estos animales, escucha los gritos de su amada.

Las frases que Amílcar dirige hacia Dora y Antonio no son fortuitas, sino que conllevan una connotación que también remite al ámbito rural. En otras palabras, el esposo utiliza analogías de animales que se carnean para subsistir, y las aplica a mujeres y hombres con la intención de asesinarlos: “Yo le voy a cortar el cuello como si estuviera carneando un chanco” [Cap. 3. Min. 17:50].

La misma estrategia discursiva es aplicada por este personaje al aludir al chamamé: “(...) Hay que llevarlo en la sangre (...) es como el gallo cuando pelea, le salta la vena de costado” [Cap. 1. Min. 13:20]. En este sentido, la discursividad también se ve empapada de la territorialidad que *La riña* exhibe.

Otro elemento que da cuenta de una narrativa identitaria específica es la música. *La riña* brinda un lugar protagónico al chamamé²²⁵, que nutre y enmarca a la ficción. Cabe destacar que Gicela Méndez Ribeiro, que interpreta al personaje de Dora, es en la vida real una reconocida artista, cualidad que engrandece el valor cultural de la miniserie²²⁶.

De acuerdo con Fusco (2001), el chamamé que prima en la ficción es más tradicionalista (conocido como chamamé maceta), sus tiempos son lentos y “los textos remiten a la realidad campestre: el patrón, la Virgen, la “guaina”, “el caú”, la conscripción” (...) mientras que la guitarra y el acordeón son los instrumentos que lo constituyen” (p. 5). Siguiendo al autor:

Este tipo de chamamé identifica a la gente de estratos sociales más bajos: hombres con un sentimiento de arraigo a su tierra (la misma que perteneció a sus ancestros), a sus costumbres, a sus creencias; en muchos casos hablantes bilingües guaraní-castellano y en gran medida en situación de exclusión de la sociedad globalizada de fin de siglo (Fusco, 2001, p. 5).

Los protagonistas Dora, Bernabé y Amílcar parecen hacer a un lado sus preocupaciones y conflictos “cuando el chamamé sangra” [Cap. 1. Min. 12:01] al caer la noche en el pueblo, como un tiempo propicio para la ritualización de sus prácticas cotidianas.

²²⁵Danza típica litoraleña, uno de los géneros musicales propios de la Argentina, junto a la zamba y la chacarera.

²²⁶En la voz de Dora, se lucen las clásicas canciones chamameceras “Corrientes Poty”, “Kilómetro 11”, “Tus recuerdos”, “Recuerdo de Ypacarai” y “A mi Corrientes Pora”, entre otras.

Aludir al chamamé no es una cuestión menor. En primera instancia porque, como se ha mencionado, la letra de su composición musical alude a las creencias, y como sostenía Fusco (2001) expresamente a la Virgen, divinidad propia del catolicismo.

En segundo lugar, hablar de la música implica también reconocerla como un objeto plausible a ser analizado. Tradicionalmente ésta ha sido ignorada por los estudios antropológicos. No obstante, existe dentro del estudio de los rituales, perspectivas que conciben a la comunicación verbal como un ámbito necesario para comprender formas de interacción social en contextos de celebración ritual. Ejemplo de ello es el aporte de Sidorova (2000), quien sostiene que “el antropólogo estudioso de los rituales no debe olvidar que el lenguaje, la comunicación verbal, los sonidos, la música y los silencios son partes integrales y significativas” (p. 102).

Al margen del sentido que la cuestión religiosa envuelve respecto del chamamé, la escena donde lo religioso se hace evidente consiste en la visita de Dora a su cuñada Betty, para preguntar por el estado de salud de su hijo Ramón. Estas mujeres atribuyen el milagro de sanación del niño a seres sobrenaturales: “Gracias a Nuestra Señora de la Merced”, sostiene Betty mientras que Dora agrega: “Y a la Virgen de Itatí” [Cap. 4. Min. 18:40].

Por otro lado, tal como sucede en las telenovelas, la cuestión de la enfermedad y la salud es recurrente. Al respecto, Mazziotti (2006) sostiene que “las enfermedades han sido largamente abordadas. En general, se las representa siguiendo la matriz que viene del romanticismo social y bajo la dicotomía bien-mal que presenta el melodrama” (p. 80). En este caso, la enfermedad y posterior sanación del niño brinda un indicio acerca de la fe de Betty.

Cabe destacar que, a lo largo de su historia, Corrientes fue escenario de una mezcla de expresiones religiosas. Por un lado las creencias de los pueblos originarios del Litoral y por otro, la presencia del cristianismo tras su fundación, el 3 de abril de 1588, en manos del español Juan Torres de Vera y Aragón. Esta cuestión, incluso, suele verse reflejada en los relatos acerca de lo acontecido con la Cruz de los Milagros²²⁷.

En definitiva, interesa subrayar la presencia de la religión católica en los personajes, que se evidencia desde su acta fundacional:

En el nombre de la Santísima Trinidad Padre, Hijo y Espíritu Santo tres personas y un solo Dios verdadero y de la Santísima Virgen María su madre y del rey don Felipe nuestro señor, yo el licenciado Juan de Torres de Vera y Aragón adelantado, gobernador, capitán general, justicia mayor y alguacil mayor de todas estas provincias del Río de la Plata por su Majestad en cumplimiento de la capitulación que hizo el adelantado Juan Ortiz de Zarate caballero de la orden de Santiago, mi suegro, con su Majestad de que poblaría ciertos pueblos en estas provincias como más largamente se contiene en la dicha capitulación a que me refiero, en cumplimiento de ella, fundo; asiento y pueblo la ciudad de Vera en el sitio que llaman de las Siete Corrientes provincia del Paraná y Tape (...)" (Acta de Fundación de la Ciudad de Veras, actual Corrientes, 1588)²²⁸

En *La riña*, lo dicho durante el encuentro entre Dora y Betty responde a las características que toda religión reúne: un régimen

²²⁷Para más información acerca de la fundación de la ciudad de Corrientes y la Cruz de los Milagros se recomienda Maeder, E. (1999). La fundación de Corrientes: los hombres y las circunstancias (1588-1618). *Revista Nordeste*, 2da. Época N° 10.

²²⁸Acta fundacional completa recuperada de: <http://gustavosorg.blogspot.com/2009/03/acta-de-fundacion-de-corrientes.html>

de confianza, un modo de vínculo y un régimen de verdad (Viotti, 2010, pp.39-65). Con esto, ambas mujeres poseen un vínculo con la(s) Virgen(es), confían en que la sanidad se dio por una intercesión divina y defienden que esa sea una lógica verdadera.

Al abordar a *La riña*, otro aspecto que despierta interés desde la Antropología de la Creencia se relaciona con el texto clásico *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*, de Clifford Geertz (1987). El estudio de Geertz se enmarca dentro de una tradición hermenéutica o interpretativa para analizar la simbología de la vida balinesa: “En esta República, las peleas de gallos estaban prohibidas, producto de una herencia puritana y elitista que concebía a este tipo de prácticas como ‘atrasadas’” (Geertz, 1987, p. 340). Sin embargo, para este etnógrafo, la riña de gallos en Bali implica una interpretación sobre la masculinidad, la furia, el orgullo, la pérdida, el beneficio, la suerte o la muerte. En este sentido, es el prestigio, el honor y el estatus de los hombres lo que se coloca en reñidero (Geertz, 1987, p. 356). Asimismo, el antropólogo sostiene que:

El lenguaje de la moral cotidiana por el lado masculino está acuñado con imágenes relacionadas con los gallos. *Sabung* la palabra que designa al gallo (y que aparece en inscripciones tan tempranas como en el año 922 d. de C.) se usa metafóricamente para aludir al héroe, al guerrero, al campeón, al hombre de hígados, al candidato político, al soltero, al lechuguino, al don Juan o al tipo duro.” (Geertz, 1987, p. 343)

El afán de esta práctica es una dramatización del estatus de los hombres: aquel que haya apostado por el gallo perdedor, sufrirá una humillación alegórica. De acuerdo con esto, la riña solamente es “real” para los gallos y no así para los hombres, puesto que para estos

es “ideacional”, es decir, una metáfora (Geertz, 1987, pp. 343-364). De esta manera, la riña de gallos comprende un ejemplo de la vida social donde se destaca el aspecto expresivo de la cultura.

A partir del análisis de Geertz (1987) es posible trazar un paralelismo con *La riña* donde estas particularidades son materializadas y la más significativa es la detección de dos tipos de luchas metaforizadas. Una de ellas es la pelea entre Antonio y Amílcar por el amor/posesión²²⁹ de Dora, y la otra es la batalla que los trabajadores libran contra los terratenientes.

Ambas riñas se dramatizan en diversas escenas pero el resultado se define en el último capítulo. El gallo de Amílcar debe competir contra el gallo del comisario en el mismo día en que los obreros realizarán su huelga de trabajo. La pelea concluye a favor del comisario y Amílcar retira a “El Blanquito” ensangrentado del reñidero. Cuando Antonio le dice a Amílcar “Hay que saber perder, hombre”, el marido de Dora va por su revancha y el que sangra ahora es el amante de su esposa: “A mí no me gusta perder en nada” [Amílcar, Cap. 8. Min. 12:02].

Lo narrado puede vincularse con lo expuesto por Geertz (1987) respecto de la interpretación social de la masculinidad que se describe en la ficción, en este caso, una competencia a muerte entre gallos (hombres) por su honor (una mujer).

Finalmente, podría indicarse que la segunda riña, metáfora de la lucha de clases, alcanza un sabor amargo en la miniserie. Efectivamente, los trabajadores se reúnen en esa arena de tensiones, que es el centro del pueblo, para visibilizar su protesta, y la unión parecería ser

²²⁹El binomio “amor/posesión” se basa en que para Antonio ganar la riña implica comenzar una relación amorosa y consensuada con Dora, mientras que para Amílcar, la meta está en retener, censurar, violentar y cosificar a su esposa.

el destino. No obstante, Dora, quien acompañaba a su hermano Bernabé, recibe un disparo por parte de la Policía, y se eclipsa la victoria del sector popular sobre las élites.

***Doce casas* (2014): mujeres y devoción**

Doce casas. Historia de mujeres devotas es una serie de ficción escrita y dirigida por Santiago Loza que tuvo lugar en la pantalla de la TV Pública del 31 de marzo al 24 de julio de 2014. Estructurada en 48 capítulos, esta ficción narra 12 historias de mujeres de clase media que viven en algún pueblo del interior del país durante la década de los 80.

El hilo conductor de la serie es una estatua de la Virgen María que visita las doce casas protagonistas. Esta ficción muestra la relación entre mujeres y su entorno cercano donde sus creencias y devociones desempeñan un rol fundamental en la definición de su pensar y actuar ante diversas situaciones. En la presentación de la serie se exhibe a la figura de la Virgen recorriendo las calles del pueblo y arribando a cada una de las casas. Esta imagen inmediatamente invita a identificar a la religión católica apostólica romana, uno de los cultos tradicionales junto al judaísmo y el islam.

El título merece un análisis particular, puesto que califica a las protagonistas como “devotas”. La definición de diccionario interpreta a la devoción como *amor, veneración o fervor religioso*²³⁰, pero en esta serie la devoción no solo se dirige a una entidad espiritual sino también a madres, hijos, hermanas, e incluso hacia objetos, como la televisión.

²³⁰Devoción según la Real Academia Española. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=Dc6sjRI>

La serie adopta una definición *sustantivista* de religión en términos de McGuire (1997), debido a que identifica una especificidad en la que los sujetos interactúan con alguna fuerza sobrenatural o agente no humano. Ejemplo de ello son las visiones que las protagonistas tienen de la Virgen o Jesucristo, ya sea en sueños o despiertas. Siguiendo a McGuire (1997) las creencias ayudarían a las personas a tomar decisiones, interpretar eventos, planificar, identificar qué acción es buena y cuál es mala.

Al respecto, en la serie se muestra que los eventos que acontecen tienen una causa o explicación religiosa. Solo por citar un ejemplo, cuando las hermanas Lidia y Ester le indican a su sobrino que las manchas en los ojos de la estatua de Virgen no son óxido sino sangre [“Enero: Historia de Lidia y Ester”. Episodio 3, min. 19:46]. Según las creyentes esto sucede porque algo dentro de su sobrino entristece a Dios. En otras palabras, la religión en la serie es concebida como una forma de interpretar al mundo, de dar sentido a lo que se encuentra alrededor.

La Antropología de la Creencia ha tomado con especial atención el análisis de los mitos y rituales (Levi-Strauss, 1968; Peirano, 2000; Jaume, 2000; Geertz, 1987; Turner, 1999), definidos como espacios para pensar cómo se construye conocimiento. Haciendo un paralelismo con las Ciencias de la Comunicación, y tomando la postura de Levi-Strauss (1968), podría decirse que el mito y el rito son en términos de estructura lo que para Saussure es el habla y la lengua. Es decir, se identifica una dimensión simbólica y práctica.

En *Doce casas...* es posible identificar una dedicada articulación entre mito y ritual posicionándose dentro de una de las corrientes más contemporáneas de los estudios antropológicos de religión. Estos estudios apuntan hacia una interpretación conjunta de los mitos y ri-

tuales, abandonando así la postura dominante que separaba discurso y práctica (Carozzi, 2002, p. 79).

En este sentido, la serie exhibe escenas donde el rezo o plegaria está acompañada de acciones ritualizadas: tocar la imagen de la Virgen, hacer la señal de la Cruz, entrelazar las manos en el corazón, encender incienso o velas, etc.

Siguiendo con el ejemplo del ritual purificador que realizan las hermanas de la ficción para liberar a su sobrino atormentado, pueden identificarse “símbolos rituales”, definidos como “factores de la acción social” (Turner, 1999, p. 22). Los símbolos según la concepción de Victor Turner (1999) incluyen tanto objetos como actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales. Entonces, para las protagonistas, la riestra de ajo, el agua bendita, las ramas encendidas serían “símbolos instrumentales” (Turner, 1999, p. 35), es decir, medios para alcanzar otros fines, en este caso, purificar el alma. Y es la creencia en el mito lo que hace que el ritual sea eficaz (Levi-Strauss, 1968, p. 152).

Otra cuestión que interesa destacar de *Doce casas...* es la constante alusión a la dualidad entre “carne y espíritu”. Cabe recordar que esta idea surge desde un pensamiento occidental en el que se establece un ordenamiento moderno, de manera que cuerpo se opone a alma; individuo a sociedad; naturaleza a cultura. Un aspecto ligado a esto es el concepto de *conversión*. Existe una preocupación por parte de los protagonistas creyentes en convertir a aquellos que se encuentran en “el mundo”, viviendo según los deseos de la “carne”²³¹:

²³¹Esto sugiere una interpretación propia del dualismo medieval, donde “lo carnal (el cuerpo) será incompatible con lo espiritual (el alma). Los hombres han de ser capaces de huir de aquello carnal para buscar la pureza del alma” (Planella, 2020, pág.591).

Pero ahora dejad también vosotros todas estas cosas: ira, enojo, malicia, blasfemia, palabras deshonestas de vuestra boca. No mintáis los unos a los otros, habiéndoos despojado del viejo hombre con sus hechos, y revestido del nuevo (...) Vestíos, pues, como escogidos de Dios, santos y amados, de entrañable misericordia, de benignidad, de humildad, de mansedumbre, de paciencia; soportándoos unos a otros, y perdonándoos unos a otros si alguno tuviere queja contra otro. De la manera que Cristo os perdonó, así también hacedlo vosotros. Y sobre todas estas cosas vestíos de amor, que es el vínculo perfecto. (Colosenses 3:5-17)²³²

Alejandro Frigerio (FLACSO, 2017)²³³ sostiene que la conversión reorganiza radicalmente la identidad, el significado, la vida, y que los discursos previos se niegan. En esa línea, Berger y Luckman (1972, p. 166) aluden a que la conversión religiosa constituye un prototipo histórico de los procesos de re-socialización que supone la modificación casi completa de la realidad subjetiva de un individuo. Es decir, se coloca el presente (la nueva vida en Cristo) sobre el pasado (la vieja vida del mundo).

En *Doce casas...* la intención de conversión puede verse en “Abril: historia del hijo de Aurora” (episodios 13-16). Dalmiro desea que Estela, la estilista, abandone la vida adúltera, se case y vaya a la parroquia porque el pueblo rumorea que ella mantiene relaciones con hombres casados. Y he aquí, un nuevo concepto que la Antropología de la Creencia estudia: el rumor.

²³²Reina y Valera (1960) (Traductores). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento*.

²³³FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Clase dictada por Alejandro Frigerio en el seminario Antropología de la Creencia, II cuatrimestre de 2017.

El rumor está relacionado con el mito. Se trata de algo que no se sabe si es verdad y que no puede ser comprobado, pero sobre todo implica una concepción sobre “el otro”. Para la Antropología, el rumor es importante para pensar en las formas de circulación de saberes. En este sentido, “el chiste y el rumor expresan el modo en que se configuran y representan determinadas relaciones sociales, en donde el hablar sobre otro ausente resulta fundamental” (Ceriani, 2008, p. 29). El chisme genera malentendidos, conflictos, drama social (Turner, 1974) en las historias de *Doce casas...* cubriendo de tensión las escenas y llevando a los personajes al extremo de sus emociones.

Con un tiempo narrativo lento y una ambientación que recuerda al teatro, *Doce casas. Historia de mujeres devotas* lleva al espectador de la risa al llanto observando historias mínimas, puertas adentro, que, como sostiene Santiago Loza, podrían pasar desapercibidas (Rodríguez, 2014).

***El Otro* (2015): juventud, valores y creencias**

El Otro (*no todo es lo que ves*) es una miniserie de ficción dramática que tuvo pantalla por la TV Pública desde el 19 de mayo hasta el 10 de junio de 2015. Esta producción fue dirigida por Daniel De Felippo y sus protagonistas fueron Guillermo Pfening, Alejandro Awada, Laura Azcurra, Gastón Soffriti, Lucas Ferraro, Agustina Córdova, Graciela Pal y Víctor Laplace. La ficción tuvo su origen a raíz del Plan de Fomento y formó parte de una producción original del BACUA²³⁴.

²³⁴ Los contenidos del BACUA –una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles para espacios de emisión, de libre acceso y de distribución gratuita– porvenían de las políticas de fomento desarrolladas durante 2010-2015. Con la llegada del macrismo a la gestión, el BACUA quedó desactivado.

El Otro... es una producción estructurada en ocho capítulos de 46 minutos que vincula rasgos del género policial y fantástico. Gira en torno a Marcos (Pfening), un joven que presencia un robo a un banco. El problema se desata cuando Marcos descubre que su hermano menor, Yoni (Soffriti), es parte de la banda delictiva. Para defenderlo, Marcos es abatido por la Policía del lugar y muere por los disparos. No obstante, el protagonista es revivido por un misterioso hombre llamado Nazareno (Ferraro) en la morgue judicial. A partir de ese momento, Marcos comienza un camino para redimirse y esforzarse en ayudar a los demás.

Mientras que en *Doce casas...* se aludía al catolicismo, en *El Otro...* se reúnen elementos ligados a una creencia no tradicional: el cristianismo evangélico. No obstante, la relación con esta creencia y la miniserie va más allá de la trama de la historia, es decir, está integralmente vinculada a ella.

Así por ejemplo, su productora, *Professio Divinitus*, es distinguida por crear contenidos evangélicos para televisión. Por otra parte, en los créditos se hace referencia a *Argentina oramos por vos*, un movimiento evangélico surgido en plena crisis de 2001. Asimismo, en el plano musical, *El Otro...* incorpora al primer grupo de rock cristiano nacional: *Rescate*.

Otra singularidad presente en esta miniserie tiene que ver con la elección de los nombres de los protagonistas asociados al cristianismo, como por ejemplo, el evangelista Marcos, o bien Nazareno, en alusión a Jesús de Nazaret.

Si en *Doce casas...*, las mujeres adultas ocupaban el eje central, en *El Otro...* la relación con el plano espiritual se manifiesta en la juventud. Marcos, además, de ser el personaje que conecta al resto de los prota-

gonistas, es quien reúne rasgos interesantes para analizar y también es quien pasa un proceso de conversión.

La conversión que atraviesa Marcos se produce luego de ser resucitado por Nazareno en la morgue y transitar el camino a su lado. Previo al asalto al banco, Marcos era egoísta y no se preocupaba por las necesidades de los demás.

Esta ficción televisiva deja entrever una cuestión para nada menor dentro del evangelismo, puesto que el proceso de conversión alude a una transformación interna de las personas. Dicho en otras palabras, se trata de la renuncia a una vieja vida y la construcción de una nueva en Jesucristo.

Otro punto interesante para destacar en *El Otro...* se refiere a la cuestión de la edad del personaje principal, Marcos. La miniserie lo presenta como un “joven de 35 años”, sin embargo, a partir de los Estudios de Juventud es posible problematizar este enunciado. La edad según Margulis y Urresti (2008) no es un marcador suficiente para comprender a las personas. Los sociólogos proponen pensar la juventud desde los conceptos de moratoria social y vital. La primera tiene que ver con el plano biológico, mientras que la segunda remite a las cuestiones históricas, culturales y sociales.

Desde esta perspectiva, Marcos sería un adulto a partir de la moratoria vital pero un joven desde sus prácticas sociales, puesto que a pesar de poseer 35 años aún no se ha emancipado de su familia de origen ni tampoco se encuentra ejerciendo un trabajo formal.

Siguiendo con el análisis, es posible percibir elementos religiosos de carácter ritualizante dentro de la miniserie. Uno de ellos es la escritura de un versículo bíblico que la madre de Marcos deja en su habitación.

Conviene recordar que uno de los pilares del protestantismo tuvo que ver justamente con el acceso a la Palabra y su libre interpretación.

Otro punto donde lo religioso interviene tiene que ver con el mandamiento divino de “amar al prójimo”, cuestión que esta ficción recuerda durante todo el relato.

Asimismo, *El Otro...* alude sutilmente a la evangelización. Nuevamente, es la madre de Marcos y Yoni quien toma la iniciativa y pretender transmitir la creencia a sus hijos. Sin embargo, Nazareno no decide elegir a esta mujer para su objetivo, sino a Marcos quien le pregunta “¿Por qué me elegiste a mí?”.

Cabe mencionar que algunos de los ejemplos bíblicos más interesantes tienen a jóvenes como protagonistas, tales son los casos del pastor de ovejas, David; María, la madre del Mesías; o José, dotado del espíritu de la interpretación de sueños.

En 1° Timoteo 4:12 se expresa: “Ninguno tenga en poco tu juventud, sino sé ejemplo de los creyentes en palabra, conducta, amor, espíritu, fe y pureza”²³⁵. Con ello, desde la miniserie se pretende dar un rol activo a los jóvenes y se destaca su fortaleza física pero sobre todo, espiritual.

Además de Marcos, otro joven, apodado Garrote, es quien tiene un encuentro con Nazareno. Una de las escenas más significativas de la miniserie transcurre cuando “Garrote” se encuentra tendido en el suelo a raíz de un ajuste de cuentas entre delincuentes y a su lado se encuentra el Redentor, quien perdona sus pecados antes de morir.

Al principio, se mencionaba que esta miniserie es un drama policial y a su vez, fantástico. Si bien desde los estudios contemporáneos

²³⁵Reina y Valera (1960) (traductores). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento*.

en Antropología de la Creencia, la creencia y la religión refieren a aspectos ficcionales, éstas tienen consecuencias reales para aquellos que así lo creen.

De acuerdo con Winch (1991), la tarea del antropólogo es hacer inteligibles las creencias y prácticas tanto para sí como para sus lectores y satisfacer el criterio de racionalidad demandado por la cultura a la que pertenecen. De esta manera, desde la cultura moderna y occidental se utilizan los métodos de las ciencias acudiendo al criterio de racionalidad, y se asume que las creencias en la magia o los oráculos son irracionales, erróneos o bien ilusorios (1991, p. 82).

Desde la visión occidental, moderna y científica, la racionalidad se opondría a la religión. Sin embargo, según Cantón Delgado (2003) la religión es un sistema eficaz porque creer proporciona resultados para la vida del creyente.

Finalmente, podría decirse que *El Otro* (*no todo es lo que ves*) entrelaza las dimensiones social, económica, etaria y religiosa de los personajes y mezcla en una trama policial dramática un mensaje de fe y esperanza. En este sentido, la miniserie se ocupa de representar sectores minoritarios que por lo general, han sido señalados negativamente desde los medios masivos de comunicación hegemónicos.

Palabras finales

En este capítulo buscamos dar un breve “pantallazo” de la TV Pública en lo que refiere a producciones de ficción televisiva que remitan en algún aspecto a la cuestión religiosa. Como punto de partida se ha tomado de referencia la LSCA, una norma que ha logrado introducir grandes cambios en el escenario audiovisual argentino.

Las tres ficciones seriadas que se han elegido para este capítulo comparten en común la alusión a lo religioso, pero desde lugares dispares. En el caso de *La riña*, la clara referencia al catolicismo se ve reflejada en boca de sus protagonistas, pero esta producción también tiene la capacidad de rememorar diversas perspectivas dentro de la Antropología de la Religión al centrarse en la música del chamamé. Es en este punto donde el mito y el rito toman protagonismo, junto con la simbología y la corporeidad. Por su parte, *Doce casas: historia de mujeres devotas* hace más explícita la presencia del catolicismo siendo la imagen de la Virgen María el hilo conductor que conecta a todos los relatos que se narran en la ficción. Sin embargo, cada personaje de esa Argentina de los años 80 lleva su práctica religiosa desde lugares disímiles. En este sentido, por más que se trate de un mismo credo, *Doce casas...* demuestra que la devoción involucra otras lógicas de sentido (Parker, 1993).

En el caso de *El Otro (no todo es lo que ves)* se da lugar a una creencia no tradicional, el cristianismo evangélico, exhibiendo formas alternativas de relacionarse con lo divino y llevando al mandamiento de amar al prójimo a las prácticas cotidianas. Asimismo, se brinda un lugar preponderante a las juventudes concibiéndolas como sujetos activos en lo que a las cuestiones religiosas respecta.

La diversidad que se evidencia en las tres ficciones seriadas destaca el carácter heterogéneo de las producciones audiovisuales al tiempo que demuestra una pluralidad de formas de representar a los sujetos y sus prácticas religiosas.

Bibliografía

- Asad, T. (1993). The construction of religion as an anthropological category. En *Genealogies of Religion*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

- Berger, P. y Luckman, T. (1972). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cantón Delgado, M. (2003). Religión, racionalidad y juegos del lenguaje. Trastienda teórica para una aproximación reflexiva a las nuevas religiones. *Política y Sociedad*, N° 40, pp. 253-271. Madrid, España.
- Carozzi, M. J. (2002). Creencias: Lo que no es del cuerpo para las ciencias sociales de la religión. *Religião e Sociedades*, N° 22 (1), pp.77-92. Río de Janeiro, Brasil.
- Ceriani, C. (2008). Vampiros en el Chaco: Rumor, mito y drama entre los toba orientales. *Indiana*, N° 25. Berlín, Alemania.
- Frigerio, A. (2000) “¿No será una secta?”: Imágenes de problemas sociales en programas televisivos de ficción. *Cuadernos de Antropología Social*, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N° 11, pp. 387-404. Recuperado de: http://www.alejandrofrigerio.com.ar/publicaciones/religion/Frigerio_Sectas_Ficciones_Tv_2000.pdf
- Fusco, A. (2001). *Música y etnicidad: el chamamé en la ciudad de Corrientes*. Trabajo de Investigación. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de: <http://ing.unne.edu.ar/imate/jornada-sint/pub/t2.pdf>
- Geertz, C. (1987). Juego Profundo: Análisis de una Pelea de Gallos en Bali. En *La Interpretación de las Culturas*. México: Gedisa.
- Geertz, C. (1989). A religião como sistema cultural. En *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Gschnitzer, F. (1987). *Historia Social de Grecia. Desde el período micénico hasta el final de la época clásica*. España: Ed. Akal.
- Jaume, F. (2000). Estrategias políticas y usos del pasado en las ceremonias conmemorativas de la “Masacre de Margarita Belén”. *Avá*, 2. pp. 65-93.
- Levi-Strauss, C. (1968). El hechicero y su magia. En *Antropología Estructural*. Buenos Aires: EUDEBA.

- Llanos-Hernández, L. (2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*. Universidad Autónoma Chapingo, México. Recuperado de: www.colpos.mx/asyd/volumen7/numero3/asd-10-001.pdf
- Margulis, M. y Urresti, M. (1996). *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos. Recuperado de: http://perio.unlp.edu.ar/teorias/index_archivos/margulis_la_juventud.pdf
- Martín-Barbero, J. (2002). *La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana*. Guadalajara: Departamento de Estudios Socioculturales ITESO.
- Mazziotti, N. (2006). Tematización de las enfermedades en las telenovelas latinoamericanas. En *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Grupo Editorial Norma. Bogotá.
- McGuire, M. (1997). *Defining religion in Religion: The social context*. Washington, DC: Wadsworth.
- Nicolosi, A. (2014). Otra realidad para la ficción televisiva en la TV Pública. *Tram[p]as De La Comunicación y La Cultura*, (77). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/article/view/4677>
- Parker, C. (1993). Otra lógica en América Latina. *Religión popular y modernización capitalista*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- Peirano, M. (2000). A análise antropológica de rituais. *Série de Antropologia*, n. 270. Universidade de Brasília.
- Planella, J. (2020). Por una teología del cuerpo: entre Nèfèš y Sarx. Miradas desde los Body Studies. *Opción Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Año 36, Regular Nro. 92: 577-601, Universidad de Zulia, Venezuela.
- Reina Varela. (1960) (Traductores). *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento*.
- Rodríguez, V. (6 de marzo de 2014). Mujeres, creencias y un fresco pueblerino en la serie televisiva de Santiago Loza. *Télam*. Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201403/54274-mujeres-creencias-y-un-fresco-pueblerino-en-la-serie-televisiva-de-santiago-loza.html> Última visita: julio de 2019.

- Sidorova, K. (2000). Lenguaje ritual: Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales. *Alteridades*, 10. pp. 93-103.
- Turner, V. (1974). *Dramas sociales y metáforas rituales*. Ithaca: Conerll University Press.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Viotti, N. (2010). El lugar de la creencia y la transformación religiosa en las clases medias de Buenos Aires. *Apuntes de Investigación del CECyP*, 18. pp. 39-68.
- Winch, P. (1991). Para comprender a una sociedad primitiva, *Alteridades*, México. Vol. 1, N°1 pp.82-101.

Otras fuentes consultadas

- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000159999/158649/norma.htm>

Videografía

- González, M. (Director) (2013). *La riña*. Plan de Fomento
- Loza, S. (Director) (2014) *Doce casas. Historias de mujeres devotas*. Vasco
- De Felippo, D. (Director) (2015). *El Otro (no todo es lo que ves)*. Plan de Fomento

| CAPÍTULO 10 |

Los monstruos de la TV Pública en el siglo XXI: *Historias de terror y Ruta misteriosa*

Carina Rodríguez

Introducción

La televisión en Argentina nació como un servicio público bajo la iniciativa y el financiamiento del Estado. Durante casi una década, la TV Pública –Canal 7– fue el único canal en los televisores argentinos. Por lo tanto, fue el encargado de abrir el camino para la experimentación, tal como sucedió con los géneros televisivos. De hecho, de la mano del actor español Narciso Ibáñez Menta, la Televisión Pública introdujo el género de terror, que luego se trasladó a los canales privados.

Durante el siglo XXI, el horror volvió al mismo canal con dos propuestas diferentes: *Historias de terror* (2004) (una antología de historias universales) y *Ruta misteriosa* (2012-2013) basada en relatos de leyendas autóctonas.

En este capítulo nos proponemos definir las convenciones del género de terror, hacer un recorrido por las series de mayor renombre en Estados Unidos e Inglaterra, y examinar las primeras propuestas del canal estatal argentino, para finalizar con el análisis de *Historias de terror* y *Ruta misteriosa*. En este recorrido comprobaremos cómo la Televisión Pública –como señal pionera– creó la audiencia, las temáticas y los modos de trabajo para el género de terror en Argentina, que luego se vieron renovados en el siglo XXI.

Miedo en los rayos catódicos: definiciones del género e historia mundial

Preludio del miedo en el cine

El género cinematográfico del terror tiene raíces arraigadas en historias ancestrales ligadas a la existencia humana. Tal como señalan Gubern y Prat (1979), “los ejes dominantes del género provienen de formulaciones míticas ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos” (1979, p. 33), entre los que pueden encontrarse: la muerte (y el descanso eterno prometido por la religión), la tiranía, la pérdida de la identidad, la monstruosidad, la represión de la sexualidad, la modernidad, el núcleo familiar y el avance tecnológico.

¿Cuál es la fecha de nacimiento de la bestia que turba nuestros sueños? Los enfoques historicistas discrepan notablemente sobre un momento histórico que parece no tener una data precisa. Mientras algunos autores desentierran rituales y dibujos primitivos (Zillmann y Gibson, 1996), otros localizan las raíces en la mitad del siglo XVIII y se burlan de aquellos que rastrean el horror en tiempos ancestrales:

Describir la experiencia del terror en términos míticos y legendarios como si hubiera algún parecido entre la Norteamérica adolescente de la época postindustrial, que grita con placer en una película de monstruos, y algún campesino medieval que temblaba en la oscuridad por miedo a los fantasmas, es un error. (Kendrick *apud* Weaver y Tamborini, 1996, p. 1)

Otros autores (Joshi, 1990) señalan el nacimiento del terror en los inicios del siglo XX, cuando el tema generó interés académico. El punto de partida parece cambiar de acuerdo al enfoque utilizado para descri-

bir el nacimiento del terror: ya sean mitos antiguos donde el miedo era el protagonista, las raíces literarias del terror o el momento en que se convierte en categoría analítica. Sin embargo, descartar cualquiera de las tres perspectivas indicaría negar alguno de los estadios del terror.

Como lo señalan Gubern y Prat (1979) en el párrafo inicial de esta sección, Lovecraft (1973) rastrea el nacimiento de la “bestia” en baladas, crónicas arcaicas y escrituras sagradas. Fueron leyendas transmitidas de generación en generación, atravesando miles de años de historia, las que generaron –en primer lugar– una vertiente literaria. Worland (2007) identifica tres obras como el nacimiento del terror moderno: *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886), de Stevenson.

Estas tres obras son parte de un entramado más complejo que hunde sus raíces en momentos anteriores, como indica Darío Lavia (2011)²³⁶:

- la *metafísica* de Dante Alighieri: los círculos del infierno descritos en la *Divina comedia* (alrededor del año 1324) muestran una expedición íntima e introspectiva de la conciencia hacia las tinieblas;
- la *ciencia* y el *mito* de Mary Shelley: en *Frankenstein o el moderno Prometeo* una joven escritora describe los temores de la modernidad y los peligros de la perversión científica;
- la *psicosis* de Stevenson: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* será uno de los pilares del terror moderno y exhibe el

²³⁶Darío Lavia (2011). En entrevista personal con la autora de este capítulo.

conflicto interno entre el bien y el mal: el monstruo dentro del yo, del cual es imposible escapar;

- el *horror gótico* de Horace Wallpole: *El castillo de Otranto* (1765) fundaría la narrativa gótica (tributaria del romanticismo alemán) y los elementos que estarían presentes en las futuras producciones cinematográficas: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales, castillos, pasadizos y un terror sugerido;
- el *espectáculo sórdido* de PT Barnum: este empresario estadounidense fue el creador de uno de los mayores espectáculos circenses a mediados del siglo XIX. Su gira de enanos, gigantes, una mujer peluda y el “hombre lobo” haría surgir una vertiente poco explorada y analizada del terror, magistralmente expuesta en *Fenómenos* (1932), de Tod Browning;
- el *policial* de Edgar Allan Poe: maestro del relato corto y renovador de la novela gótica, sería una de las principales influencias, no solo de H.P. Lovecraft sino del terror en general y del terror psicológico en particular;
- el *vampirismo*: una de las primeras historias de vampiros fue escrita en 1816 por John William Polidori, quien instauró un vampirismo romántico con su obra *El vampiro* (1816)²³⁷. Años más tarde se publicó *Varney el vampiro*, atribuido a James Malcolm Rymer y a Thomas Preskett Prest, en más de 200 entregas entre 1845 y 1847. Tuvieron una gran influencia en la literatura vampírica posterior, particularmente en el *Drácula* de Stoker.

²³⁷Sería inexacto señalar esta referencia como nacimiento del mito del vampirismo, ya que este se remonta a mitologías de la mayoría de las culturas antiguas (Curubeto, 1996; Gubern y Prat, 1979). Sin embargo, aquí se consideran las raíces del terror moderno.

Las vías del expreso del terror están construidas sobre estas bases. El cine y la televisión tomaron la mayoría de estos mitos, leyendas y escritos para construir una codificación particular. La televisión, verdadera revolución cultural a mediados del siglo XX, hizo posible que el horror desembarcara en nuestros propios hogares.

Categorizado usualmente como un género menor, el terror ha sido rodeado de un desdén generalizado. Tal vez el estudio más famoso y sistemático sobre el género sea el de Robin Wood (1985), quien lo define como uno de los géneros más populares y más vapuleados de la industria. Wood señala que su especificidad es la que lo aparta de otros géneros: el horror está restringido a fanáticos que consumen compulsivamente todo lo producido, mientras que aquellos que no pertenecen a este grupo lo ignoran o condenan. Esta característica distintiva ha provocado que sea visto como un género menor por los críticos y los académicos. Recién en los años setenta comienzan los primeros análisis serios que ven en el horror claves para decodificar la naturaleza humana.

El miedo en la TV

Debido a esta conceptualización, el desdibujamiento del género tampoco escapó a las series de televisión. Matt Hills (2005) señala que el horror en la televisión es a menudo “genéricamente nominado en formas que hacen del terror relativamente invisible, como denominar a *Twin Peaks* como teatro posmoderno” (p. 112). Por su naturaleza explícita y gráfica de la violencia –que no concuerda con el público medio al que apunta la televisión– se ha evitado el encasillamiento de las propuestas dentro de este género.

Al igual que en el cine, las series de televisión de terror más famosas son de habla inglesa y provienen de Estados Unidos e Inglaterra.

La academia ha dividido la producción televisiva en tres períodos: TVI (alrededor de 1950-1975), TVII (1975-1990) y TVIII (1990-presente). Jowett y Abbot (2013) indican que el terror ha tenido una presencia dominante en los tres periodos, aunque ha estado “disfrazada” o “desetiquetada”.

Durante *la primera etapa (1950-1975)*, los ciclos más célebres fueron la serie británica *Quatermass and the Pit* (BBC, 1958-1959), basada en la serie fílmica de la productora Hammer, los estadounidenses *Boris Karloff's Thriller* (NBC, 1960-1961-1962) y *The Veil* (Hal Roach Studios, 1958)²³⁸, con la estrella de la Universal presentando historias de terror, la inglesa *Mystery and Imagination* (ITV, 1966-1968-1970) y la estadounidense *Rod Serling's Night Gallery* (NBC, 1969-1970-1971-1972-1973).

Una de las estrellas fue sin dudas *Alfred Hitchcock presenta* (CBS/NBC, 1955-1963), una antología de historias de suspenso y terror presentada por el director y dirigida por él mismo en algunos capítulos:

El programa fue de avanzada ya que suponía la llegada a la televisión de un director de prestigio como Hitchcock. Él mismo se encargó de “probar” los límites del nuevo lenguaje con algunos experimentos con la cámara televisiva. También fue el espacio para que jóvenes actores mostraran su talento en la pantalla chica antes que dar el salto al mundo del cine (que por entonces tenía mayor prestigio). (...) El pacto entre el cine y la TV ya se había consolidado. (Manzotti, 2014, p. 20)

²³⁸ Antes del lanzamiento de la serie, el estudio entró en bancarrota y no llegó a vender la serie a una cadena de televisión.

Catherine Johnson (2005) y Helen Wheatley (2006) indican que durante esta etapa primó la experimentación y el género de terror jugó un rol predominante en este aspecto.

Durante la *segunda etapa* (1975-1990), las nuevas tecnologías de grabación, el control remoto y la proliferación de canales y ofertas televisivas permitieron un mayor poder de decisión del telespectador. Por eso las cadenas comienzan a apuntar al *narrowcasting* (orientado a contenidos específicos por valores, preferencias o atributos demográficos para audiencias y horarios diferenciados) alejado del *broadcasting* dirigido al gran público (Nelson *apud* Jowett y Abbott, 2013).

Sapphire and Steel (ATV, 1979-1982), aunque categorizada como ciencia ficción e influenciada por la célebre serie británica *Doctor Who* (BBC, 1963-1989/2005-2014), mostraba a sus personajes en la prevención de horrores lovecraftianos. La dualidad enfrentada de los personajes creados por Peter J. Hammond será heredada por series posteriores.

Un ciclo que también coqueteó con el terror y la fantasía fue *Cuentos asombrosos* (NBC, 1985-1987) que contó con la participación de directores como Martin Scorsese y Clint Eastwood, y tuvo una versión cinematográfica en 1986.

En la *tercera etapa* (1990-actualidad), el *narrowcasting* se profundiza con la proliferación de los canales *premium* por suscripción:

Más canales de suscripción abren lo que es aceptable en la televisión y debido a que esos canales tratan de superar a la competencia ofreciendo lo «mejor» o la programación más innovadora para la mayor cantidad de espectadores, esta era ve un auge en el horror de la TV y el aún más experimental «horror artístico». (Jowett y Abbott, 2013, p. 10)

El terror, eterno género de nicho, florece en un contexto donde proliferan la diversidad y la calidad. Particularmente, la cadena HBO será una de las más audaces. Inició su producción con *Cuentos de la cripta* (HBO, 1989-1996), una antología de historias de horror protagonizada y dirigida en algunos capítulos por estrellas y directores famosos, que no tuvo el éxito esperado. *Carnivale* (HBO, 2003-2005) fue la propuesta que lanzó HBO para ver “cuán lejos podía empujar la estética una serie de televisión *premium*” (Marc, 2008, p.101). *True blood* (HBO, 2008-2014) fue otra iniciativa de género de HBO plagada de vampiros y sangre.

La segmentación de los canales por temática o género “resultó el gran quiebre en el consumo cultural de la televisión” (Manzotti, 2014, p. 37), instalando a las señales de los estudios como Fox, Sony y Warner. La década de los '90 vio nacer a *Los expedientes secretos X* (Fox, 1993-2002) desde la ciencia ficción, a *Buffy, la cazavampiros* (WB Television Network-UPN, 1997-2003), y a *Ángel* (WB Television Network-UPN, 1999-2004); estas dos últimas plagadas de vampiros, monstruos y criaturas de la noche en escenas de acción, comedia y romance dirigidas a adolescentes.

Twin Peaks (ABC, 1990-1991) fue otro baluarte para un público más adulto, en una mezcla de drama, misterio y horror sobrenatural, dirigida por David Lynch.

Por otro lado, a partir del año 2000 hay una implosión de propuestas de terror con antologías como *Masters of horror* (Showtime, 2005-2007), historias sobrenaturales como *The strain* (FX, 2014-2015), *Pushing Daisies* (ABC, 2007-2009), *Apparitions* (BBC One, 2008) y *Helix* (SyFy, 2014-2015), la explícita *American horror story* (FX, 2011); y también propuestas para adolescentes como *Being human* (BBC Three, 2009), *The vampire diaries* (The CW Television, 2009) y *Supernatural* (WB Television Network, 2005).

Sin embargo, la verdadera estrella de la década es *The walkingdDead* (AMC, 2010) que, como lo hiciera en el cine *28 days later* (Boyle, 2002), puso a los *zombies* en horario central y convirtió al subgénero en un suceso *transmedia* mundial:

Que la serie récord de audiencia de cable en los Estados Unidos y gran parte del mundo tenga como eje temático un mundo infectado de *zombies* ya ofrece una idea de la envergadura del fenómeno que despertó este subgénero. Y, más aún, si se trata de una serie basada en el cómic, un objeto de consumo muy segmentado, con un público particular. (Manzotti, 2014, p. 133)

El éxito de *The walking dead* posibilitó la existencia de innumerables series sobre *zombies* como *Dead set* (E4, 2008), *In the flesh* (BBC3, 2013), *Z Nation* (2014-2015), entre otras.

A continuación analizaremos el paso del género de terror por la Televisión Pública argentina. Algunas de las series nacionales analizadas estarán influenciadas por las tendencias mundiales, como veremos en el próximo punto.

Los inicios del canal público: la exploración del género

La televisión argentina nació como un servicio público financiado por el Estado. La primera transmisión se realizó desde la Plaza de Mayo, donde tuvo lugar la conmemoración del Día de la Lealtad Peronista. Como fue relatado en el capítulo 4 de, el gobierno de Juan Domingo Perón otorgó la licencia a Jaime Yankelevich, director de Radio Belgrano y pionero de la radiofonía en el país:

El 17 de octubre de 1951, el propio Yankelevich empuñó una de las cámaras ubicadas en el edificio del Banco de la Nación y des-

de allí enfocó hacia uno de los balcones de la Casa Rosada donde saludaban el general Perón y su esposa. La gente que no estaba en la plaza se agolpó frente a las vidrieras de los negocios de electrodomésticos y algunas decenas de familias pudientes que ya habían comprado los costosos aparatos pudieron seguir la transmisión de los discursos desde sus casas. Así quedó inaugurado formalmente LR3 Radio Belgrano TV. (Mindez, 2001, p. 48)

El 4 de noviembre de 1951 el canal inició sus transmisiones regulares, presentando programación de 17.30 a 22.30, con la sigla LR3 Radio Belgrano TV. Nueve años después de la primera transmisión televisiva pública nacieron los privados Canal 12 de Córdoba, Canal 9, Canal 13, Canal 11 (Teleonce) de Buenos Aires y Canal 2 en La Plata, canales que comenzaron a transmitir en 1960.

Como pionero, Canal 7 debió abrir todos los caminos. Fue el encargado de descubrir a las estrellas de la televisión, formar a los profesionales, establecer rutinas de trabajo, experimentar las novedades tecnológicas, empujar la compra de televisores, inaugurar el mercado de anunciantes:

En la década inaugural corrió todos los riesgos, inventó la mayoría de los géneros, asumió todas las contradicciones entre desarrollarse como canal comercial o canal cultural. De la nada absoluta contribuyó decisivamente a desarrollar un mercado (el de los electrodomésticos, el de los anunciantes en general, el de las agencias de publicidad). (...) Al no existir escuelas y universidades acreditadas en la materia, cuando los nuevos canales privados necesitaron colmar sus planteles su nutrieron -¿de dónde, si no?- de los elencos del 7. (Ulanovsky, et al., 2011, p. 128)

La exploración de los géneros televisivos fue una de las banderas insignia de Canal 7. *Los malditos por la historia* fue el primer ciclo que introdujo el terror en las pantallas argentinas, en 1958, a través de la biografía de personajes célebres. Se trató del primer trabajo en el que Narciso Ibáñez Menta (actor español mítico y reconocido hasta ese momento por sus trabajos en radio, cine, teatro) trabajó junto a su hijo Narciso Ibáñez Serrador (bajo el seudónimo de Luis Peñafiel). El elemento de género se exhibió en las adaptaciones de *El cuervo*, de Edgar Allan Poe, o *El hombre y la bestia*, de Robert Stevenson.

Sin embargo, el horror televisivo desembarcó definitivamente en 1959 por Canal 7 con *Obras maestras del terror*, también conocido como *Las grandes novelas del terror*. Fue uno de los ciclos más míticos e influyentes de la televisión argentina, y unos años más tarde sería también trasladado al cine. El ciclo se transmitía los lunes a las 23.30 y mostraba adaptaciones de la literatura universal, a cargo de Narciso Ibáñez Serrador. La puesta en escena y el rol protagónico estaba a cargo de Narciso Ibáñez Menta y la dirección de cámaras, de Martha Reguera:

El programa se convierte en un éxito y esto se traduce en el cumplimiento del primer mes en el aire con cinco episodios inspirados en Poe y un segundo mes consagrado a Stevenson, con la serialización de la obra del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, titulada *El hombre y la bestia* (Lavia, 2007).

El suceso del ciclo provocará dos temporadas más en televisión: 1960 en Canal 9 y 1962 en Canal 7, nuevamente. Este traspaso en 1960 a Canal 9 muestra cómo la TV Pública impuso las tendencias durante casi una década, que luego serían trasplantadas a los canales privados.

Obras maestras del terror tuvo también su versión cinematográfica en 1960 en una producción de Argentina Sono Film (ASF), dirigida

por Enrique Carreras (1960) y protagonizada por Ibáñez Menta, que mostraba tres adaptaciones de cuentos de Edgar Allan Poe. Luego del estreno de la película y el buen rendimiento del ciclo en Canal 9 (donde despegó), cuando *Obras maestras del terror* se relanzó en Canal 7 en 1962 ya era una marca registrada y reconocida por los telespectadores argentinos. Fue entonces que se realizaron adaptaciones de *El muñeco maldito*, de Gastón Leorux, (sin dudas la adaptación más célebre) y *La pata del mono*, de W.W. Jacobs:

Varios capítulos dejaron sin gente a Buenos Aires –recordaba en 1975 el director Juan Manuel Fontanals–. Me acuerdo que el 30 de junio de 1962, la misma noche en que se transmitía el último capítulo se casaba mi colega Potín Domínguez. Era tanta la expectativa por el final que, en un momento, todos se fueron a ver en un televisor cercano y dejaron absolutamente solos a los novios en el salón. (Ulanovsky et al., 2011, p. 199)

En 1962, la dupla Ibáñez Menta-Ibáñez Serrador también incurrió en la ciencia ficción por la pantalla de Canal 7 en el ciclo *Mañana puede ser verdad*, basado en la serie estadounidense *La dimensión desconocida* (CBS, 1959-1964).

Sin embargo, el género de terror que nació en los estudios del canal público desaparecerá de la pantalla de Canal 7 hasta 2004, cuando re-aparece con *Historias de terror*. Analizaremos esta serie en el próximo punto.

Historias de terror: una vuelta al canon clásico

Transmitido por primera vez el 31 de agosto de 2004 por Canal 7, *Historias de terror* fue un proyecto televisivo con calidad cinematográ-

fica. A lo largo de 12 capítulos (**Tabla 1**) exploró códigos del género de terror sin medias tintas. El ciclo apeló a cuentos y personajes clásicos universales, como *Drácula*, de Bram Stoker, o *Una noche de espanto*, de Antón Chejov. Tampoco faltaron las adaptaciones de relatos nacionales, como *El matadero*, o las historias originales como *La mortaja*.

Tabla 1. Lista de episodios de *Historias de terror* (Canal 7, 2004).

Fecha de transmisión	Capítulo	Director
31/08/2004	Drácula	Alexis Puig
07/09/2004	Una noche de espanto	Santiago Carlos Oves
14/09/2004	Mausoleo	Horacio Maldonado
21/09/2004	El hombre largo	Hernán Sáez
28/09/2004	La mortaja	Atilio Polverini
05/10/2004	El horla	Cristián Pauls
12/10/2004	El temible Dr. Muerte	Raúl Tosso
19/10/2004	El matadero	Javier Torre
26/10/2004	Cara o seca	Silvio Fishbein
02/11/2004	Luna llena sobre Buenos Aires	Paula Pollachi
09/11/2004	Noche de chicas	Pedro Von Stocki
16/11/2004	Las liendres	Silvio Fischbein
Sin transmisión	La pata de mono	Alejandro Areal Vélez

Fuente: Darío Lavia (2008)

La idea original y la producción artística fueron de Alexis Puig, reconocido periodista de espectáculos con incursiones en el cine de terror con películas como *Vendado y frío* (1998), *No muertos* (2000) y *Enamorada de la muerte* (2005).

Historias de terror nació como una co-producción entre el INCAA y Canal 7. Esta modalidad de co-producción no era una práctica común en la época. La primera fue *Cuentos de película* (2001)²³⁹, adaptaciones de autores argentinos, cuyo capítulo más célebre fue *La cautiva*, con el debut televisivo de Adrián Caetano, quien un año más tarde se incorporaría definitivamente al medio televisivo con *Tumberos*. La segunda experiencia de coproducción fue *Ensayo*²⁴⁰ en 2003, donde Puig incursionó con el género de terror adaptando a la TV el cuento de Poe *El barril de amontillado*.

En una entrevista con la autora de este capítulo, el realizador Alexis Puig señaló que él mismo propuso el ciclo al INCAA y al canal, que aceptaron la idea, y acordaron métodos de trabajo:

En un principio a todos les gustaba la idea pero costaba porque no había muchos directores *mainstream* –que eran los que quería el INCAA– dispuestos a hacer terror. El dinero lo ponía el INCAA y la técnica la ponía Canal 7, que puso un límite de dos días de grabación exclusivamente en estudio. Había unitarios muy com-

²³⁹*Cuentos de película*, proyecto co-producido entre Canal 7 y el INCAA, fue una selección de directores de cine para realizar telefilms que se proyectarían en horario central por el canal público. Se seleccionaron 12 directores pero finalmente se transmitieron cuatro films: *La cautiva*, dirigido por Adrián Caetano; *30/30*, dirigido por Alexis Puig; *Visita*, dirigido por Mario Sabato; y *El vestido de terciopelo*, dirigido por Lilian Morello. El premio consistía en 30.000 pesos de producción (30.000 dólares estadounidenses); 15.000 a cargo del canal en calidad de equipo técnico y la otra mitad en efectivo por cuenta del INCAA.

²⁴⁰En el caso de *Ensayo*, directores de cine eran convocados para hacer un unitario con tema libre y la premisa era hacer el unitario mostrando cómo se había hecho la serie para la televisión. Algunas emisiones fueron: *Macbeth*, dirigida por Gustavo Postiglione; *Malevaje*, dirigida por Ezio Massa; *La bóveda*, dirigida por Héctor Molina, entre otras.

plicados de hacer y no entraron. Además, los directores no estaban acostumbrados a rodar en cine. Para ellos una jornada eran tres o cuatro secuencias, no 35 como se necesitaba por día. (Alexis Puig, entrevista personal, 2013)

El costo aproximado de cada capítulo era de 10.000 pesos (3.300 dólares estadounidenses según cotización de la época). Puig, el INCAA y Canal 7 seleccionaron y consensuaron guiones y directores. La grabación se realizó en tiempos convulsos –sindicalmente hablando– de Canal 7, lo cual dificultó en algunos casos completar la grabación de cada capítulo en dos días:

Teníamos muchos problemas porque por convenio tenían que trabajar una determinada cantidad de horas, se tomaban 20 minutos de descanso, paraban porque hacían asambleas. Eso no había manera de recuperarlo. Teníamos dos días y si te tocaba una asamblea en el medio, te querías morir. A mí me pasó. El primero que rodamos fue el mío, “Drácula”. Tuve que grabar en dos días, pero por una asamblea fue un día y medio. Además, Gerardo Romano se “piró”. Se fue y abandonó el set. En la historia faltan escenas porque él se cansó y se fue. Tuve que armarlo con lo que tenía. (Alexis Puig, entrevista personal, 2013)

Algunos de los capítulos fueron dirigidos por realizadores que se convirtieron en referentes del género de terror, como Hernán Sáez de Farsa Producciones [conocido por la trilogía *Plaga zombie* (1997, 2001; 2011)], Paula Pollachi [directora de *El ritual* (1997), *Baño de sangre* (2003) e *Inzomnia* (2007)] y Horacio Maldonado [co-director de *Alguien te está mirando* (1988)].

El ciclo fue un homenaje a los cuentos clásicos de terror, a la serie y película *Obras maestras del terror*, con la dupla Narciso Ibáñez Menta- Ibáñez Serrador, y a los films de la productora inglesa Hammer, que explotaron a todo color las historias de vampiros y monstruos a finales de la década de 1950 hasta mediados de los '70.

Historias de terror (2004) tuvo estéticas muy disímiles, debido a que fue dirigido por directores diferentes. Pero la truculencia y el *gore*²⁴¹ fueron algunas de las constantes en capítulos como *Drácula*, mientras que la fascinación por la muerte o la “vida después de la muerte” lo fue en los episodios “Una noche de espanto”, “Mausoleo” y “La mortaja”; la violencia humana lo fue en “El hombre largo” o “Cara o seca”; los fantasmas o almas en pena lo fueron en “Las liendres” y “Noche de chicas”; los experimentos sobrenaturales, en “El temible Dr. Muerte”; y el revisionismo histórico, en el episodio “Matadero”.

Vapuleado por su bajo *rating* y ridiculizado desde su episodio inicial por la interpretación de Gerardo Romano de “Drácula” (en línea directa con la versión del clásico de Bram Stoker realizada en 1999 por Carlos Andrés Calvo en América TV), tuvo capítulos dignos de rescatar y fue una apuesta jugada del canal estatal y el INCAA. El último episodio, “La pata de mono”, fue grabado y editado pero no pudo ser transmitido porque no estaba libre de derechos.

²⁴¹El *gore* o *splatter* se caracteriza por el uso excesivo de la violencia, la sangre y los cuerpos mutilados. El acento no está en retener la acción (ya que siempre es revelada al espectador) sino en *shockear* a través de un festín de sangre y tripas. Por eso se diferencian del *slasher*, donde sí existe este suspenso y no se subraya en todos los casos la truculencia en la pantalla.

En 2014, a diez años de la transmisión, Puig evaluó el ciclo como “maldito” y señaló:

Pocos recuerdan la serie. Quedó perdida en una nebulosa. Yo tenía la esperanza de que constituya el resurgimiento del terror porque en esa época estaban filmando *El hombre que volvió de la muerte* (2007) y *Sangre fría* (2004), y quería separarme de eso. Quería hacer una cosa gótica, quería hacer Narciso Ibáñez Menta. No es un balance positivo. No he vuelto a ver los capítulos ni ninguna de mis películas. Supongo que, si viera mi “Drácula”, me reiría. Sí tengo la esperanza de que, si alguna vez se transmiten nuevamente los capítulos, la gente se dé cuenta de que fue una época y un momento especial. Estábamos tratando de hacer algo que estaba perdido en la tele. Era casi impensado hacer terror gótico en la tele. (Alexis Puig, entrevista personal, 2013)

Una década después de la transmisión de *Historias de terror*, Canal 7 (ya denominado TV Pública) volvió a apostar al género de terror con una propuesta innovadora y en un contexto completamente diferente.

Ruta misteriosa: apariciones sobrenaturales

En 2010, el marco de la aplicación de la LSCA, el INCAA y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios –a través del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital (SATVD)– desarrollaron una experiencia piloto que desembocó en el Plan Operativo de Promoción y Fomento a los Contenidos Audiovisuales Digitales. Se realizaron convocatorias dirigidas a realizadores audiovisuales para producir contenidos para documentales y ficción y

en el período 2010-2013 fueron seleccionados 95 proyectos de ficción televisiva²⁴² y 96 de documentales²⁴³.

Ganadora del concurso de Series de Ficción Federal 2011, *Ruta misteriosa* (2012) se emitió en la TV Pública en el *prime time* (a las 22.30) desde el 19 de diciembre de 2012 hasta el 3 de enero de 2013 (**Tabla 2**). La serie tuvo un promedio de 1,1 puntos de rating con picos de 1,8 y un piso de 0,5 en el arranque, según Kantar IBOPE Media. La ficción fue dirigida por Emanuel Flax y Néstor Mazzini (quienes se dividieron los ocho capítulos de 26 minutos), producida por Banda/Aparte, y escrita por Gustavo Cornillón.

Ruta misteriosa es una apuesta a un cruce de géneros donde el terror toma forma a través de fantasmas y leyendas populares, a la vez que se mezcla con tintes de suspenso y policial negro. Su escenario casi exclusivo es una estación de servicio al costado de una ruta provincial poco transitada durante las noches. La protagonista es Ñata (interpretada por Vanesa González). En el primer episodio, ella reemplazará en su puesto de trabajo a su amiga Ester, quien morirá atropellada esa misma noche en la ruta. A partir de ese momento, Ñata tomará su lugar de manera permanente.

²⁴²En el marco de los concursos de ficción: Serie de Ficción para Productoras con Antecedentes, Serie de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes, Series de Ficción Federal, Series de Ficción para Televisión Digital en Coproducción Internacional, Series de ficción federal orientadas a temáticas y Series de ficción en alta calidad y Definición Full HD.

²⁴³En el marco de los concursos de documentales: Series de Documentales para Productoras con Antecedentes, Series de Documentales para Señales Públicas y Series de Documentales Federales.

Tabla 2. Lista de episodios de *Ruta misteriosa* (2012-2013).

Nº de episodio	Nombre del capítulo	Rating
1	<i>La aparecida</i>	0,5
2	<i>El familiar</i>	1,1
3	<i>El muerto qui parla</i>	1,2
4	<i>El Yasí Yateré</i>	0,7
5	<i>El amarre</i>	1,4
6	<i>El gauchito</i>	0,6
7	<i>El estigma</i>	1,8
8	El papagapú	1,4

Fuente: elaboración propia basada en Contenidos Digitales Abiertos (hoy Cont.ar), el sitio Televisión.com.ar y Kantar IBOPE Media.

Los episodios de *Ruta misteriosa* tienen continuidad narrativa, aunque cada capítulo relata una historia autoconclusiva. Los personajes secundarios que acompañan a Ñata en las frías noches de trabajo son Alberto, el dueño de la estación de servicio; Yiyo, el playero, y Jorge Ramírez, el policía del pueblo. Circunstancialmente, aparecen Oscar Sáenz, un hacendado local, y Mabel, la madre de Ñata.²⁴⁴ A su vez, muchos otros rostros e historias llegan a esta estación de servicio; almas desahuciadas expiando culpas y secretos.

Ruta misteriosa apela a leyendas populares desde el propio título de los episodios: en “El familiar” (episodio 2), aparece un perro que

²⁴⁴El elenco protagónico es interpretado por Ezequiel Díaz (Yiyo), Lorenzo Quinteros (Alberto), Manuel Vicente (Jorge Ramírez), mientras que el elenco de reparto se encuentra compuesto por Marta Haller (Mabel), Héctor Bidonde (Oscar Sáenz) y Germán Rodríguez (Conrado DiBiase).

encarna a Satanás y caza almas con sus brillantes ojos rojos; surgido en el noroeste argentino, el “Yasy Yateré” (episodio 4) invoca a la mitología guaraní que, según diferentes versiones, rapta niños o jóvenes bonitas; la aparecida de la ruta que emerge ante los conductores después de fallecida es el puntapié de la serie en el primer episodio; el “Morto qui parla”²⁴⁵ habla solo con Ñata, mientras Alberto es seducido por su viuda y asesina; el Gauchito Gil, un santo de devoción popular y nacional de la provincia de Corrientes, es adorado en el sexto episodio por dos ladrones que asaltan la estación de servicio y reciben pistas sobre el paradero de su hermano de parte de una bruja. También, aparecen conjuros como el amarre de amor en el quinto episodio para unir a la pareja de Oscar con Amelia, y las ofrendas a los muertos que, en este caso en el episodio final, surgen para acallar al espíritu hambriento de venganza de Conrado DiBiase, el abuelo de Ñata.

A la par de estos mitos y relatos se irán construyendo los trazos de un pasado familiar de sangre y dolor que involucra a Ñata. Aunque surgirán desde el primer episodio y dejarán interrogantes sin mucha ansiedad por responder, el propio peso de la historia hará imposible avanzar sin su resolución en los últimos envíos.

A partir del séptimo episodio ya tendremos todas las pinceladas de un cuadro que estaba incompleto y que volverá a atormentar a aquellos que lo creían enterrado: Alberto, Ramírez y Saénz, asesinos y cómplices del asesinato de Conrado.

²⁴⁵“Muerto que habla” en italiano.

En el episodio final, Ñata será la ejecutora del inicio de la venganza cuya resolución final dejará al espíritu de su abuelo, cuando ya lo sobrenatural se confunda con lo real y nadie cuestione su existencia.

Ruta misteriosa (2012) hace surgir los elementos sobrenaturales de manera sutil y casi exclusivamente fuera de campo, mostrando una excelente resolución de su presupuesto pero también una vertiente más tenue del terror.

La palabra sutileza es la que puede definir completamente a la serie: sin subrayados musicales o visuales despliega actuaciones muy medidas e impecables y una dirección de fotografía cinematográfica donde las luces de la ruta son parte de una puesta en escena desenfocada.

Ruta misteriosa es una apuesta que puede llegar a aburrir a los fanáticos del género acostumbrados a la truculencia contemporánea, sin embargo, se trata de una vuelta de tuerca al terror psicológico donde lo sobrenatural sucede casi exclusivamente en el contracampo de la cámara.

Consideraciones finales

El terror ha sido siempre considerado un género menor. Destinado a erigirse en un consumo de nicho diseñado y dirigido específicamente hacia sus fanáticos, la televisión generalista ha borrado las marcas genéricas, aunque ha explotado los miedos primarios desde sus inicios. Series como *Alfred Hitchcock presenta*, *Quatermass and the Pit*, *Rod Serling's Night Gallery* y –en décadas posteriores– *Cuentos de la cripta*; *Buffy, la cazavampiros*, *Twin Peaks* y *The walking dead* sentaron precedentes de éxito mundial, y establecieron estéticas y temáticas dominantes.

En Argentina, el canal público fue el encargado de encender la mecha del horror televisivo con series como *Malditos por la historia* y

Obras maestras del terror en las décadas de los '50 y '60. Los métodos de trabajo, e incluso series enteras, pasaron a canales privados una vez que probaron su éxito en el ámbito público.

Luego de varias décadas de ausencia del género de terror en la pantalla de la TV Pública, el siglo XXI vio la transmisión de dos series: *Historias de terror* (2004) y *Ruta misteriosa* (2012). De alguna manera, la primera sentó una rutina de co-producción entre el INCAA y Canal 7 que se vería oficializada en la producción de la segunda, hija del escenario posterior a la sanción de la LSCA, en 2009.

Es así que *Historias de terror* fue una apuesta jugada del canal público con resultados dispares. Desde el formato de adaptaciones de la literatura universal, fue un homenaje a las películas de la productora Hammer y la serie *Obras maestras del terror*, que nació en Canal 7 en 1959. Se trató de historias universales en un contexto argentino y una puesta en escena con contenido truculento, y hasta sexual en algunos casos.

Por su parte, *Ruta misteriosa* desplegó una historia en un páramo alejado de las urbes capitalinas, entremezclando leyendas y mitos autóctonos escasamente utilizados por el terror argentino cinematográfico y televisivo. Con una propuesta más sutil y violenta con uso dominante del fuera de campo, instaló un horror psicológico y sobrenatural.

De modo que ambas series demuestran que el canal público no teme continuar apostando en el siglo XXI por géneros como el terror, como lo hizo en sus inicios, cuando inauguró las pantallas argentinas con los primeros miedos televisivos.

Bibliografía

- Curubeto, D. (1996). *Cine bizarro. Cien años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gubern, R. y Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo. Atropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Hills, M. (2005). *The pleasures of horror*. London: Bloomsbury Publishing.
- Johnson, C. (2005). *Telefantasy*. London: British Film Institute.
- Joshi, S. (1990). *HP Lovecraft: The Decline of the West*. California: Starmont House.
- Jowett, L. y Abbott, S. (2013). *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. Londres: IB Tauris.
- Lavia, D. (2007). Narciso Ibáñez Menta: ciencia-ficción y terror en la TV argentina. *Quinta dimensión*. Recuperado de: <http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=191>
- Lavia, D. (2008). Historias de terror. *Cinefania*. Recuperado de: <http://www.cinefania.com/tv/serie.php/1067/es>
- Lovecraft, H. (1973). *Supernatural horror in literature*. Nueva York: Dover Publications.
- Manzotti, P. (2014). *Seriemanía*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Marc, D. (2008). TV drama without TV genre. En Leverette, M., et al. (eds.). *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. Londres: Routledge.
- Mindez, L. (2001). *Canal 7. Medio siglo perdido*. Buenos Aires: La Crujía.
- Ulanovsky, C. et al. (2011). *Estamos en el aire*. Buenos Aires: Planeta.
- Weaver, J. B. y Tamborini, R. C. (1996). *Horror films: Current research on audience preferences and reactions*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Wheatley, H. (2006). *Gothic television*. Manchester: Manchester University Press.
- Wood, R. (1985). An introduction to the American horror film. En Nichols, B. (ed.). *Movies and Methods. Vol. 2: An Anthology*. California: University of California

- Worland, R. (2007). *The horror film: an introduction*. Londres: Wiley-Blackwell.
- Zillmann, D. y Gibson, R. (1996). Evolution of the horror genre. En Weaver, J. B. y Tamborini, R. (dds.). *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.

Filmografía y videografía

- Akerman, S. (productor) y Puig, A. (director). (1999). *Vendado y frío* [cinta cinematográfica]. Argentina: Ladrán Sancho Films.
- Browning, T. (productor) y Browning, T. (director). (1932). *Freaks* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Carreras, N., y Marco, V. (productores), y Carreras, E. (director). (1960). *Obras maestras del terror* [cinta cinematográfica]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Cova, G. y Maldonado, H. (productores), y Cova, G. y Maldonado, H. (directores). (1988). *Alguien te está mirando* [cinta cinematográfica]. Argentina.
- Cornás, W., et al. (productores) y Parés, P. y Sáez, H. (directores). (2001). *Plaga Zombie: Zona Mutante* [cinta cinematográfica]. Argentina: Farsa Producciones.
- Flax, E y Mazzini, N (directores). *Ruta misteriosa* (2012). Argentina
- How, R. y Macdonald, A. (productores) y Boyle, D. (director). (2002). *28 days later* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: DNA Films - UK Film Council.
- Melo, F., y Nutkiewicz, M. (productores), y Parés, P., y Sáez, H. (directores). (2011). *Plaga Zombie: Zona Mutante - Revolución Tóxica*, [cinta cinematográfica]. Argentina: Farsa Producciones.
- Parés, P. y Sáez, H. (directores). (1997). *Plaga zombie* [cinta cinematográfica]. Argentina: Farsa Producciones
- Pollachi, P. (directora). (2003). *Baño de sangre* [cinta cinematográfica]. Argentina.

- Pollachi, P. (directora). (2007). *Inzomnia* [cinta cinematográfica]. Argentina: Argentina
- Druida Film S.A. Pollachi, P. (productora) y Pollachi, P. y Del Teso, P. (directores). (1997). *El ritual* [cinta cinematográfica]. Argentina.
- Puig, A. (director). (2000). *No muertos* [cinta cinematográfica]. Argentina: Vitraux S.A.
- Puig, A. (productor) *Historias de terror* (2004). Argentina.
- Puig, A. (director). (2005). *Enamorada de la muerte* [cinta cinematográfica]. Argentina: Argentina DruidaFilm S.A.

| CAPÍTULO 11 |

TV Pública y representación de la discapacidad: un estudio de la ficción *Si solo si*

María Julieta Lattenero

Introducción

El serial *Si solo si*²⁴⁶ es una ficción argentina donde por primera vez se integraron doce actores con discapacidad. Filmada por completo en la localidad bonaerense de Quilmes, la ficción inicialmente surgió como un proyecto independiente a cargo de Sebastián Suárez, director que hace más de 10 años trabaja en el proyecto de Teatro Integrado²⁴⁷. La trama gira en torno a un grupo de jóvenes con capacidades diferentes que integran un taller de panadería al cual llega una nueva alumna, llamada Lucía. Ese mismo día les anuncian que van a desalojar el lugar, y los jóvenes lucharán por conservar ese espacio que los hace tan felices.

La ficción comenzó como serie web en 2013, tuvo más de 50.000 visitas y fue nominada a los premios Martín Fierro en la categoría Mejor serie ficcional de la web. El éxito y el carácter novedoso de la producción llevaron al director a ganar un concurso de fomento en el marco de la Televisión Digital Abierta (TDA) y a que la serie fuera transmitida en la TV Pública, ya en formato televisivo, en 2016. En 2017 fue nominada nuevamente a los premios Martín Fierro, esta vez para la

²⁴⁶ Las tres temporadas de *Si solo si* están disponibles en la Cont.ar. Recuperado de: <https://www.cont.ar/serie/05e6936f-5bc8-46a2-bec2-40af4493088c>

²⁴⁷ Teatro integrado consiste en un proyecto en el que personas con y sin discapacidad trabajan, ensayan y presentan obras juntas, en el Teatro Argentino de La Plata.

televisión y en como Mejor unitario y/o miniserie, compitiendo con *El marginal*. Y en 2018 la pantalla pública estrenó la segunda temporada.

Si solo si como objeto de estudio representa un hito dentro de las producciones independientes, por la forma en que abordó la temática de la discapacidad y por el reconocimiento nacional e internacional que supo conseguir.

En el campo investigativo sobre ficción televisiva, los estudios latinoamericanos de Comunicación, encabezados por Jesús Martín-Barbero (2003) en los años 80, contribuyeron al viraje epistemológico que significó dejar de considerar a la ficción televisiva como un “entretenimiento alienante y banal” para pasar a ser estudiada en tanto producto socio-cultural. Bajo esta dimensión, Martín-Barbero y Rey (1999) resaltan la capacidad de la telenovela –y, como señala Nicolosi (2014), es generalizable a todo género ficcional– de captar las dimensiones de la vida cotidiana y ofrecer un campo cultural para la introducción de hábitos y valores. Desde esta conceptualización de los Estudios Culturales en Comunicación vamos a entender la dimensión cultural de la ficción televisiva.

Por otra parte, adherimos al concepto de “personas con discapacidad” (PCD) propuesto por la Convención Internacional por los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD) de la Organización de Naciones Unidas (ONU), que postula que la discapacidad ya no se define como una cuestión de salud o de rehabilitación, sino como una cuestión de derechos humanos.

A lo largo de este capítulo abordaremos las distintas concepciones de la discapacidad que fueron desarrollándose históricamente, para dar cuenta de diversas representaciones sociales que atravesaron a la

ficción televisiva nacional en general y a *Si solo si* en particular. También profundizaremos en las condiciones de producción y emisión de esta ficción que llevaron la representación social de la discapacidad propuesta, a su reconocimiento y legitimación pública.

Según la explicación de Jodelet (1984), entendemos a las representaciones sociales como

la manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras el conocimiento “espontáneo”, ingenuo (...) que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural por oposición al pensamiento científico. Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, ese conocimiento es en muchos aspectos un conocimiento socialmente elaborado y compartido. Bajo sus múltiples aspectos intenta dominar esencialmente nuestro entorno, comprender y explicar los hechos e ideas que pueblan nuestro universo de vida o que surgen en él, actuar sobre y con otras personas, situarnos respecto a ellas, responder a las preguntas que nos plantea el mundo, saber lo que significan los descubrimientos de la ciencia y el devenir histórico para la conducta de nuestra vida, etc. (Jodelet, 1984, p. 473)

Los productos socio-culturales (como la ficción televisiva), en tanto espacio de diálogo y negociación de sentido, están en constante

movimiento. Y en este sentido, se debe considerar también el carácter dinámico de las representaciones sociales. Frente a esto, Castorina (2005) presenta dos categorías posibles: las representaciones *hegemónicas* y las *heterogéneas*. Las *hegemónicas* son relativamente uniformes y prevalecen en las prácticas sociales simbólicas. Podríamos decir, que son las que se encuentran naturalizadas y establecidas por la mayoría de las personas en la sociedad. Por su parte, las *heterogéneas* son productoras de nuevas significaciones, acercando este planteo a la teoría gramsciana o a la perspectiva de Bourdieu.

En nuestro análisis de *Si solo si*, pretendemos resaltar la dimensión comunicacional de las representaciones sociales, considerando, como Banchs (2000)

a) las condiciones de producción de las representaciones (medios de comunicación social, interacción cara a cara, comunicación, lenguaje) (...) b) las condiciones de circulación de las representaciones sociales (intercambio de saberes y ubicación de las personas en grupos naturales y de los grupos sociales naturales en contextos sociales particulares dentro de una estructura social) y las c) funciones sociales (construcción social de la realidad en el intercambio social, desarrollo de una identidad personal y social, búsqueda de sentidos o construcción del conocimiento del sentido común). (Banchs, 2000, p. 10)

Concepciones y representaciones de la discapacidad en la ficción televisiva

A través de la historia se han ido modificando los modos de ver, comprender y abordar la discapacidad. Los significados atribuidos a

las personas con discapacidad (PCD) fueron transformándose tanto en el ámbito de la salud como en el social; y tanto a nivel nacional como internacional. Estas transformaciones se vieron reflejadas en los cambios de los marcos legales y en la creación de organismos específicos. Por ejemplo, en 1987 se creó la Comisión Nacional Asesora para la Integración de Personas Discapacitadas (CONADIS)²⁴⁸, en 2011 se creó el Observatorio de Discapacidad, y previamente, en 2006, se había aprobado la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, promulgada como ley (N° 26378) en 2008.

La historicidad de los diferentes modelos de concepción de la discapacidad estará presentada en función de acercarnos a los entornos sociales simbólicos de producción de la ficción, ya que las representaciones sociales no pueden entenderse por fuera de ellos. Según Jodelet (2007):

El tomar en cuenta el nivel subjetivo permite comprender una función importante de las representaciones. Las representaciones, que son siempre de alguien, tienen una función expresiva. Su estudio permite acceder a los significados que los sujetos individuales o colectivos atribuyen a un objeto localizado en su entorno social y material, y examinar cómo tales significados están articulados a su sensibilidad, sus intereses, sus deseos y sus emociones (...). (Jodelet, 2007, p. 52)

En el trazado de una línea histórica de los modelos representacionales de la discapacidad, encontramos el de *prescindencia o tradicional*, como el primero de ellos. Según la Organización Mundial de la

²⁴⁸En 2011 pasó a llamarse Comisión Nacional Asesora para la Integración de las Personas con Discapacidad. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/183511/norma.htm>

Salud (OMS), este modelo comprende el período histórico desde la antigüedad clásica greco-romana hasta el siglo XVII o la revolución francesa. Este modelo es el que considera a la discapacidad como un “castigo divino”. Las PCD son marginadas y excluidas o, en su contrario, son tenidas en cuenta a través de caridad o políticas asistencialistas.

En las ficciones televisivas se puede observar este modelo en la narrativa dual de héroe-villano, donde el malvado es el que finalmente recibe una discapacidad como “castigo divino” por sus acciones pasadas, quedando excluido socialmente, y en algunos casos siendo asistido por los mismos personajes a quien éste hizo daño. También puede encontrarse cuando, por ejemplo, los personajes que auspician de malos fingen una discapacidad para recibir la caridad o atención del personaje al que engañan y quieren manipular.

El monitoreo realizado en 2014 por el Observatorio de discriminación en Radio y Tv²⁴⁹ señaló que la discapacidad en forma de castigo apareció, por ejemplo, en la telenovela argentina transmitida en 2013 por la TV Pública *Esa mujer*, protagonizada por Andrea Del Boca y Segundo Cernadas. El personaje que oficia de villano, Orlando López Zambrano (interpretado por Roberto Carnaghi), pierde la motricidad y cuando se le comunica la discapacidad, responde: “Lo merezco, hice cosas malas”.

El *modelo médico o rehabilitador*, ubicado históricamente por la OMS entre los siglos XVII y XX, también posicionado a partir de la segunda post guerra y hasta el SXIX, entiende a la discapacidad como una enfermedad que debe ser curada o rehabilitada. Exclusivamente desde el

²⁴⁹Espacio de cooperación institucional conformado por la Ente Nacional de Comunicaciones, el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) y el Consejo Nacional de las Mujeres (CNM).

orden biológico, quienes no alcanzan la rehabilitación son internados en asilos o manicomios.

En particular, en las series de ficción televisiva éste es el modelo representacional que podríamos catalogar como hegemónico. A nivel narrativo, se presenta a la discapacidad como un obstáculo que aparece repentina o temporalmente en un personaje (por lo general, principal) y lo detiene en el desarrollo de su vida cotidiana. El personaje padece y sufre esta condición, presentada dramáticamente. Solo al rehabilitarse es donde puede volver a dar curso a su vida y encontrar un desenlace feliz.

En este último monitoreo mencionado anteriormente, se encuentra señalado el caso del serial *Embarcados a Europa* también transmitida por la TV Pública, en 2014. En la ficción, uno de sus personajes principales es paralítico y no se lo presenta como un sujeto autónomo sino dependiente de sus familiares y en búsqueda constante de su rehabilitación. “Mi familia se ocupa de todo. No sé para qué vivo mi propia vida, si no hace falta”, se queja con ironía Don Francesco (interpretado por Emilio Disi), en uno de los episodios.

En oposición al modelo rehabilitador, el *modelo social* surge a partir de movilizaciones alrededor de los años 60 y 80. El modelo propone el corrimiento de la centralidad de la medicina y del individuo, hacia la sociedad. La discapacidad se ve como una construcción social y por lo tanto, la sociedad es la que debe trabajar por la inclusión ya que las PCD son sujetos de derechos. Además, presenta un postulado universalista que explica que por motivos sociales (contexto económico, sanitario, ambiental) potencialmente cualquier persona puede ser discapacitada.

En la representación de este modelo social, podemos posicionar a la miniserie *Jorge*, transmitida por la TV Pública en 2013. En la misma, el personaje principal, además de aprender a convivir con una PCD, se encuentra constantemente con un indigente y teme que su falta de acción lo lleve a “terminar de esa forma”.

Finalmente, alrededor de los años 90, la OMS impulsa el *modelo bio-psico-social* donde el modelo médico y el modelo social serán considerados como complementarios, sin dejar de lado que desde el orden biológico el sujeto sufre limitaciones que deben ser tratadas desde el ámbito de la salud. Este modelo reconoce y respeta la individualidad-psiquismo del sujeto, es decir, su autonomía, y es considerado un sujeto de derechos dentro de la sociedad de la cual forma parte, por lo tanto, debe ser incluido. Un ejemplo internacional de este modelo puede observarse en la telenovela brasileña *Páginas de la vida* (2006) de Manoel Carlos. En esta telenovela, como plantea Nicolosi (2009), la temática del Síndrome de down es abordada tanto desde la problemática de la inclusión escolar, como de los cuidados médicos necesarios para una vida plena de los portadores.

Veamos ahora el modelo representacional que se observa en *Si solo si*.

El caso de *Si solo si*

Como mencionamos, ésta es la primera ficción nacional que integra en su elenco a actores y actrices con y sin discapacidad. Este hecho trascendió a nivel local, nacional e internacional. En este apartado centraremos el análisis de *Si solo si* en la clave de las representaciones sociales, y en este sentido entendemos esta ficción como el espacio donde se gestó, en los términos planteados por Castorina (2005), una *representación social heterogénea* de la discapacidad:

Por medio de la producción de representaciones sociales el grupo crea una <realidad>, un referente al cuál remitir lo extraño o incomprensible de los acontecimientos. Se trata de un conjunto de clasificaciones significativas que se producen para salvar alguna fisura en la cultura. (Castorina, 2005, p.209)

Con relación a los modelos descriptos en el apartado anterior, asociamos a *Si solo si*, el *modelo bio-psico-social* de la discapacidad. Es por ello que postulamos a *Si solo si* como un hito dentro de las producciones audiovisuales independientes, tanto por la forma en que es abordada la temática de la discapacidad, como por sus condiciones de producción y de emisión, y por su reconocimiento público. Veamos en detalle estos aspectos.

Temática y representación

Como anticipamos, la primera temporada de *Si solo si* centró el argumento en la organización y resistencia de los integrantes del Taller Protegido en vista de la amenaza de desalojo. La segunda temporada²⁵⁰, estrenada en 2008 también por la TV Pública, se ubicó en el momneto posterior a dicho conflicto. En esta última ocasión, el grupo se instala en una esquina de barrio e inauguran allí una panadería en la que venden sus productos con éxito. No obstante, los integrantes se ven desmotivados al descubrir que otra panadería será abierta frente a su local. Los y las jóvenes buscarán nuevas ideas para poder subsistir.

²⁵⁰La tercera temporada de *Si solo si* fue estrenada en la TV Pública en 2020, junto a las repeticiones de la 1ª y 2ª temporadas.

El psicoanalista Marcelo Silberkasten (2006), autor de *La construcción imaginaria de la discapacidad*, sostiene que lo que define a una persona como discapacitada es “aquel individuo que no puede insertarse plena y fácilmente dentro del sistema de producción de bienes y servicios de una comunidad determinada” (2006, p. 35). Es decir, entiende al trabajo no solo como un espacio de inscripción en la estructura social, sino en un imperativo ético asociado al autovalidamiento. Silberkasten (2006) cuestiona las intervenciones psicológicas médicas y políticas que únicamente hacen eje en el cuerpo individual, sin modificar el cuerpo social, que es donde se excluye a las PCD. En relación con esta definición, tanto en la 1ª como en la 2ª temporada de *Si solo si*, el acento está puesto en el ámbito laboral y en la organización grupal. Esto no es un dato de color, ya que la trama construye la representación de un colectivo de personas (12 en la 1ª y 16 en la 2ª temporada). Esto implica tematizar que existen problemas compartidos que no responden únicamente a una discapacidad individual.

Según Silberkasten (2006), las PCD pueden tender a quedarse fijados en su núcleo de origen familiar debido a las imposibilidades estructurales de las instituciones, a las físicas o a las discriminatorias y simbólicas, a la hora de interactuar en sociedad. En contraste a esta apreciación, en la narrativa de la *Si solo si* se muestra al grupo de PCD trabajando en el taller de panadería, sin estar ancladas en su núcleo familiar. Esto se expresa principalmente en el personaje de Mili (una de las talleristas) que episodio tras episodio enfrenta al padre para reafirmar su autonomía de poder elegir dónde quiere trabajar.

En la 2ª temporada los personajes además, trabajan en su propio programa de radio, es decir, se representan a las PCD como productoras de contenido.

Otro aspecto ligado a las representaciones sociales del cotidiano de las PCD refiere al vestuario y uso del lenguaje. Es frecuente que en las narrativas audiovisuales, las PCD sean representadas fuera de moda, como si la comprensión de la (su) realidad, fuese de manera atemporal. La película *Anita* (2009), dirigida por Marcos Carnevale, puede considerarse ejemplo de ello. En *Si solo si*, los personajes visten con ropa informal acorde a la moda y usos del momento.

Por otra parte, en *Si solo si* puede observarse que el lenguaje utilizado es coloquial y contiene expresiones actuales. En las antípodas, encontramos la telenovela *María la del Barrio* (1995) como un pleno ejemplo de representación hegemónica. Es icónica la escena de violencia física y discriminatoria que llevó a la fama a la actriz mexicana Soraya Montenegro, en la que agrede al personaje de Alicia (interpretada por Yuliana Peniche) llamándola de “maldita lisiada”.

En este sentido, entendemos que *Si solo si* busca disputar sentidos sobre la representación de la discapacidad, en los términos de Víctor Arancibia y Alejandra Cebrelli (2010). El y la autora definen la representación social como una lucha que consiste en obtener la capacidad de instalar un lugar de visibilidad y de decibilidad de la propia cultura y de las propias problemáticas; una confrontación por evitar ser objeto de discurso y transformarse en un sujeto activo en la posibilidad de construir una imagen de sí.

A diferencia de la 1ª temporada, en la 2ª la discapacidad es nombrada. La temática aparece dentro de los diálogos de los personajes y dentro de sus problemáticas verbalizadas. Principalmente, en la trama de los personajes protagonistas Jorge y Lucía, que quieren dormir juntos y deciden casarse. Por primera vez, se los presenta como PCD y se muestran las reacciones antagónicas y polarizadas de sus her-

manos, Diego y Julieta. Por un lado, Diego, con una perspectiva completamente integrada, acepta la situación sin ningún cuestionamiento hegemónico y postulando el derecho que tienen Jorge y Lucía de casarse. Y por el otro Julieta, con una visión paternalista que reproduce discursos de una concepción tradicionalista de la discapacidad. Estas dos confrontaciones se representan en pantalla por medio de diálogos explícitos, incluso estos personajes deciden tratar este tema en terapia. Las posiciones se van negociando hasta que Julieta supera los prejuicios hegemónicos y acepta la concepción de Diego.

De esta forma, se logra visualizar la forma expositiva en que emiten estos discursos los personajes mencionados. Este hecho podemos entenderlo como una estrategia de *merchandising social*, que, como explica Nicolosi (2010, p. 10) basada en Bourdieu (1975), consiste en una “acción pedagógica explícita”. Es decir, en “el abordaje de temáticas sociales desde una pretensión de didáctica explícita que busca concientizar a la sociedad sobre determinados problemas”. Esta voluntad educativa la encontramos cuando el personaje Diego va explicándole a Julieta por qué no debe alarmarse frente a una relación amorosa entre dos personas con discapacidad, citando a la terapeuta, como voz de autoridad o especializada. Al final de la temporada, en el casamiento, Diego, mirando directo a cámara dice: “Celebramos el amor y la inclusión”.

No obstante, no podemos dejar de señalar que en esta 2ª temporada se utilizó un recurso infantilizador del público. Como señalamos, uno de los conflictos de la trama fue la instalación de una panadería justo en frente a la de las PCD. Esto implicaba una competencia, y una posible pérdida de sus clientes. El nuevo competidor en cuestión se lo presenta con peluca y máscara para no ser reconocido por su propia hija. El personaje se “villaniza”, infantilizando al público ya que

se utiliza el recurso típico de programas infantiles que consiste en la actitud de “compartir su planes malévolos” mirando directamente a cámara. Esto nos muestra que incluso aquello que catalogamos como un “hito”, entra en tensión con distintos modelos representacionales. De todas formas, esta 2ª temporada representó un salto en la lucha por la visibilización y audibilidad de las problemáticas presentes en las PCD, y sigue siendo un paso más (siempre perfectible) hacia la meta de alcanzar la inclusión plena en las pantallas de televisión.

Origen y condiciones de producción

Si solo si fue realizada por una productora independiente sin antecedentes en realización televisiva: Manada de Dos, fundada por Sebastián Suárez, en 2014. Suárez se desempeña como director, actor y profesor de “Teatro Integrado” en distintos espacios como el Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, el municipio de Quilmes y el Teatro Argentino de La Plata. Desde su emisión en televisión (en 2016), Sebastián Suárez y el elenco continuaron trabajando en Teatro Integrado, presentando sus obras a nivel local. Además, hacen producciones audiovisuales pensadas para la web que se desprenden de la serie para complementarla sin estar estrictamente ligadas a ella en términos del guion.

Tras el éxito que obtuvo la producción independiente en formato de *serie web*, el proyecto de *Si solo si* ganó uno de los concursos de fomento promovidos por el Estado en 2015. Debido a la temática de la ficción, según informó Sebastián Suárez, integrantes del INCAA y del por entonces Ministerio de Planificación Federal alentaron al director a presentar el proyecto en la TV Pública, ya que consideraban dicha

pantalla como la opción más viable para la transmisión de este tipo de contenidos²⁵¹.

Si solo si se grabó íntegramente en Quilmes, ciudad de origen de la mayoría de los trabajadores que participaron de la ficción, y donde están radicadas las oficinas físicas de la productora. Este dato cobra particular relevancia porque CABA es donde históricamente se centralizó la producción de contenidos audiovisuales. Si bien la productora Manada de Dos forma parte de la región conocida como AMBA, no forma parte del Distrito Audiovisual de CABA²⁵², por lo que no recibe beneficios impositivos. Podría decirse que se trata de una productora emergente. En términos de procedencia de la obra, *Si solo si* puede ser categorizada como *original*, lo que implica una escritura de autoría propia y pensada para televisión. Sin embargo, privilegiamos la categoría *remake* en tanto que adaptación o, mejor dicho, “re-factura” de los guiones previamente escritos para formato de serie web.

Por otra parte, en cuanto a las *condiciones de producción*, podemos referir a que las PCD que integran el elenco de la ficción fueron trabajadores: actores y actrices que cobraron y cumplieron con un horario laboral. Al indagar acerca del detrás de escena, el director del proyecto, Sebastián Suárez, explicó que

²⁵¹Como dato adicional, la producción recibió una oferta por parte del canal América TV para la transmisión de la serie. La propuesta fue rechazada por considerar que la grilla de la TV Pública presentaba contenidos más diversos y pluralistas, con tratamientos más inclusivos.

²⁵²El Distrito Audiovisual es la zona de la Ciudad que promueve la actividad audiovisual y el crecimiento de las empresas del sector, a través de herramientas financieras, capacitaciones e incentivos fiscales. Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/desarrolloeconomico/distritoseconomicos/distritoaudiovisual>

Las PCD cobraron por actores, todos. Me decían: “Algunos actores te pueden venir gratis por la temática”, y yo contestaba: “Pero eso no es el concepto de trabajo. La igualdad de oportunidades es que cada uno cobre por su trabajo”. Logramos que cada uno tuviera los mismos derechos y las mismas obligaciones. Trabajaban las mismas horas que tenían que trabajar, si trabajaban extra se les pagaba extra, y si se iban antes había que reprogramar la escena. (Sebastián Suárez, entrevista personal, 2016)²⁵³

En el plano actoral, la novedad de *Si solo si* radicó no solo en que nunca antes habían sido integradas tantas personas con discapacidad a nivel cuantitativo; sino también en el hecho de que la discapacidad no fue considerada un fenómeno a ser representado, teatralizado o *espectacularizado* por un actor o actriz que no la posea.

Formato

Siguiendo a Saló (2003): “Técnicamente se podría decir que el formato es el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros” (p. 13). *Si solo si* fue inicialmente pensada como *serie web*, formato entendido como “todos aquellos seriales de ficción audiovisual creados para ser emitidos por Internet” (Morales y Hernández, 2012, p.142). La característica principal de este tipo de producciones es su corta duración, ya que está pensada para usuarios que realizan múltiples acciones al mismo tiempo en sus dispositivos

²⁵³En entrevista personal con la autora de este capítulo, realizada en el marco del proyecto I+D: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública. Quilmes, 2016.

móviles o personales. A su vez, esto impacta en la necesidad de una sencillez en la trama argumental y un menor desarrollo de subtramas.

En este sentido, la adaptación del formato *serie web* al *serial televisivo* (Calabrese, 1984) no presentó dificultades, logrando tres temporadas de *Si solo si*, conformadas por 8 ocho episodios de 26 minutos cada uno. Los episodios siguen una misma línea argumental a lo largo de la ficción y se mantienen los personajes, quienes van acumulando una memoria narrativa a lo largo de la historia. Es por ello que los episodios no se pueden ver de forma aleatoria.

Otra cuestión a considerar es la incidencia de la financiación económica a la hora de la elección del formato. El elenco que trabajó fue conformado por más de 60 personas, incluyendo personal artístico y equipo técnico. Considerando que se trata de una producción independiente, es un número elevado. Para la cobertura económica correspondiente, fue necesario optar por un formato más corto.

Condiciones de emisión

Si solo si fue transmitida en la franja horaria de los sábados por la mañana. Esta franja, a nivel global, es considerada marginal en relación con los índices de audiencia que convoca. Si bien el *rating* es un índice que no determina la programación de la TV Pública por no ser de carácter comercial, la ficción presentó en total un promedio de 0,6 puntos y para Kantar Ibope Media este puntaje es valorado como positivo.

Cabe señalar que durante el periodo de emisión de *Si solo Si*, la TV Pública programó *Desde la vida* como parte de la franja matutina de los sábados. Dicho ciclo, según la web de la TV Pública “apunta a generar conciencia sobre la importancia de valorar y respetar a las personas por su di-

versidad y promover la aceptación para la integración plena de personas con discapacidad”²⁵⁴. En relación con esto, contemplamos dos cuestiones:

Por un lado, *Si solo si* se transmitió por fuera de este programa, aspecto que consideramos positivo ya que este tipo de programación especial se deriva de otras instituciones que se separan/segregan de las tradicionales presentándose como “especiales” para “albergar” a las PCD, o la temática de la discapacidad. En este sentido, son criticadas desde el modelo social de la concepción de la discapacidad por su carácter de *inclusión excluyente*. No interesa, en este aspecto, un análisis de contenido de *Desde la vida*. Por otro lado, la ficción se transmitió en horario posterior a *Desde la vida*, lo que consideramos generó en la programación del canal una continuidad simbólico-temática en relación con la inclusión. En este sentido, se valora el espacio autónomo y propio brindado a *Si solo si* en la grilla, así como la conformación de una franja “a conciencia” para la visibilización de la temática.

Ahora bien, cabe destacar aquí un dato no menor: *Si Solo Si* fue *trending topic* en la red social Twitter durante cada emisión en la emisora estatal.

Como mencionamos, *Si solo si* fue transmitida por primera vez en 2013 a través de la web.²⁵⁵ Para producirla, contó con una pequeña inversión en equipos: una HandyCam casera y un micrófono. La propuesta se basó en la idea de que los estudiantes que participaban del proyecto “Teatro Integrado” pudieran experimentar y conectarse con nuevas formas de mostrar su trabajo. Es así como con bajo presupuesto, la ficción comenzó como una narrativa *amateur*.

²⁵⁴*Desde la vida*. Recuperado de: <https://www.tvpublica.com.ar/programa/desde-la-vida/>

²⁵⁵Sitio web oficial: <http://www.sisolosi.tv/>

Al poco tiempo se crearon el propio sitio web, la cuenta de Twitter²⁵⁶ y la página de Facebook²⁵⁷ del serial. Como habíamos anticipado, la gran repercusión en redes sociales le facilitó migrar hacia la pantalla televisiva, a partir de solicitar un plan de fomento de TDA a fines de 2015. Para 2016 ya estrenaba en la TV Pública.

Es importante señalar a internet como una de las nuevas pantallas de narrativa audiovisual. Como postula Leonardo Murolo (2012): “El concepto de nuevas pantallas se refiere principalmente a computadoras y teléfonos celulares en un uso de consumo de formatos audiovisuales (...) el uso se percibe principalmente en la aparición de nuevos formatos específicamente contruidos para nuevas pantallas” (2012, p.1).

De hecho, el bajo presupuesto y la posibilidad de acceso a internet fueron los motivos que impulsaron al director a utilizar esta herramienta: “En ese momento grababa un capítulo por semana, era una locura. Lo editaba y lo subía en la página web que no tenía ni siquiera auspiciantes. Era hacerlo por hacerlo y ver qué pasaba”, explicó Sebastián Suárez (entrevista personal, 2016).

Al pasar de la web a la TV Pública, la ficción vuelve a rodarse en Quilmes pero con equipamiento profesional para mejorar la calidad, e incorporando al elenco a actrices y actores reconocidos de la televisión como Roberto Carnaghi, María Rosa Fugazot, Paula Kohan, Paula Morales, Barbie Vélez, Cayetina y Johanna Francella. Además de las participaciones especiales de artistas famosos como el Puma Goity, Celeste Cid, Fito Páez, Miguel Ángel Rodríguez, Lalo Mir, Divina Gloria, Cabito, Carna y Osvaldo Laport.

²⁵⁶Twitter oficial: <https://twitter.com/sisolosilaserie>.

²⁵⁷Página de Facebook oficial: <https://www.facebook.com/sisolosilaserie>.

Desde sus inicios como serie web, la idea de Suárez y el equipo realizador fue incluir al menos a una persona reconocida, por capítulo. En términos de lograr más alcance, fue una estrategia que funcionó tanto en el formato web como en el televisivo.

Una vez transmitidos los capítulos por la pantalla televisiva, se subían al canal de YouTube oficial de la Televisión Pública. Encontramos entonces, un formato que surge de internet, migra a la pantalla televisiva, y finalmente vuelve a internet, en una especie de “círculo virtuoso” que hizo que se incrementara su difusión. Según las palabras de su director: “generamos mucha repercusión en las redes sociales. Fue tendencia en Twitter en todas las emisiones, el avance de *Si solo si* fue el video²⁵⁸ más visto de la TV Pública en el año” (Sebastián Suárez, entrevista personal, 2016).

Tal como señala Maglieri (2016):

El cambio o intercambio de soportes en cuanto a la utilización y consumos de contenidos generados en televisión, también plantea la idea de una nueva televisión por fuera del televisor. Una apropiación del contenido que ya no es efímero, no se pierde una programación. El contenido puede tenerse, reproducirse, compararse, indefinidamente. (Maglieri, 2016, p. 76)

En los últimos años creció y sigue creciendo la presencia de la televisión en internet y nacen nuevas formas de producción y consumo a través de la web. *Si solo Si* puede considerarse un producto inmerso en el contexto de convergencia. Conforme el concepto de Henry Jenkins (2006):

²⁵⁸ A noviembre de 2020, *Si solo si* registraba 8.405 visualizaciones en YouTube.

Con “convergencia” me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas (...) “Convergencia” es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose. (2006, p. 14)

Considerando este círculo de “web-tv- web”, coincidimos en términos de Jenkins (2006) que: “Si el paradigma de la revolución digital presumía que los nuevos medios desplazarían a los viejos, el emergente paradigma de la convergencia asume que los viejos y nuevos medios interaccionarán de formas cada vez más complejas” (2006, p. 17).

Es por eso que *Si Solo si* en su formato, aplica tanto como serie web y a su vez como ficción televisiva, una especie de híbrido entre nuevas formas de narrar y las preexistentes. Como afirma Mc Luhan (1996) todo nuevo medio cuando nace se parece a uno viejo: “Etiqueta aplicada a los nuevos medios, en general, debido a su facultad de introducir nuevas pautas en nuestras vidas mediante la aceleración de pautas anteriores” (1996, p. 208). Sin embargo, vale resaltar que nos posicionamos en los Estudios Culturales de Comunicación, sin creer en un “determinismo tecnológico” (Williams, 1977) sino observando los usos y apropiaciones de las nuevas tecnologías audiovisuales.

Reconocimientos y nominaciones

Si solo si obtuvo una serie de reconocimientos desde su emisión, tanto a nivel local, como nacional e internacional. La ficción fue declarada de interés por parte del Ministerio de Cultura de la Nación,

el INADI, la CONADIS, la Legislatura porteña, y el municipio de Quilmes. Además, obtuvo dos nominaciones a los premios Martín Fierro: como Mejor serie web, en 2013, y como Mejor unitario o mini serie, en 2017. En ese mismo año, la ficción también fue nominada en el Premio FUND TV²⁵⁹, en los Premios Televisión América Latina (Premios TAL) y en el Diversify Tvs Excellence Award. Por otra parte, a nivel internacional, *Si solo Si* fue comprada en Bolivia por un canal privado, y en Uruguay por TV Nacional.

Reflexiones finales

A lo largo de este capítulo presentamos los diferentes modelos de concepción de la discapacidad y aportamos algunas referencias de ficciones que responden a ellos, hasta abocarnos al estudio en profundidad de *Si solo si*. Frente a este recorrido, es conveniente resaltar que ningún modelo representacional de la discapacidad reemplaza al otro en su existencia. A pesar de los intentos por delimitarlos históricamente, se juxtaponen temporalmente y varían sus formas de representación. Si bien en la actualidad y en particular en nuestro país el modelo adoptado para el marco legal es el bio-psico-social, todos se encuentran en constante disputa y negociación dentro de distintos ámbitos de la sociedad, como por ejemplo, en el ámbito de la producción de ficción.

Considerando los entrecruzamientos en los distintos medios de emisión de la serie ficcional, entendemos que “la complejidad de la cultura debe hallarse no solamente en sus procesos variables y en sus definiciones sociales (tradiciones, instituciones y formaciones) sino

²⁵⁹ Sitio web oficial de Fund TV: <https://fundtv.org/>

también en las interrelaciones dinámicas” (Williams, 1977, p. 143). Las redes sociales, páginas web, y canales de YouTube como “nuevas pantallas” para ver producciones audiovisuales actúan en convergencia con los medios de comunicación tradicionales, que en el caso concreto de *Si solo si* cooperó a la hora lograr mayor visibilización de la problemática de la inclusión social.

La televisión como medio de comunicación tradicional tiene su lugar posicionado en la legitimidad social a la hora de poner en circulación diferentes “sentidos comunes”, imaginarios sociales o, como elegimos considerar: diferentes representaciones sociales. El hecho de haber alcanzado la transmisión por la TV Pública una producción independiente que cuenta con una novedad inclusiva tanto en la producción como en su contenido, además de formar parte de una convergencia tecnológica, puede considerarse como un corrimiento de la hegemonía, entendiendo a los medios de comunicación no solo como tecnologías sino también como instituciones.

En esta disputa por la negociación de sentidos y la circulación de nuevas ideas, o de representaciones sociales y temáticas invisibilizadas históricamente, no se pretende pasar por alto las brechas digitales. Como se puede desprender de la lectura de Rodríguez Gallardo (2006), las brechas digitales existen como reflejo de las brechas sociales de la sociedad capitalista (aunque suene reduccionista) en la que estamos inmersos. A su vez, señalamos la importancia de saltar las “brechas participativas” que plantea Jenkins (2006), como una forma de apropiación de las redes sociales para “pegar el salto” a ser productores y generar nuevas narrativas que nos identifiquen, y que visibilicen problemáticas ocultas y formas de abordajes diversas que entren en disputa o negociación con las hegemónicas, de modo a poder generar sensibilización social.

Podemos considerar a *Si solo si* como una narrativa emergente que da cuenta de las transformaciones audiovisuales en una cultura digital.

Bibliografía

- Banchs, M. A. (2000). Papers on Social Representations / Textes sur les représentations sociales. *Peer Reviewed Online Journal*, Volume 9, pp. 3.1-3.15.
- Calabrese, O. (1984). Los replicantes. *Anàlisi*, Núm.9, pp. 71-90.
- Castorina, J.A., Barreiro, A. Y Toscano, A.G. (2005). Las representaciones sociales y las teorías implícitas: una comparación crítica. *Educação & Realidade*, vol. 30, núm. 1, enero-junio, 2005, pp. 201-222.
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2010). Género, memoria y representación. *La otra voz digital*. Recuperado de: <http://www.laotrazvozdigital.com/genero-memoria-y-representacion/>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici, S. *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- Jodelet, D. (2007). El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales. *Cultura y representaciones sociales*, vol. 3 año 5°.
- Maglieri, A. (2016). *Televisión Pública y convergencia digital*. Bernal: Factotum.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las medicaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Murolo, N. (2012). Nuevas pantallas frente al concepto de televisión. Un recorrido por usos y formatos. *Razón y Palabra*, Nº 8.
- Morales y Hernández (2012) La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa. *I Congreso Internacional de la Red*

Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV), Málaga-Sevilla, 23-25 de mayo de 2012. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.

- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Nicolosi, A. (2009). *Merchandising social na telenovela brasileira. Um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da Vida*. Tesis de Maestría. Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Pablo. Brasil. Recuperado de: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-15042009-100550/es.php>
- Nicolosi, A. (2010). De la pedagogía del melodrama a la pedagogía del merchandising social en la telenovela *Páginas de la Vida*. XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Universidad Nacional de Quilmes, 16, 17 y 18 de septiembre.
- Nicolosi, A. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rodríguez Gallardo, A. (2006). *La brecha digital y sus determinantes*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones.
- Silberkasten, M. (2006). *La construcción imaginaria de la discapacidad*. Buenos Aires: Topia Editorial.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Otras fuentes consultadas

- Convención Internacional Por los Derechos de las Personas Con Discapacidad (CDPD). Recuperado de: <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

- Ley 26378. “Apruébase la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su protocolo facultativo, aprobados mediante resolución de la Asamblea General de las Naciones Unidas del 13 de diciembre de 2006”. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/140000-144999/141317/norma.htm>

Videografía

- Antonietta, F. (director). (2016, 2018). *Si solo si*. Manada de Dos / Plan de Fomento.

| CAPÍTULO 12 |

Ahora que sí nos ven. Ficción televisiva y empoderamiento femenino en la TV Pública

María Eugenia Dichano

Introducción

La televisión es representación, narración, mediación. La televisión no es un ente autónomo de la sociedad, no funciona como “hecho aislado”; es espacio de producción y recepción. Las historias culturales se trazan también a través de la televisión y en los géneros que en ella se narran, y la ficción ocupa un lugar muy importante a lo largo y ancho de toda América Latina. Es que, como dice Nora Mazziotti (2006), les latinoamericanos tenemos “pasión por los relatos”. La narración es parte de nuestra cultura; los relatos se proyectan sobre los modelos que las sociedades manejan, recogen historias emergentes, debates y construyen maneras de ver/contar el mundo. Por su parte, las representaciones mediáticas funcionan como discursos legitimadores: algunas veces del discurso hegemónico y algunas otras, de las demandas sociales (Cebrelli y Rodríguez, 2013). Es por este motivo que la narración y los géneros narrativos funcionan como dispositivos de comprensión social (Rincón, 2006).

Bajo esta mirada conceptual, buscamos en este capítulo analizar de manera exploratoria el cruce entre los mundos de la ficción y el mundo (o los mundos, ¿por qué no?) de la vida cotidiana, la también llamada “realidad”. No pretendemos realizar un análisis exhaustivo sobre cada una de las ficciones seleccionadas; nos interesa analizar

cómo es posible verlas desde una perspectiva de género, es decir, con los lentes violetas puestos.

Para tal, enfocaremos la mirada en ficciones seriadas transmitidas por la pantalla de la TV Pública entre 2011 y 2019 que prestaron cierta atención a las problemáticas de género. Las ficciones en las que nos detendremos son: *Tiempo de Pensar* (2011), *Memorias de una muchacha peronista* (2012), *La viuda de Rafael* (2012) *Cuentos de identidad - Un encuentro inesperado* (2014), *Según Roxi* (2016, 2018), *Aquellos días felices* (2018) y *Pioneras* (2019).

Ficción y contexto

La ficción televisiva, desde la óptica de los Estudios Culturales y como recuerdan Casetti F. y Di Chio, F (1999, pp. 293-297), es vista como un *texto*, y al estar *situado* en un tiempo y espacio no puede escindirse de su contexto; de ahí su carácter de *propuesta* a partir de la que se negocian significados y se construye sentido social. Además, es un *recurso* a utilizar; es decir, tiene funciones sociales y modos de integrarse a la vida cotidiana.

Es por ello que el primer gesto de análisis de las ficciones seleccionadas para este capítulo es situarlas en el devenir histórico y señalar los hechos que hablan de una sensibilidad social con la que las narrativas dialogan. En 2009 se promulgó la ley nacional N° 26485, para “Prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres”. Esta norma tuvo un gran impacto a nivel nacional, ya que define y tipifica los diferentes tipos de violencias contra las mujeres y deja de circunscribirlas al ámbito privado. Su artículo 2 fija como objetivo “la remoción de patrones socioculturales que promueven y sostienen la

desigualdad de género y las relaciones de poder sobre las mujeres” (ley 26485/2009).

En 2012, el Congreso de la Nación Argentina aprobó por unanimidad la ley N° 26791, que modifica el inciso 11 del Art. 80 del Código Penal Argentino e incorpora el agravante para quien mate “a una mujer cuando el hecho sea perpetrado por un hombre y mediar violencia de género”. Se incorpora así la figura de “femicidio”, que reconoce y visibiliza la violencia sexista. En 2013, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires declaró el 7 de marzo como el Día de la Visibilidad Lésbica en memoria de “La Pepa” Gaitán, asesinada por el padre de su novia. En 2015, se realizó la primera marcha del movimiento “Ni una menos”. En 2016, las mujeres argentinas realizaron el primer paro para visibilizar su trabajo.

En 2017, se promulgó la ley de Paridad de Género en el ámbito de representación política (N° 27412). En 2018 se sancionó la ley Micaela (N° 27499), que establece la capacitación obligatoria en la temática de género y violencia contra las mujeres y personas del colectivo LGBTTTIQ+ a todo el personal de los tres poderes del Estado: Ejecutivo, Legislativo y Judicial. Ese mismo año se aprobó el proyecto de ley de legalización del aborto en la Cámara de Diputados, que sería promulgado finalmente como ley en diciembre de 2020. Finalmente, en 2019, se crea el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad, con el fin de impulsar políticas públicas para la construcción de una sociedad más igualitaria.

Las ficciones *Tiempo de Pensar* (2011), *Memorias de una muchacha peronista* (2012), *La viuda de Rafael* (2012), *Cuentos de identidad* (2014), *Según Roxi* (2016, 2018), *Aquellos días felices* (2018) y *Pioneras* (2019) nacen atravesadas por todos estos marcos legales (y sociales) que dan cuenta de una nueva sensibilidad social ligada al empoderamiento de los movimientos feministas.

Ficciones y representaciones de género

A continuación, nos proponemos trazar una mirada razante por las ficciones televisivas mencioandas en el apartado anterior. En todas ellas observamos que buscan poner en jaque ciertos patrones socio-culturales dominantes que promueven relaciones de poder y condiciones de desigualdad sobre las mujeres.

Tiempo de pensar (2011)

En esta serie, Andrea Del Boca, protagonista y coproductora, encarna diferentes personajes a los que les tocan atravesar conflictos cotidianos en torno a problemáticas de género. Pero lo más interesante de esta ficción es que todos los temas se abordan desde una perspectiva de derechos humanos.

En uno de los capítulos se hace mención al decreto de infertilidad humana que permite a las parejas acceder a una fertilización homóloga, utilizando gametas propias de cada integrante de la pareja. Este “decreto reglamentario de la ley 14.208 - Reconocimiento de la infertilidad humana como enfermedad” fue reglamentado en enero de 2011 y en la ficción se lo menciona para vincular a la maternidad con el deseo materno (y también paterno en este caso), y con la presencia del Estado para garantizar los derechos reproductivos.

La trata de personas, los trasplantes de órganos, la discriminación y la xenofobia, los femicidios, la violencia por razones de género, el maltrato laboral, las adicciones y el aborto son algunos de los temas emergentes que la serie propone. Tanto la protagonista como los roles secundarios interpretados por mujeres se corren de los estereotipos hegemónicos centrados en el deber ser y

buscan construir su propia identidad. Como sostienen Cebrelli y Rodríguez (2013),

una representación funciona como un articulador entre prácticas y discursos, una especie de mecanismo traductor en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica. (p. 5)

Las mujeres de *Tiempo de pensar* cuestionan los estereotipos hegemónicos, se enfrentan al orden establecido, se revelan a sus “superiores”, luchan por sus ideales: son protagonistas de sus propias vidas.

***Memorias de una muchacha peronista* (2012)**

Esta miniserie narra la historia de Elvira González, una joven que ingresa a trabajar en Radio Noticias Argentinas como secretaria en la década de los 40, en pleno ascenso del peronismo. En ese marco histórico no eran muchos los empleos a los que tenían acceso las mujeres, generalmente, ligados a las tareas de cuidado. Elvira asume ese puesto laboral sin perder de vista su sueño de ser periodista. Su personaje no solo se enfrenta a los mandatos sociales y familiares, sino que también se rebela ante sus superiores jerárquicos, todos ellos varones.

A lo largo de los 13 capítulos de esta miniserie, ganadora de un concurso de fomento estatal, se narra la historia social y política de la época (1944-1956) a través de la vida de sus protagonistas. “El todo social adquiere sentido en una historia particular” (Rincón, 2006, pág. 88) y a partir de esa historia particular podemos ver no solo el ascenso del peronismo al poder sino también las conquistas que las mujeres lograron durante esos años.

En 1947 se aprobó la ley de Sufragio Femenino (N° 13010), y en la ficción es la primera vez que Elvira tiene la posibilidad de escribir un artículo para la Redacción en la que trabaja. En *Memorias de una muchacha peronista* se cuestiona la idea de que las mujeres solo pueden trabajar para o hasta conseguir marido, y que el rol de la mujer se ubica en el hogar, cocinando y criando hijos. Las mujeres retratadas en la miniserie (Carmen, Rita, Elvira) rompen con esos mandatos sociales preestablecidos, con el modelo tradicional de la época en la que se ambienta la ficción. De hecho, el personaje de Elvira se enamora, pero no está dispuesta a casarse. En efecto, ella discute fervientemente con el Código Civil Argentino, y no puede aceptar que la mujer se convierta en una “incapaz” luego de contraer matrimonio. Por todos estos motivos, Elvira decide ser madre soltera y continuar de esa forma con el trabajo que tanto quiere. Años más tarde, la protagonista se casa y también lleva adelante un divorcio, luego de que el peronismo aprobara la ley (que tiempo después sería derogada por la autodenominada Revolución Libertadora).

Por su parte, Carmen es una mujer revolucionaria que puso el cuerpo en la Guerra Civil Española y se enfrenta a sus superiores cuando aparece una injusticia. Y Rita es una periodista con trayectoria que está dispuesta a renunciar a todo por amor, pero mientras tanto encara sus columnas distinguiendo entre “amigos y amigas”.

Los ideales políticos de Elvira, su devoción por Eva Perón y el devenir diario de los medios de comunicación se entremezclan con material fílmico de la época, una ambientación exquisita y elementos coyunturales como la aprobación de leyes nacionales y la epidemia

de polio²⁶⁰ (1956), que deja a la protagonista sin su hijo. En la ficción, el golpe de Estado de 1955 cierra Radio Noticias Argentinas, y algunos compañeros se exilian. No obstante, el personaje de Elvira decide quedarse a defender la patria sabiendo, según sus propias palabras, que “ser mujer y periodista no será fácil”.

La viuda de Rafael (2012)

Esta ficción narra la historia de Nina Del Valle, una mujer transexual a quien no le reconocen sus derechos de viuda luego de la muerte de su pareja, de más de quince años. El 23 de mayo del mismo año en el que se emitió la miniserie se promulgó la ley de Identidad de Género (N° 26743), que define la identidad de género como “la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo” (ley N° 26743/2012). Esta norma establece el derecho a la identidad de género de las personas, otorgando las herramientas para garantizar el derecho a la identidad y dignidad, el respeto por la autodeterminación y promueve la inclusión de todas las personas que se encuentran por fuera de la heteronorma. Cabe recordar también que en 2010 se había promulgado la ley de Matrimonio Igualitario (N° 26618), que representó un gran avance para la comunidad LGBTTTQI+.

La viuda de Rafael otorga visibilidad a la comunidad LGBTTTQI+ desde un lugar de reconocimiento a las luchas impulsadas, ganadas

²⁶⁰Se estima que fueron afectados más de 6.500 niñas y niños menores de nueve años. El golpe de Estado de 1955 había eliminado el Ministerio de Salud y en una primera instancia optó por ignorar la epidemia.

y también hacia todas aquellas que están por darse. Tal como sostienen Cebrelli y Rodríguez (2013) “re-presentar al otro supone asumir una conciencia capaz de aprehender al sujeto subalterno y, a partir de esto, construir un relato que le otorgue visibilidad” (p. 4).

En la ficción, el personaje de Susy, una de las amigas de Nina, comienza los trámites para realizar una reasignación o readecuación genital que le es negada. A partir de este hecho, se denuncia al sistema médico y jurídico que condena la transexualidad considerándola como una patología y anormalidad en el sujeto. Es importante tener en cuenta que no fue hasta el año 2018 cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) dejó de reconocer a la transexualidad como un trastorno mental.

En *La viuda...* aparecen temas como homofobia, transfobia e identidad de género, y también se denuncian las violencias, estigmas, agresiones y castigos que sufren las personas que no se sienten cómodas con el sexo asignado al nacer.

Judith Butler (2016) afirma que “el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la <naturaleza sexuada> o <un sexo natural> se forma y establece como <prediscursivo>, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura” (p. 56). Y la cultura también opera sobre las representaciones mediáticas y éstas se vuelven fundamentales para la configuración de subjetividades, y la construcción/deconstrucción del orden simbólico dominante. En este sentido, esta ficción televisiva nos permite observar cómo a partir del avance en materia de derechos, emergieron narrativas que comenzaron a representar a las personas *trans* como les sujetos de derechos que son, y no como objetos de burlas y violencias, al tiempo que también les otorga la posibilidad de nombrarse, de

poder definirse a sí mismas. Vale mencionar que la protagonista de esta ficción, Camila Villada, es una actriz transgénero, lo que denota la posibilidad de la autorepresentación.

Cuentos de identidad (2014)

Esta es otra de las series en donde las mujeres se presentan empoderadas porque se animan a cuestionar, descubrir y desafiar no solo todo aquello que aparece como obstáculo hacia su felicidad, sino también, y principalmente, a sí mismas.

Las mujeres representadas en esta ficción realizan principalmente una acción: buscar. Ellas buscan sus sueños, dejar de sufrir, estar con quien desean, ser quien quieren ser, vivir como anhelan. Como en todo melodrama, “lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer” (Martín-Barbero, 1987, p. 7). Así, aquello que mantiene la tensión en la narrativa es el camino que recorren las protagonistas para lograr descubrir quienes son. Son mujeres reales en escenarios cotidianos, eso hace que podamos sentir cierta identificación con el sentir/vivir de las protagonistas:

En mayor medida de lo que se reconoce, la ficción es real, en términos de aquel realismo emocional y simbólico que no restituye una imagen especuladora y fiel de la realidad factible, sino que abre el horizonte de las experiencias a esferas de elaboración, identificación y proyección fantástica que ya forman parte de la vida cotidiana y que, por eso mismo, son trozos significativos y activadores de efectos de la realidad. (Buonanno, 1999, p. 60)

Según Roxi (2016, 2018)

Esta ficción brinda un claro ejemplo de narrativa *transmedia*, en términos de Jenkins (2008). Nació durante 2012 como serie web, con emisión de los episodios a través de YouTube; luego se sumaron un *blog*, página de Facebook, cuenta de Twitter, libros y una obra de teatro. Poco tiempo después, la serie se estrenó en *Lifetime* y en la plataforma Netflix. En el 2016, llegó a la pantalla de la Televisión Pública para contarnos, en tono de comedia, los contratiempos y desventuras de una madre primeriza.

El personaje de Roxi se presenta como una persona libre, despreciada y valiente que la maternidad transformó en alguien vulnerable e insegura. Roxi vive desbordada, incomprendida, luchando contra los “opinólogos seriales” y cargada de culpa.

A lo largo de las dos temporadas, la serie aborda los conflictos cotidianos de la maternidad desde un lugar humorístico. Roxi etiqueta a todas las “mamis del jardín”: está la mami rock, mami común, mami recreativa, mami alternativa, mami judía, mami psicóloga, mami esplendida, y Roxi, la mami “progre”.

Episodio tras episodio, la protagonista intenta conjugar trabajo con maternidad y la mayoría del tiempo le resulta imposible. De esta forma, se cuestiona la división de tareas en el hogar y las tareas de cuidado vinculadas al sexo femenino. Si bien en la segunda temporada se presenta una Roxi más empoderada que comienza a revelarse contra muchas de las personas que le dicen lo que tiene que hacer, no deja de ser vulnerable. Además, tendrá otra hija y se sumarán cuestiones como el destete, el “nido vacío”, y más tareas de crianza y cuidado.

***Aquellos días felices* (2018)**

Esta miniserie fue una de las propuestas ganadoras de los concursos de fomento federal y recorrió varias pantallas de Argentina antes de llegar a la TV Pública. Consiste en ocho capítulos y fue rodada en Puerto Iguazú. Verónica, protagonista de la historia, se encuentra sorprendida de ella misma y sus sentimientos tras enamorarse de otra mujer. A lo largo de la historia se muestra cómo la vida rutinaria de esta maestra de la comunidad guaraní se altera completamente, y comienza una lucha interna contra los imaginarios sociales que lleva a cuestras. *Aquellos días felices* pone en juego aquí las relaciones sexo-genéricas y sexo-afectivas: “Wittig hace referencia al sexo como una marca que de alguna forma se refiere a la heterosexualidad institucionalizada, una marca que puede ser eliminada u ofuscada mediante prácticas que necesariamente niegan esta institución” (Butler, 2006, p. 86). La miniserie narra una historia de amor que rompe con la heteronorma, pero lo más interesante es que la protagonista atraviesa todo ese proceso de descubrimiento desde un lugar despreciado. No le preocupa que Camila (su par romántico en la ficción) sea una mujer o lo que el pueblo dirán de ellas, sino que solo atiende su búsqueda por ser feliz. En esa búsqueda, encara un proceso de construcción identitaria que la ayudará a tomar las decisiones que colaboren con ese fin.

***Pioneras* (2019)**

Esta docuficción se emitió por Canal Encuentro y luego por la TV Pública. Presenta cuatro capítulos en los que se narran la vida de mujeres pioneras en los movimientos feministas. Juana Manso, Ada María Elflein, Herminia Brumana, María Abella, Mariquita Sánchez,

Raquel Camaña, Gabriela Laperrière y Fenia Chertkoff cobran vida en el siglo XXI para demostrarnos que nuestras luchas también fueron las de ellas.

Esta microserie es actuada y narrada íntegramente por mujeres. El hilo conductor de las escenas performativas representadas por Muriel Santa Ana es la narración de diferentes académicas (historiadoras y especialistas en Letras) que van contando la vida de luchadoras por la igualdad de género que, además, rompieron con los órdenes establecidos. Estas “pioneras” no solo denunciaron desigualdades, sino que también decidieron viajar, maternar, trabajar, escribir, desear. Desde esos lugares impulsaron sus luchas.

Pioneras también se viste con imágenes del movimiento feminista actual dando cuenta que las luchas que ellas comenzaron, aun continúan. Pero por sobre todo, invitan a recordar que gracias a ellas se lograron muchas conquistas, y a que a ellas también les debemos tantas otras.

En este cruce entre pasado y presente se pueden observar las funciones principales que tienen las series de televisión planteadas por Buonanno (1999, p. 62): la *función fabuladora*, la función de *familiarización* con el mundo social y la función de mantenimiento de la *comunidad*. En relación con la primera función, esta serie habla de nosotres y a nosotres recogiendo temas de gran interés como es la lucha por los derechos de las mujeres. La función de familiarización se basa en las creencias compartidas con el mundo social que habitamos, y la función de mantenimiento de la comunidad hace alusión a que a partir de la ficción se convoca a un vasto público heterogéneo que puede no conocerse entre sí pero que la narrativa pone “en contacto” y acerca a través de temáticas e imaginarios.

Estas funciones propuestas por Buonanno (1999) nos permiten leer todas las series analizadas, y pensar así el papel que cumple la ficción en la construcción cultural de las comunidades.

Reflexiones finales

Como pudimos observar de forma exploratoria lo largo de este recorrido de ficciones ofertadas en la TV Pública, el *contexto* hace al *texto*. Resulta imposible pensar en un abordaje sobre la problemática de géneros, identidades, sexualidades, sin el avance social y jurídico que tuvimos en los últimos años. La LSCA tuvo un papel preponderante en estas producciones, así como otras leyes y acontecimientos que las atravesaron. Las ficciones se inscriben sobre la realidad, “como parte de la superestructura, cada ficción televisiva está situada históricamente en una trama compleja de relaciones de poder que la produce”. (Nicolosi, 2017, p. 163).

La televisión, y en particular, la ficción televisiva, es un lugar de disputas de sentido en la que se juega la transformación cultural. Es por eso que resulta imprescindible analizar las mediaciones (Martín-Barbero, 1998) como los espacios en los que son posibles percibir y comprender la interacción entre la producción y la recepción de los mensajes de los medios. En este sentido,

la influencia –social, política, cultural– de los medios no es explicable ni por los dispositivos psicotécnicos del aparato comunicacional ni por los intereses económicos o ideológicos a los que sirve, sino que está profundamente ligada a su capacidad de representar en algún modo los conflictos sociales y de otorgar a la gente algún tipo de identidad. (Martín-Barbero, 1989, p. 11)

A partir de la ficción televisiva podemos construir nuevas “comunidades de sentido” cohesionando la cultura en el reconocimiento identitario. A pesar de asistir a la era de la desprogramación y los consumos *on demand*, “ningún otro sistema narrativo del presente o del pasado ha implicado a audiencias de decenas de millones de personas como las que cada día en todo el mundo se sintonizan a series y series televisivos” (Buonanno, 1999, p. 58).

Omar Rincón sostiene que “vivir significa encontrar nuestras formas de narrarnos” (Rincón, 2006, p. 93). Es a partir de la narración que creamos dispositivos de comprensión social que nos permiten comprender la realidad o cuestionar el orden establecido.

Si entendemos que “las representaciones adquieren su carácter social por su circulación en los medios masivos, gracias a cuyas presiones ideológicas y a las imposiciones que ejercen sobre su audiencia, influyen casi inexorablemente en la estructuración de las relaciones sociales y de poder” (Cebrelli y Rodríguez, 2013, p. 6), es preciso resaltar que las representaciones que se hacen en las ficciones seriadas analizadas plantean un corrimiento de las estructuras dominantes y relaciones de poder inscriptas dentro del sistema de opresión patriarcal.

“La mediación televisiva ha entrado a constituir, a hacer parte de la trama de los discursos y de la acción política misma”, plantea Martín-Barbero (2002, p. 16) y agrega que “los medios constituyen hoy espacios claves de condensación e intersección de múltiples redes de poder y de producción cultural” (p. 19). Es por este motivo que resulta significativo que se narre la violencia de género, la identidad, el deseo, las desigualdades, la diferencia; que “ser mujer” sea entendido como un proceso de construcción identitaria y que no se vincule con la genitalidad otorgada al nacer.

Las transformaciones que atraviesan los “mediadores culturales” (Martín-Barbero, 2002), como lo son los movimientos por la lucha de los derechos de género, imprimen nuevos sentidos y nuevos usos sociales de los medios. Como quedan muchas luchas por dar, también nos esperan muchas historias por narrar.

Bibliografía

- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cebrelli, A. y Rodríguez, M. G. (2013) ¿Puede hablar el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. *Tram(p)as de la Comunicación y la cultura*, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, N°76.
- Martín-Barbero, J. (1987). La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. *Revista Diálogos de la Comunicación*, Lima, Perú, N°17.
- Martín-Barbero, J. (1989). Violencias televisadas. *Revista Hojas Universitarias*, Bogotá, Vol. IV, N°33,
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2002). Pistas para entre-ver medios y mediaciones. *Revista Signo y Pensamiento*, Bogotá: Departamento de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Universidad Javeriana, #4, pp. 13-20.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Nicolosi, A. (2017). Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016). En González, N. y Nicolosi, A. (comp). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas Mediáticas*. Barcelona: Gedisa.

Videografía

- Cristiani, E. (Directora) (2012). *La viuda de Rafael*. Plan de Fomento.
- Gonzáles, M. (Director) (2018). *Aquellos días felices*. Plan de Fomento.
- Lecchi, A. (Director) (2014). *Cuentos de identidad – Un encuentro inesperado* Zarlek.
- Pinto, E. y Berteá, O. (Directores) (2011). *Tiempo de Pensar* a + A Group
- Quiroga, O. y Robino, A. (Directores) (2012). *Memorias de una muchacha peronista* Plan de Fomento.
- Randazzo, F. (Director general) (2019). *Pioneras*. Canal Encuentro
- Lombardia, A. (Directora). *Según Roxi* (2016, 2018). La maldita Entertainment / Plan de Fomento

| CAPÍTULO 13 |

Narrativas de ficción transmedia en la TV Pública. El caso de *Según Roxi*

Chantal Arduini Amaya

Introducción

En este capítulo nos abocaremos al análisis de la ficción *transmedia* argentina *Según Roxi*. Se trata de uno de los pocos casos de series transmedia hallados a nivel nacional y, como tal, se constituye en un interesante objeto empírico, en especial teniendo en cuenta que sus dos temporadas se han distribuido por la TV Pública Argentina y Cont.ar, la plataforma *on demand* del Estado nacional.

En las siguientes páginas recorreremos la definición de narrativa transmedia y la aplicaremos al caso de *Según Roxi*, que encuentra su lugar de desarrollo en un escenario convergente donde los *prosumidores* (Jenkins, 2008) generan, en mayor o menor medida, contenido propio sobre la ficción. Asistimos al tiempo de las múltiples pantallas, al visionado *on demand* y a la pérdida de la hegemonía de las lógicas de *broadcasting*. Es en este contexto donde las series se readaptan para sobrevivir y, para ello, recurren a estrategias transmediáticas.

¿El “deceso” de los medios masivos en la era de la convergencia?

Creo que las múltiples plataformas ayudan a que uno pueda ver el contenido de la manera que quiera. Si querés consumir la forma tradicional, vas a ver el capítulo de 30 minutos por TV, si querés

un contenido más corto, vas a las redes sociales. Es buenísimo que esto crezca y que cada uno pueda ver dónde y cómo quiera. Creo que, a través del tiempo, va a comenzar a crecer cada vez más. (Dolores Crivocapich, entrevista personal, 2018)²⁶¹

A lo largo de las últimas décadas, hemos presenciado el debate acerca del “fin de los medios masivos” (radio, TV y prensa gráfica) debido a la llegada de internet y las nuevas tecnologías de la información. Sin embargo, a pesar de aquellos que pensaban que la web reemplazaría a los viejos medios, lo que ocurre hoy en un escenario convergente es la complementariedad entre los nuevos y los antiguos medios. “Lo que muere son simplemente las herramientas que utilizamos para acceder al contenido de los medios. (...) Las tecnologías de distribución quedan obsoletas y son reemplazadas” (Jenkins, 2008, p. 24). En esta misma línea, Carlón (2016) sostiene: “Aceptar que este proceso está aconteciendo día a día es clave para comenzar a desarrollar estrategias que nos permitan analizar de forma más fecunda la era que vivimos de convergencia y transmediatización” (Carlón, 2016, p. 95).

Cuando hablamos de *convergencia*, Jenkins (2008) señala lo siguiente:

Con convergencia me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir a casi cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias del entretenimiento. (Jenkins, 2008, p. 14)

²⁶¹Entrevista personal con la autora de este capítulo, realizada en el marco del proyecto I+D: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública, 2018.

De forma complementaria, Becerra (2003) agrega: “Inicialmente tecnológica, la convergencia supone impactos en escenarios relacionados con las culturas de producción, las formas de organización, las rutinas de trabajo, los circuitos de distribución y las lógicas de consumo de los bienes y servicios info-comunicacionales” (Becerra, 2003, pp. 91-92).

De las definiciones previas se desprende, por un lado, que las tecnologías de la información se diseñan de forma tal que permiten converger funciones y contenidos. Por otro, que lo que en un principio parecía ser solo un fenómeno tecnológico involucra también una convergencia sociocultural. Hay cambios en el consumo de las audiencias y predomina la figura del *prosumidor* (Jenkins, 2008) quien ejerce un rol activo en las producciones mediáticas.

Y agrega García Fanlo (2016):

Lo que cobra cada vez mayor relevancia son las opiniones que se publican en los sitios web y los foros de fans y espectadores expertos, en los que cientos de miles postean, hacen comentarios, evalúan, critican o le declaran su odio o su amor a series, personajes, directores, guionistas e incluso cadenas de televisión. (García Fanlo, 2016, p. 152)

Por lo tanto, es difícil delimitar quién es el productor y quién es el consumidor, ya que con internet se puede producir y consumir al mismo tiempo. A propósito de esto, Jenkins (2008) amplía:

Si los viejos consumidores se suponían pasivos, los nuevos consumidores son activos. Si los viejos consumidores eran predecibles y permanecían donde les decías que se quedasen, los nuevos consumidores son migratorios y muestran una lealtad hacia las cadenas,

las redes y los medios. Si los viejos consumidores eran individuos aislados, los nuevos consumidores están más conectados socialmente. Si el trabajo de los consumidores mediáticos fue antaño silencioso e invisible, los nuevos consumidores son hoy ruidosos y públicos. (Jenkins, 2008, p. 29)

La convergencia presenta, además, una dimensión económica y política, puesto que se está dando un proceso de concentración en el que las empresas mediáticas fusionan y/o absorben otras generando oligopolios u monopolios que dominan la industria del ocio (Jenkins, 2008).

Una nueva manera de contar historias: las narrativas transmedia

En una era convergente aparecen múltiples formas de narrar historias. Costa Sánchez y Piñeiro Otero (2012) reconocen y definen tres tipos de narrativas audiovisuales: *crossmedia*, *multiplataforma* y *transmedia*. El *crossmedia* cuenta una historia a través de diferentes medios (película, serie, cómic, etc), y cada uno de ellos aporta información para construir el relato. Los formatos del universo *crossmedia* están conectados de manera tal que es necesario experimentar todos los medios para acceder a la totalidad de la historia. La narrativa *multiplataforma*, por su parte, ofrece un mismo relato en diferentes soportes. Y a diferencia de las anteriores, la narrativa *transmedia* es una manera de contar historias con muchas plataformas, donde cada una es independiente, es decir, el público no precisa consumir todos los productos para comprender el sentido del relato:

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. (...) Cada entrada a la franquici-

cia ha de ser independiente (...) El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de la franquicia. La oferta de nuevos niveles de conocimiento y experiencia refresca la franquicia y mantiene la fidelidad del consumidor. (Jenkins, 2008, p. 101)

Un ejemplo de narrativa transmediática es *Según Roxi*. Esta ficción seriada argentina fue creada por Julieta Otero y Azul Lombardía, y producida por La Maldita Entertainment. Consta de dos temporadas: la primera tiene 27 capítulos, de 30 minutos cada uno, y la segunda tiene 13 capítulos, de 40 minutos cada uno.

Su origen se remonta a 2012, cuando las autoras escribieron el guion de tres episodios web que luego llevaron a la productora. En un principio eran ocho capítulos de diez minutos cada uno, disponibles en YouTube. Tal material ya no existe, dado que Otero y Lombardía decidieron contar la historia del personaje Roxana desde el principio, mediante el formato de la serie televisiva. Según explicó la productora de *Según Roxi*:

Desde un comienzo no se pensó a futuro cómo iba a mutar la ficción. A raíz del éxito que tuvo la serie web se fue desprendiendo el libro y luego la serie de TV. Como nos había ido muy bien con la serie web decidimos apostar por la obra de teatro, el segundo libro y la segunda temporada para TV. (Dolores Crivocapich, entrevista personal, 2018)

Junto a los episodios web, La Maldita Entertainment creó la página web oficial www.segunroxi.tv y registró a la ficción como usuario en Facebook y Twitter, con el nombre: *segunroxi*.

En 2013 se incorporó al universo el libro *Según Roxi: autobiografía de una madre incorrecta*, y en 2014 la ficción desembarcó en Instagram

con el usuario @segunroxi. El mismo año, la productora emprendió la grabación de la primera temporada de la serie para TV, que se transmitió por canal de cable *Lifetime*, en 2015. En paralelo a su emisión, las autoras sumaron al universo *Según Roxi. La obrita de teatro*, espectáculo que perduró hasta octubre de 2017.

La primera temporada de la serie se transmitió por la TV Pública Argentina en 2016 y en 2017, arribó a las plataformas Netflix y On Vimeo. A comienzos de 2018 únicamente estaba disponible en On Vimeo, pero desde noviembre de dicho año apareció en Cont.ar y Cablevisión Flow. Respecto de la experiencia en la TV Pública, Julieta Otero expresó:

El proyecto les encanta a todos. Pero con el que llegamos más lejos fue con Canal 7, tenía muchísimas ganas de pasarlo. Siempre es una negociación, la diferencia entre este y los demás canales es que no hay tanta presión o exigencia en la negociación con respecto al rating, entonces se puede arreglar un horario para toda la emisión más allá de que si al programa le va bien o mal. Me gustó la experiencia. (Julieta Otero, entrevista personal, 2018)²⁶²

Para complejizar el universo transmedia, La Maldita Entertainment y las autoras publicaron el segundo libro, *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017), del que se desprendió el show: ¿Cómo ser la peor mamá del mundo? Monólogos y canciones. Finalmente, en noviembre de 2018 se estrenó la segunda temporada de la serie en la TV Pública Argentina y Cont.ar. Hacia mediados de 2019, ambas temporadas se podían visionar en esta plataforma *on demand* y en Movistar Play. Dolores Crivocapich dice:

²⁶²Entrevista personal con la autora de este capítulo, realizada en el marco del proyecto I+D: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública, 2018.

En la primera temporada era un universo nuevo, más allá de que tuvimos la serie web era cómo contar Roxi en un formato televisivo con muchos capítulos de 30 minutos. Fue apostar a nuevos formatos para ver cómo nos iba y la segunda temporada fue más fácil porque ya habíamos probado y descartado un montón de cosas de la primera. (Crivocapich, entrevista personal, 2018)

En síntesis, como resumimos en los **Gráficos 1, 2 y 3**, el universo de *Según Roxi* abarca: dos temporadas de serie para TV, dos libros – disponibles en *e-book* y papel–, dos espectáculos teatrales, una página web, cuentas en Facebook, Instagram y Twitter, y un canal de YouTube con el nombre de usuario: *segunroxi*. Para Otero:

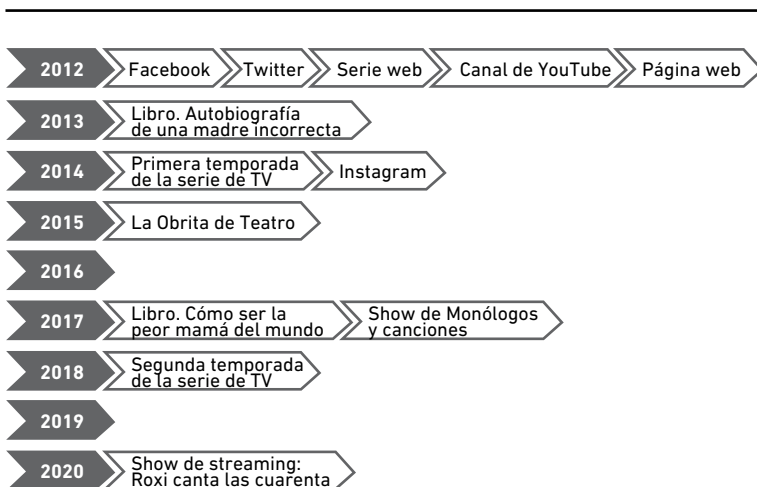


Gráfico 1. Cronología de los productos del universo ficcional de *Según Roxi*.

Fuente: elaboración propia.



Gráfico 2. Cronología de las plataformas de distribución. *Según Roxi, 1ª Temporada.*
Fuente: elaboración propia.

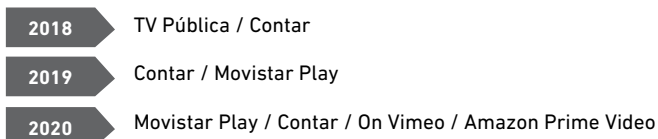


Gráfico 3. Cronología de las plataformas de distribución. *Según Roxi, 2ª Temporada.*
Fuente: elaboración propia.

Todo el universo lo piensa la producción. Yo no pienso ni en ventas, ni en productos, ni en páginas, ni en redes sociales. Me encargo de contenidos. Roxi tiene una producción fuerte que es La Maldita y que está en relación con la editorial y el canal. Hay un ida y vuelta, es un diálogo permanente, pero con tareas bien separadas. Ellos consiguen

las fechas y los lugares para las presentaciones, por ejemplo. (Julieta Otero, entrevista personal, 2018).

Según Roxi y los siete principios de una narrativa transmedia

En 2009, Jenkins posteo “The revenge of the Origami Unicorn” en su blog, *Confessions of an Aca-Fan*. Allí detalló los siete principios de una narrativa transmedia, los cuales se han constituido en referencia ineludible para quienes investigamos esta temática. Veamos éstos cómo atraviesan o no a *Según Roxi*:

- *Expansión vs profundidad.* Por un lado, el público expande la narrativa mediante redes sociales de manera tal que aumenta el capital simbólico y económico del relato. Por otro lado, la profundidad refiere a la tarea del productor de penetrar dentro de las audiencias hasta hallar una comunidad de fans sólida que, con el tiempo, difundirá y ampliará la narrativa con creaciones propias.

La historia de *Según Roxi* se expande a través de: Facebook, Twitter e Instagram. A partir de las publicaciones en redes logró conformarse un público específico compuesto mayoritariamente por madres de entre 25 y 35 años que se identifican con la vida del personaje de Roxana. Con el tiempo, estas fans comenzaron a compartir, comentar y difundir la narrativa. En este sentido, tanto la expansión en las redes como la penetración en la audiencia fue lograda. Sin embargo, no hay registros de ampliación del mundo narrativo por parte de las fans;

- *Continuidad vs multiplicidad.* El público espera una continuidad en los distintos formatos de los mundos transmedia, por ejemplo, en el comportamiento de algún personaje. De manera

complementaria, la multiplicidad es la creación de un relato que parece no ser coherente con la narración original y se vincula a los múltiples escenarios espacio-temporales adonde se puede conducir a los personajes.

Los diversos productos que componen el universo de *Según Roxi* mantienen un punto de contacto: Roxana. En todas las plataformas ella es la protagonista y se comporta de la misma manera. Sin embargo, la ficción no cumple con el principio de multiplicidad ya que no ha llevado a los personajes principales hacia otros tiempos y espacios;

- *Inmersión vs extracción.* Una experiencia inmersiva permite al prosumidor ingresar en el mundo narrativo, mientras que le ofrece elementos extraíbles, tales como muñecos, figuras de acción, canciones, videoclips, entre otros.

Por un lado, el público puede consumir todos los formatos e impregnarse así de mayor contenido respecto de *Según Roxi*, pero, por otro lado, puede extraer del universo datos independientes, como la banda sonora o las ilustraciones que figuran en YouTube y en la página oficial, respectivamente. Se trata de contenidos transportables que permiten al usuario descargarlos y consumirlos al margen del universo;

- *Construcción de mundos.* Como todo relato, la narrativa transmedia construye un mundo situado en un tiempo y un espacio determinados con personajes buenos y malvados.

La serie se sitúa en Villa del Parque en 2012 y los personajes son 31. Cada uno de ellos se conecta con el personaje de Roxi a partir de varias relaciones: por ser hermanos, madre y padre, hija, marido, mejores amigas y amigos. También, surgen vínculos con

otras madres debido al “Jardín del Brote” y con los “chinos” del barrio, dado que son vecinos.

En el caso de *Autobiografía de una madre incorrecta* (2013) algunos personajes son los mismos de la serie, por ende las relaciones entre estos y Roxi son similares. No obstante, tal como se vio, el libro relata la infancia y adolescencia de la protagonista, y se suman así nuevos escenarios: Morón, Ramos Mejía, Haedo y Boedo. Aparecen nuevos vínculos con otros personajes: el primer novio de Roxi, amigas y sus abuelos. Temporalmente, el libro inicia en 1978 y finaliza en 2013.

Por su parte, *La obrita de teatro* está construida por ocho personajes: algunos son padres y “mamis del Jardín del Brote”, cuyo lugar de acción es la sala de teatro, y el tiempo es actual. El vínculo con la protagonista reside en formar parte del grupo de “papis” que se juntan para hacer la obra.

Luego, *Monólogos y canciones* está ambientado en el presente actual y el mundo narrativo lo construye el personaje de Roxi a partir de su monólogo. Es ella quien canta y trae a colación algunos personajes de la serie para contar anécdotas y su rutina como madre.

Finalmente, *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017), las redes sociales, el *blog* y el canal de YouTube se sitúan en la vida de Roxi como madre. En el primer producto aparecen Roxi, Fabián y Clarita; mientras que en los demás se mencionan a todos los personajes. Dichos formatos están ambientados en tiempo presente y los hechos transcurren en Villa del Parque.

- *Serialidad*. Las narrativas transmedia retoman la serialidad de la industria cultural, pero la hiperboliza en múltiples medios haciendo que la linealidad monomediática estalle.

El universo narrativo de *Según Roxi* se compone de muchas historias que involucran múltiples formatos (libros, teatro, serie de TV, redes sociales). Cada producto es condición de producción de otro, es decir, de una historia se desprenden múltiples lecturas que originan la creación de nuevos contenidos pensados para distintos formatos.

- *Performance*: Se trata de las acciones que realizan las y los fans en torno a la ficción: comentar, compartir, likear, crear resúmenes, *fan vid*, *fan fiction*, etc. Esto expande aún más las fronteras del mundo narrativo.

El rol de la audiencia se pone de manifiesto mediante las redes sociales de *Según Roxi*. Allí puede observarse un diálogo entre la autora y sus seguidores. Sin embargo, existe un lugar más concreto donde el contenido es pensado por el público: *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017). En este segundo libro figuran comentarios hechos por madres que respondieron las publicaciones de Roxi en Facebook y, en cierta forma, la participación del público condicionó la edición del producto al aportar contenido personal. Julieta Otero (entrevistas personala, 2018) plantea: “El segundo libro y el segundo espectáculo tienen mucho de las redes sociales y por ende de la participación de las fans, totalmente”.

Respecto de la relación entre audiencia y contenidos, Lamelo (2016) sostiene: “Los espectadores pasan a ser usuarios, también *prosumidores* de los contenidos y su papel deja de ser pasivo para ocupar un espacio central en la estrategia de diseño de los programas” (pág. 31). Según el autor,

(...) En la ficción ya empiezan a crearse perfiles de los protagonistas de series de televisión y programas de entretenimiento, explorando los senderos de la narrativa *transmedia*. Esta estrategia combina con la generación de dinámicas sociales 2.0 que fortalezcan los vínculos de los espectadores con el canal o programa que siguen o consumen con objeto de generar comunidad y estimular la participación y la fidelización de los espectadores televisivos. (Lamelo, 2016, p. 42)

- *Subjetividad*: En una narrativa transmedia hay subjetividades múltiples que corresponden a las distintas voces y personajes que posee una historia.

Todos los productos de la franquicia están contruidos de forma tal que las seguidoras sientan que son “Roxi”, lo que tienen en común es la maternidad y, por lo tanto, miles de complicaciones de la rutina que eso trae aparejado.

La interacción de la comunidad fan en *Según Roxi*

Según Roxi tuvo mucho éxito en las redes sociales, ése fue nuestro despegue. Al ver el éxito y la interacción que tenían los fans apostamos a hacer más cosas. En esta ficción funcionan muchísimo las redes y la interacción con el público. Le hablan a Roxi, ella les habla en primera persona. (Dolores Crivocapich, entrevista personal, 2018)

Siguiendo a Scolari (2013, p. 45), podemos decir que hay dos coordenadas que definen las *narrativas transmedia*: la expansión del relato a través de varios medios y la colaboración de los usuarios en ese proceso expansivo. En cuanto a la segunda coordenada, registramos los fenómenos de interacción del público con la ficción en las plataformas

on line, a partir de los modelos de participación que reconoce Guerrero (2014): el *modelo observativo*, el *discursivo*, el *creativo* y el *lúdico*.

El *modelo observativo* trata de un usuario que participa en las plataformas de manera silente, es decir, no deja marcas explícitas de su interacción. Ejemplo de ello son: las visitas a videos de YouTube, la colocación de “me gusta” en Facebook, Twitter o Instagram, y la descarga de aplicaciones de la ficción, entre otras acciones.

En el *modelo discursivo/argumentativo* se interactúa mediante comentarios en los lugares donde la web o las redes le permiten, manifestando así la opinión respecto de alguna temática. Son los casos de: hacer comentarios en los espacios de las publicaciones de Facebook, Instagram y Twitter o en un video en YouTube. También se puede etiquetar a un personaje de la ficción o a la propia ficción, y desarrollar una opinión sobre ello. A su vez, se incluye la actividad de compartir contenidos.

En el *modelo creativo/divulgativo* existen dos tipos de interacción. Por un lado, quien interactúa puede generar nuevo contenido que expanda la narrativa, en diversas modalidades creativas: *fan fiction*²⁶³, *fan art*²⁶⁴, *fan vid*²⁶⁵ y *customizaciones*²⁶⁶. Por otro lado está quien puede ela-

²⁶³El *fan* crea una cuenta en las redes de un personaje de la ficción o genera contenido donde origina nuevas historias y personajes.

²⁶⁴Creaciones artísticas como caricaturas o dibujos a partir de imágenes de la ficción.

²⁶⁵Es también una contribución artística, pero más compleja que la anterior, ya que consiste en la elaboración de videos con escenas/imágenes de la ficción y música propuesta por el usuario. De esta manera, se crea un producto que se centra en los intereses de lo que cada fan quiere mostrar: la historia de amor de dos personajes de la ficción o un montaje de los *trailers* de temporada.

²⁶⁶Personalizar la narrativa de los videojuegos, es decir, cada *fan* la modifica según sus preferencias personales.

borar contenido que ayude a más fans a acceder al mundo *transmedia* de la ficción, como por ejemplo resúmenes o *recaps*.

Finalmente, *el modelo lúdico* trae usuarios/as que reúnen las características de los anteriores modelos. La persona disfruta y participa de todo lo que ofrece la red. En este caso se incluyen: los concursos, las encuestas, las aplicaciones de juegos *on line*, entre otros recursos interactivos.

Para reconocer estos tipos de usuarios/as en las redes sociales, canal de YouTube y página web de la ficción, llevamos adelante una observación en profundidad de los sitios, que nos permitió caracterizar la interacción de la comunidad con *Según Roxi*²⁶⁷. Nos propusimos detectar:

- *Redes sociales*: visualizar comentarios, *likes*, publicaciones compartidas, etiquetas. Detectar la cantidad de seguidores y observar si la franquicia propone concursos, juegos, aplicaciones o publicaciones que inviten a participar al público. También buscar si hay usuarias y usuarios registrados con el nombre de la ficción y si en dichas cuentas expanden la narrativa desde una perspectiva creativa o divulgativa. Otro factor que puede aportar es la observación de *hashtags* en torno a algún producto de la ficción. Luego podemos establecer cuál de todas las redes tiene más actividad, ya sea por parte de *fans* o por parte del equipo de producción.
- *YouTube*: observar la cantidad de suscriptores de la cuenta, *likes*, visualizaciones y comentarios hechos a los videos. Buscar si hay usuarios/as que elaboran contenidos audiovisuales propios, ya sea para ayudar al público aún no inserto en la trama de la ficción o bien para dar cuenta de nuevas historias.

²⁶⁷Para el análisis se observaron las cuentas de Twitter, Instagram y Facebook, el canal de YouTube y la página oficial desde sus inicios (2012) hasta septiembre de 2020.

- *Página web/ sitio oficial*: observar cómo la ficción permite la interacción. Al igual que en las redes sociales, detectar si hay espacio destinado a los comentarios, si es posible compartir en las redes el contenido del sitio, suscribirse a la página, contactar a los realizadores y enviar sugerencias.

A partir de la **Tabla 1** podemos afirmar que la comunidad de *Según Roxi* presenta varios modelos de participación en las redes. En efecto, se ponen de manifiesto el *modelo observativo*, el *modelo discursivo/argumentativo* y el *modelo divulgativo*. Por el contrario, no detectamos la presencia del *modelo lúdico*, debido a que la ficción escogida no propone juegos ni aplicaciones que permitan el desarrollo de usuarios/jugadores. Tampoco encontramos creaciones de *fans* que innoven la ficción en cuanto a expansión de la historia.

Observamos, además, que hay una predominancia del usuario de tipo *observador* y *discursivo* por sobre el tipo *divulgador*. En las redes, se manifiesta una activa interacción a través de los “me gusta”, los comentarios, las visualizaciones de los videos y las veces que comparten el contenido o etiquetan a algún amigo. Por su parte, el tipo *divulgativo* permite que la ficción llegue a un público no seguidor. Esto se observa en la cuenta *Según Roxi. Mis aportes*, creada y conducida por una *fan* cuyo propósito es dar a conocer el universo de la ficción sin aportar nuevas historias.

En el canal de YouTube (**Tabla 2**) encontramos una predominancia del *modelo observativo* por sobre el *discursivo* y la ausencia de los *modelos creativo/divulgativo* y *lúdico*. Observamos también que (en comparación con las redes sociales) la productora no sube contenido seguido, con lo cual eso modifica la interacción de suscriptores, haciendo que ésta descienda. A pesar de ello, hay miles de visualizaciones en los videos, cientos de “me gusta” y algunos comentarios.

Tabla 1. Observación de las redes sociales de *Según Roxi*.

Indicadores	REDES SOCIALES		
	Facebook	Instagram	Twitter
Cantidad de seguidores	143.868	28.422	15.305
Presencia de aplicaciones y/o juegos para el público	No		
Presencia de #	#comoserlapeormamadelmundo #segunroxi #fumochupobailo #lagiraderoxi #monologosycanciones #laobritadeteatro #anticonsejosparalavacaciones		
Niveles en las formas de participación del público (ordenados de mayor a menor cantidad)	-Me gusta -Compartir -Comentar	-Me gusta -Comentar	-Me gusta -Retwittear -Comentar
Contenido pensado y elaborado por <i>fans</i>	<i>Según Roxi. Mis aportes. Cada fan crea la página para divulgar contenidos de la ficción. Publica trailers de temporada, links para conseguir los libros e imágenes. Avisa las fechas de presentación en el teatro, pero no genera contenido nuevo en cuanto a historia y personajes que se pueden desprender de Según Roxi, sino que cuenta sus experiencias personales respecto de la maternidad.</i>		
Constancia en la actividad por parte de la productora	Es predominantemente alta. En general, cuando se publica contenido éste se distribuye en las tres redes.		
Constancia en la participación de <i>fans</i>	Alta	Media	Baja

Fuente: elaboración propia

Tabla 2. Observación del canal de YouTube de *Según Roxi*.

Indicadores	Canal de <i>YouTube</i>
Cantidad de suscriptores	11.400
Niveles en las formas de participación del público (ordenados de mayor a menor cantidad)	-Visualizaciones. -Me gusta. -Comentarios.
Contenido pensado y elaborado por <i>fans</i>	No
Constancia en la actividad por parte de la productora	Media
Constancia en la participación de <i>fans</i>	Media

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3. Observación de la página web de *Según Roxi*.

Indicadores	Página web
Herramientas que permiten la interacción	-Suscribirse para recibir notificaciones. -Compartir el contenido a través de: Facebook, Instagram, You Tube, Twitter. -Comentar los posteos. -Enviar consultas y sugerencias a una dirección de correo electrónico. -Participar en concursos, tests y encuestas sobre la maternidad.
Contenido pensado y elaborado por <i>fans</i>	No
Constancia en la actividad por parte de la productora	Baja
Constancia en la participación de <i>fans</i>	Baja

Fuente: elaboración propia

La página web (ver **Tabla 3**) brinda varias herramientas para la interacción, aunque no tiene constancia en la carga de contenidos.

Esto conlleva a que la comunidad no participe tanto como en las redes o en YouTube. Entre las tres plataformas analizadas, el sitio web es el que presentó menor interacción.

Los modelos que se ponen de manifiesto son: *observativo*, *discursivo* y *lúdico*. No hay marcas del modelo *creativo*²⁶⁸/ *divulgativo*. El tipo *participante silente* lo observamos en la cantidad de visualizaciones que presentan los videos del *blog*, mientras que el usuario/a *discursivo* se manifiesta en los comentarios y en la posibilidad de compartir el contenido añadiendo opiniones. En cuanto al tipo *usuario/jugador*, la página web fomenta su participación mediante concursos, encuestas y tests.

Consideraciones finales

En un escenario convergente como el actual, la ficción seriada (al igual que los clásicos medios de comunicación masivos) busca diversas alternativas de supervivencia. El propósito de este capítulo fue analizar el universo ficcional transmedia de *Según Roxi* como ejemplo de formato de ficción nacional que ha desplegado estrategias de innovación frente a un mundo audiovisual en constante mutación.

A nivel teórico, recuperamos las definiciones de *convergencia*, *transmedia* y *prosumidor*, atravesadas por el debate en torno al fin de los medios masivos, y pudimos pensar que este debate aún no está saldado pero existe una complementariedad entre viejos y nuevos medios. En efecto, consumimos ficción simultáneamente a través de diversas plataformas y, por su parte, las productoras audiovisuales

²⁶⁸La ausencia del modelo creativo es una constante en las tres plataformas on line analizadas.

continúan recurriendo a modelos de negocio clásicos como la tanda publicitaria televisiva para costear sus producciones.

La confluencia entre plataformas (Tv Over the Top, VOD, TV Abierta, TV por cable y redes sociales) nos permite vislumbrar que en un escenario convergente las estrategias de las productoras para sobrevivir en el mercado apuntan a la generación de complementariedad entre Internet y medios masivos tradicionales.

Con el fin de profundizar las características de la narrativa transmedia en *Según Roxi* dedicamos un apartado a la aplicación de los siete principios postulados por Jenkins (2009) y señalamos que, a excepción del criterio de *multiplicidad*, la ficción pone en juego el resto de los principios. Luego, dimos cuenta de la interacción de seguidores en redes sociales, en el canal de YouTube y en página oficial de *Según Roxi*, usando el método de la observación en profundidad. Así, registramos una importante interacción especialmente en Facebook e Instagram, sin embargo, en Twitter, en el *blog* y en el canal de YouTube el diálogo es limitado.

Es interesante, además, destacar que una de las características de la narrativa transmedia es la presencia de los contenidos generados por el usuario. Al momento de la observación, la ficción no exhibió este tipo de participación, ya que los *fans* solo interactuaban a través de comentarios, *likes* y/o visionado de videos. Tal vez en un futuro se animen a crear contenido sobre *Según Roxi* y esto signifique el desarrollo en su totalidad del principio de “expansión” del transmedia en sus dos sentidos: difusión (ya lograda) y ampliación (aún no efectuada) de la narrativa. En otros términos, podríamos estar ante la presencia del modelo: usuario creativo.

¿Qué nuevas preguntas abre el estudio de las narrativas transmedias? Entre varias cuestiones, este caso invita a investigar sobre el uso y potencial del *crowdfunding* como modelo de financiamiento en producciones transmedia. Dicha alternativa ya ha sido probada por series extranjeras²⁶⁹, casos donde el público está dispuesto a pagar por la ficción en la fase de pre-producción.

No podríamos afirmar con extrema certeza si la audiencia argentina aceptaría realizar micro pagos, ya que estamos acostumbrados a abonar por el contenido una vez terminado. Pero los tiempos cambian y, tal vez, la ayuda económica de prosumidores permita a las productoras audiovisuales desarrollar un modelo de negocio redituable. Asimismo, el tema abre preguntas sobre los estudios de recepción; es decir, indagar cómo es la práctica de consumo de una ficción transmedia. Entre otras inquietudes, también surge investigar experiencias transmedia de otros países como España, para analizar fortalezas y debilidades y ponerlas en diálogo con la experiencia argentina. Finalmente, sería interesante pensar en la figura del productor transmedia o *showrunner* como uno de los actores centrales en el desarrollo de ficciones transmedia.

En función de nuestra búsqueda bibliográfica, observamos que Argentina no cuenta con demasiados casos de narrativas de ficción transmedia²⁷⁰, pero *Según Roxi*, a pesar de no haber sido un formato transmedia nativo, se animó a desembarcar en diferentes pantallas y lenguajes, y a aprovechar la sinergia que ellos generan.

²⁶⁹Ejemplo de ello son: *El Cosmonauta* (2013) y *Panzer chocolate* (2013), de España, y *Kung fury* (2015), de Suecia.

²⁷⁰Otras experiencias son *Aliados* (2013), *Bia* (2019) y *Go: vive a tu manera* (2019).

Esperamos haber contribuido a reflexionar sobre las mutaciones a las que se somete el género de ficción seriada para seguir siendo consumido en un contexto convergente, y sobre la capacidad histórica de la TV Pública (Canal 7) de albergar los formatos de innovación²⁷¹.

Bibliografía

- Becerra, M. (2003). “De la divergencia a la convergencia”. En *Sociedad de la información: proyecto, convergencia, divergencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Carlón, M. (2016). *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-TV, el post-cine y You Tube*. Buenos Aires: La Crujía.
- Costa Sánchez, C y Piñeiro Otero, T. (2012). Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y *transmedia*: El caso de Águila Roja (RTVE). *ICONO 14*, 10 (2), pp. 102-125.
- García Fanlo, L. (2016). *El lenguaje en las series de televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Guerrero, M. (2014). Webs televisivas y sus usuarios: un lugar para la narrativa *transmedia*. Los casos de “Águila Roja” y “Juego de Tronos”. *Comunicación y Sociedad*. (21), pp. 239-267.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura de convergencia*. Barcelona: Paidós.
- Lamelo, C. (2016). *Televisión social y transmedia. Nuevos paradigmas de producción y consumo televisivo*. Barcelona: UOC.
- Lombardía, A y Otero, J. (2017). *Cómo ser la peor mamá del mundo*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Lombardía, A y Otero, J. (2013). *Según Roxi: autobiografía de una madre incorrecta*. Buenos Aires: Grijalbo.

²⁷¹Para ampliar, consultar el capítulo 4.

- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Grupo Planeta.

Videografía

- Lombardia, A. (directora). *Según Roxi* (2016, 2018). La maldita Entertainment / Plan de Fomento

| CAPÍTULO 14 |

Cineastas argentinos en la narrativa seriada de la TV Pública

Carolina Soria

Introducción

A comienzos de la segunda década del siglo XXI irrumpió en la pantalla televisiva argentina un fenómeno que, replicando lo que sucedía a nivel internacional, se asentó y consolidó en el escenario local: el desarrollo y la difusión de la serie de ficción. Más allá de responder a una forma narrativa contemporánea que se propagaba a escala global, la posibilidad de su producción en nuestro país respondió sin duda a un nuevo marco regulatorio, tecnológico e institucional. Paralelamente a la implementación de la Televisión Digital Terrestre (TDT) y al desarrollo de plataformas digitales para la visualización de los nuevos contenidos, el INCAA (junto con el por entonces Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios) lanzó una serie de concursos con el objetivo de fomentar la producción de series de ficción en todo el país.

En el marco de la convocatoria para la realización de “Series Prime Time” resultaron seleccionados varios proyectos que, pese a la heterogeneidad de sus propuestas, tenían un denominador común: estar concebidos y realizados por cineastas argentinos con trayectoria en el ámbito del largometraje y con un lugar destacado dentro del cine contemporáneo. Los proyectos ganadores se convirtieron así en series de

ficción que fueron emitidas tanto por la Televisión Pública²⁷² como en las nuevas plataformas de *streaming*. Entre ellas se encuentran 23 pares (2012), de Albertina Carri; *Entre horas* (2012), de Daniela Goggi; *Buenos Aires Bajo el cielo de Orión* (2013), de Gabriel Medina; *La casa* (2015), de Diego Lerman, y *Cromo* (2015), de Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik. Asimismo y por fuera de los concursos de fomento, tanto por encargo como por asociaciones institucionales, varios directores incursionaron en el formato de la narrativa seriada. Santiago Loza hizo *Doce casas. Historias de mujeres devotas* (2014), y Fernando Spinner y Ana Piterbag adaptaron al medio televisivo novelas de Roberto Arlt en *Los siete locos y los lanzallamas* (2015).

Esta proliferación y heterogeneidad de series fue categorizada por Nicolosi (2014) en tres modalidades de producción de teleficción nacional por parte de la emisora estatal durante 2010-2013, periodo que extendemos en este trabajo hasta 2015.

La primera modalidad consiste en la asociación de la TV Pública con productoras independientes, en la que se encuentran títulos como: *Doce casas. Historias de mujeres devotas*. La segunda emerge a partir de 2011 y radica en la asociación entre la emisora estatal y organismos públicos; *Los siete locos y los lanzallamas* responde a esta modalidad en tanto se realizó conjuntamente con la Biblioteca Nacional. Y la tercera, la dominante hacia 2012, es aquella en la que las ficciones se originan con los concursos de fomento. Es el caso de la mayor parte del *corpus* abordado en este capítulo, que si bien no es exhaustivo

²⁷²Con excepción de *23 pares*, que fue emitida inicialmente por Canal 9 y luego en el ciclo “Televisión por cineastas”, del canal INCAA TV (lanzado en 2010), y *Buenos Aires Bajo el cielo de Orión* (2013), estrenado en su momento en extinta plataforma on demand CDA.

pone de manifiesto que las series realizadas por cineastas representan un lugar destacado.

Una particularidad que comparten las narraciones originadas en este contexto es la libertad que poseen los realizadores para planificar y llevar a cabo sus proyectos. Se trata de una autonomía impensable en el panorama televisivo comercial (sujeto a índices de audiencia), dado que en la programación de la Televisión Pública el *rating* no es un factor determinante para la continuidad en su emisión ni para los devenires de la historia. Nos encontramos frente a una concepción de la televisión ajena a intereses comerciales y a una demanda masiva, que, por el contrario, apuesta por una construcción de contenidos concebidos como objetos de reflexión sobre valores (familiares, ciudadanos) y de conocimiento de la cultura, la historia y las instituciones públicas argentinas.

Coincidimos con Rincón (2007) al referirnos a estas narraciones como producto de una televisión cultural en el sentido que enfatizan el relato, lo expresivo y lo estético al tiempo que producen conocimiento en los modos de narrar. Las innovaciones y experimentaciones que propone cada ficción se enmarcan en un contexto en el que la complejidad narrativa de la televisión contemporánea se ha ido incrementando, según Jason Mittell (2006), por el cambio en la percepción de la legitimidad del medio y su consecuente atractivo hacia los creadores. Estos muchas veces ven en los proyectos televisivos un espacio de aprendizaje, la posibilidad de ensayar nuevas fórmulas y explorar un nuevo lenguaje. Por ejemplo, Lerman manifestó su interés en el nuevo formato por su posibilidad como gran laboratorio que le permite, principalmente y a diferencia del cine, sostener en el tiempo una narración (Gallego, 2015).

A continuación presentamos un recorrido por algunas de las diferentes propuestas que describen este paisaje audiovisual dominado por las series de ficción, en las cuales es posible identificar, unas veces de manera más palpable que otras, la materialización de la huella autoral de sus realizadores y el traslado de los temas explorados en su obra previa. Con el objetivo de organizar la complejidad y la diversidad narrativa del *corpus*, proponemos distinguir las diferentes formas de aproximación a la serialidad:

La *autonomía episódica* o unidad narrativa individual a partir de diferentes historias autoconclusivas: Es el caso de las series cuyos episodios tienen en común el espacio (el caserón del delta del Tigre en *La casa*) o un objeto (la estatuilla de la Virgen en *Doce casas*). Estamos ante lo que Douglas (2011) denomina “antología”, la cual se compone de historias independientes “cuyo único nexo de unión con los otros episodios lo constituye el formato general” (Douglas, 2011, pp. 28-29). En la ficción de Lerman cada episodio posee una unidad narrativa autónoma que no depende para su comprensión del visionado de los capítulos precedentes más allá de una voz narradora que los conecta; en cambio la ficción de Loza desarrolla cada una de las historias (en total 12) en una extensión de cuatro episodios de 30 minutos cada uno.

La *continuidad argumental* a partir de una narración que se desarrolla con juegos temporales y tiene giros imprevistos en su trama (*Cromo*, *Buenos Aires bajo el cielo de Orión*, *Los siete locos y los lanzallamas*). A esta forma narrativa Douglas la denomina “teleserie” o “narración larga” para definir a “cualquier narración dramática cuyos argumentos se desarrollan a lo largo de varios episodios en los que los personajes principales van evolucionando” (Douglas, 2011, p.30).

La combinación entre la unidad *narrativa individual y la continuidad argumental* o seguimiento secuencial a partir de la coherencia temática. Se trata de diferentes historias con un tema en común (la identidad/las relaciones interpersonales y la falta de comunicación). Estas son enhebradas por un arco narrativo que atañe a la vida familiar de las protagonistas (23 pares) o a la vida escolar de un centro educativo (*Entre horas*), y dentro del cual hay tanto una evolución de los personajes como del desarrollo de sus conflictos. En esta modalidad predomina la resolución de los problemas que se presentan en cada episodio y su inscripción en una trama más amplia: el arco dramático. Este tiene una progresión más lenta y su desarrollo continúa en los capítulos siguientes. A esta variante narrativa Douglas la designa como “series con resolución o capítulos modulares, las cuales tienen personajes principales fijos y situaciones nuevas que se resuelven al final de cada episodio: la trama concluye” (Douglas, 2011, p. 29).

La autonomía episódica

La casa (2015) recorre la historia argentina a través de las décadas en 13 episodios, en los cuales diferentes narraciones autoconclusivas tienen en común el espacio que habitan: un caserón ubicado en el delta del Tigre. Cada historia, además de recurrir a géneros y estilos cinematográficos acordes con el periodo en el que tiene lugar la acción, se ancla en el momento histórico y cultural del país dentro del cual se desarrolla. Según Lerman (Gallego, 2015), los capítulos fueron pensados como pequeños medimetrajes y abordados desde diferentes géneros de la historia del cine, utilizando cada época como una excusa formal para abordar los diferentes lenguajes cinematográficos. Por ejemplo, el primer episodio, titulado “Criatura”, situado en 1929,

se filmó en blanco y negro, el estilo del guion se asemeja a la literatura de Edgar Allan Poe y la estética tiene una impronta entre gótica y expresionista. En cambio el siguiente episodio, situado en 1935, cuyos protagonistas encarnan a Carlos Gardel y Alfredo Le Pera días antes del trágico accidente aéreo, remite al cine tanguero de la Argentina de la década de los treinta. Y así, la serie revisita tanto los diferentes periodos de la historia y de la cultura argentina (la muerte de Eva Perón, el 26 de julio de 1952, el mundial de fútbol de 1978, en plena dictadura militar, los levantamientos militares a los gobiernos democráticos de Raúl Alfonsín y Carlos Saúl Menem por parte de los denominados “carapintadas”) como de los diferentes estilos cinematográficos: el cine de Hollywood de los cuarenta, el *western* de los cincuenta y la *nouvelle vague* de los sesenta, entre otros.

Por otra parte, una voz narradora femenina al comienzo de cada episodio funciona de puente y conecta los sucesivos episodios, expone los comienzos de cada historia, la sitúa en el contexto argentino y presenta a cada personaje. Así como la banda sonora está impregnada de esta voz, la imagen muestra, de manera vertiginosa, la yuxtaposición de numerosas imágenes de archivo (por ejemplo, la multitud en el entierro de Evita), fotografías y escenificaciones que acompañan a la narración.

En relación con la producción cinematográfica de Diego Lerman reconocemos un progresivo acercamiento a una estética y a una construcción narrativa clásica. Su ópera prima, *Tan de repente* (2002), fue una película paradigmática del llamado nuevo cine argentino, filmada en blanco y negro, que muestra la errancia juvenil con acciones desprovistas de motivaciones claras, a través de la ambigüedad narrativa y de una nueva expresividad interpretativa. De la misma manera, en *Mientras tanto* (2006), el director explora el discurrir temporal a partir de un collage

de historias paralelas que presentan situaciones mínimas y cotidianas. Ya en sus últimos dos films, Lerman aborda temáticas insertas en contextos políticos específicos (los dispositivos de control institucional en el marco de la dictadura militar de 1976 en *La mirada invisible*, 2010) y cuestiones sociales (como la violencia doméstica en *Refugiado*, 2014), a partir de narraciones estructuradas de un modo notablemente más convencional que las primeras, con una nítida trayectoria temporal y personajes claramente definidos. Una construcción similar observamos en *La casa*, cuyas sucesivas historias se edifican de acuerdo al modelo tradicional clásico regido por la causalidad.

Tras la emisión en la TV Pública en marzo de 2015, la ficción televisiva de Lerman emprendió un recorrido por diferentes festivales y mercados. Su primera participación internacional (en el mismo año que su estreno televisivo) fue en el festival *Series Manías* que tuvo lugar en el *Forum des Images* de París y luego en el Festival de Cannes (*Marche du Films*). En 2016 fue la primera serie que representó a Latinoamérica en la programación del Festival de Cine de Rotterdam, en su nueva sección destinada a series de ficción televisiva.

Como se mencionó al comienzo, *Doce casas. Historias de mujeres devotas* (2014), escrita y dirigida por Santiago Loza y Eduardo Crespo, no formó parte de los concursos de fomento sino que se realizó por encargo de la emisora estatal. Ambientada en la década del ochenta, la ficción aborda lo místico y la historia del país latente en el ámbito de lo privado. La serie recorre doce historias centradas en universos femeninos arraigados en la fe y la devoción. Todas ellas transcurren en un entorno pueblerino y tienen en común la presencia de la estatuilla de una Virgen que visita a cada una de las casas que habitan los personajes.

En este debut televisivo se vislumbra la experiencia tanto cinematográfica como teatral de Loza mediante el cruce de lenguajes, otorgando, según el propio director, un carácter “experimental” al proyecto (Santillán, 2014). Por ejemplo, reconocemos la indagación del universo femenino en espacios interiores que Loza había explorado en el film *Cuatro mujeres descalzas* (2004) como en los personajes de los monólogos teatrales de *Asco* (2010), *Todo verde* (2012) y *La mujer puerca* (2012), entre otros. La puesta en escena construida enteramente en estudios, exalta el artificio y le da a la ficción una fuerte impronta teatral, a la que se suma la unidad espacial en que se desarrolla la acción de cada historia, el predominio absoluto de los diálogos y un elenco compuesto por reconocidos nombres de la escena porteña, entre los que se encuentran: Rita Cortese, Marilú Marini, Claudia Lapacó, Claudio Tolcachir, Viviana Saccone, Guillermo Arengo, María Marull, Verónica Llinás, Ailín Salas, Luisina Brando, Esteban Meloni, Cecilia Rossetto, Alejandra Flechner, Julia Calvo, Ingrid Pelicori, Cristina Banegas, Tina Serrano, Leonor Manso, Martín Slipak, María Onetto y Boy Olmi, entre otros.

El sexto episodio, titulado “Historia de Dora y Marina” y protagonizado por Susú Pecoraro y Julieta Zylberberg, explora el vínculo entre dos mujeres catequistas y solitarias. A medida que se conocen descubren que tienen mucho en común más allá de las diferencias en su concepción sobre la fe y el amor. Finalmente, haciendo frente a los propios prejuicios y tras rezarle a la virgen para que las guíe y disipe las dudas, las protagonistas experimentan la fuerza arrasadora del amor concebido como la materialización de Dios. La referencia a la década de los ochenta está dada por la mención a la introducción de la televisión en los hogares y la amenaza que ésta representa en los hábitos de sus consumidores.

La secuenciación argumental

La serie *Cromo* (2015) fue escrita con el asesoramiento de investigadores del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y la narración, construida a partir de procedimientos y personajes característicos del policial con sesgos melodramáticos, se centra en el esclarecimiento del crimen de una científica que investiga la contaminación producida por los desechos tóxicos de una curtiembre de los Esteros del Iberá (provincia de Corrientes).

El relato progresa de manera gradual y el tiempo de la historia avanza desde el crimen de la protagonista. Sin embargo, la linealidad es interrumpida por numerosos y recurrentes *flashbacks* que, a la vez que plantean dudas e interrogantes, brindan información crucial para ir desentrañando los diversos enigmas que van apareciendo. Es así que el *flashback* deviene el procedimiento constructivo fundamental en la disposición narrativa y en la dilucidación del misterio.

En relación con la impronta escritural de Lucía Puenzo, ésta se reconoce en *Cromo* por los tópicos relacionados con la investigación científica y la utilización de emplazamientos naturales como marcos de las narraciones, especialmente en dos de sus films anteriores. En *XXY* (2008), que significó su debut en el largometraje, la directora aborda el síndrome de Klinefelter o XXY, una anomalía cromosómica que padece una adolescente intersexual que vive con sus padres en la costa uruguaya. A partir de esta premisa, el film explora el desarrollo de la propia identidad genérica y sexual y la posibilidad de su aceptación o de su intervención médica. En *Wakolda* (2013) la historia se centra en la relación que entablan el médico alemán y criminal nazi Josef Mengele (responsable de los experimentos científicos con prisioneros de los campos de concentración que, poco antes de finalizar

la Segunda Guerra Mundial, huye de Alemania y se refugia en la Argentina) y la familia dueña de la hostería donde se hospeda, a orillas del lago Nahuel Huapi, en Bariloche. Mengele traba una relación particular con la hija, quien tiene problemas de crecimiento (su tamaño corporal es menor que el de una chica de su edad), lo que da rienda suelta a su afán de experimentación genética.

La serie fue el único producto televisivo de América Latina seleccionado para participar en la nueva sección de Series Prime Time del Festival Internacional de Cine de Toronto en 2015. También formó parte del catálogo del festival francés Series Manias en 2016 y el mismo año se exhibió en la primera edición de Cabos TV, una nueva plataforma de negocios televisivos de Los Cabos Fest, en México.

En la ficción de Gabriel Medina *Buenos Aires bajo el cielo de Orión* (2013), el periodista Dario Ríos, un aficionado a la vida extraterrestre y a los temas sobrenaturales que desafían a la ciencia, se queda sin trabajo tras el cierre de la redacción para la cual trabaja. Tras la caída de un meteorito en el campo de juegos de un colegio, su vida se cruza de manera inesperada con la de un grupo de adolescentes recién egresados del secundario. Estos comienzan a experimentar episodios extraños que se manifiestan físicamente (sangrados, convulsiones, pérdida del conocimiento) y en los objetos (luces que titilan, artefactos que se encienden solos), hasta constituirse en poderes o habilidades especiales que irán descubriendo gradualmente.

En esta propuesta Medina traslada su interés por un “cine de personajes” (Porta Fouz, 2012) y la evolución de éstos, que ya había indagado en *Los paranoicos* (2008) y *La araña vampiro* (2012). En este último film, el director se centró en la transformación y maduración de su protagonista a partir de una situación extraordinaria como la mordida de una

araña venenosa. En la serie la caída de un meteorito desencadena una sucesión de acontecimientos sobrenaturales que repercute en cada uno de los personajes y pone a prueba su modo de sobrellevarlos. A partir de esta premisa puede reconocerse la afición del director por el cine de género que en la serie se materializa en el abordaje de la ciencia ficción.

Los siete locos y los lanzallamas (2015), de Fernando Spiner y Ana Piterbarg, tampoco formó parte de los concursos de fomento, sino que fue producida en conjunto por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Nombre Productora. Se trata de una serie de 30 capítulos de media hora de duración emitidos diariamente durante dos meses. Su realización significó la reunión de la literatura, el cine y la televisión en la emisora estatal, algo celebrado por varios titulares periodísticos como el arribo de la ficción de calidad a la televisión. Para la adaptación de las novelas de Roberto Arlt se convocó al escritor Ricardo Piglia, y para su realización y puesta en escena, a los cineastas.

En relación con la impronta autoral de sus directores, son manifestaciones las incursiones previas de Spiner en *La sonámbula* (1998), especialmente por el empleo de elementos futuristas para la construcción de la ciudad de Buenos Aires, los saltos temporales y el contraste entre imágenes a color y en blanco y negro. También se reconoce de *Adiós querida luna* (2004) el gusto por la artificiosidad y teatralidad en su adaptación de la obra teatral de Sergio Boris. De Ana Piterbarg y su ópera prima *Todos tenemos un plan* (2012) sobresalen la recurrencia en el tópico existencialista (que coincide con la fuente literaria) y el clima introspectivo que envuelve a su protagonista.

Con respecto al ordenamiento temporal de los acontecimientos en *Los siete locos...*, el presente del relato (que coincide generalmente con el co-

mienzo de cada episodio) se ubica en la oficina del periodista Fischbein, interpretado por Daniel Hendler. En una labor detectivesca, éste interroga a los personajes, interpreta, establece lazos y conjetura sobre el derrotero de los hechos que construyen la narración. Es así que la historia de Remo Erdosain y de los demás personajes es narrada a través de sucesivos *flashbacks*, la mayoría contados desde el punto de vista del protagonista (Erdosain).

La unidad narrativa episódica en el marco de la continuidad temática

La ficción de Albertina Carri titulada *23 pares* (2012) centra su narración en un laboratorio de genética que heredan dos hermanas (una bióloga y otra abogada interpretadas por Erica Rivas y María Onetto, respectivamente) tras la reciente muerte de sus padres. En dicho espacio, que lentamente empiezan a hacer propio, las protagonistas resuelven diferentes casos relacionados con cuestiones de identidad, desde la restitución de la identidad a un nieto de desaparecidos hasta el esclarecimiento del responsable de una violación a una menor de edad.

La serie está conformada por una línea narrativa principal (el macrorelato que atañe a la vida familiar de los protagonistas y que se desarrolla a lo largo de trece episodios) y por trece líneas narrativas secundarias y autoconclusivas. Las diversas microhistorias que integran la ficción se basan en investigaciones de casos reales narradas por Viviana Bernath en su libro *ADN. El detector de mentiras* (2011). Allí la investigadora reúne numerosos testimonios en los cuales la certeza científica de las pruebas de ADN es irrefutable al momento de conocer la verdad sobre la identidad biológica de las personas.

En el tercer episodio, titulado “Shalom”, surge la temática de los hijos de padres secuestrados durante el terrorismo de Estado iniciado en

Argentina en 1976 y la búsqueda incansable de las Abuelas de Plaza de Mayo para dar con su paradero. Mariana Shumajer (Romina Paula), hija y sobrina de desaparecidos judíos, vive con su abuela (Adriana Aizemberg) y se une estratégicamente a un grupo nazi para acercarse a quien sospecha es su primo Marcos (Jorge Sesán), arrebatado de su madre y apropiado durante la dictadura militar. Con el objetivo de restituir la verdadera identidad de su primo, Mariana contacta a las dueñas del laboratorio para realizar la prueba de ADN y confirmar su parentesco.

En relación con la continuidad que la serie establece con las indagaciones temáticas previas en los largometrajes de Albertina Carri, es posible identificar la recurrencia de ciertos tópicos. Coincidimos con Laurence Mullaly (2012) en que

La familia y los lazos entre los individuos que la componen son el tema central de toda su filmografía, su cine explora de manera singular y cruda nuestra relación con la infancia, la violencia, el cuerpo, la sexualidad, la memoria; en otros términos, nuestra identidad (Mullaly, 2012, p. 165).

Sin embargo, y más allá de esta continuidad temática, llama la atención la divergencia estilística respecto de la obra previa (*No quiero volver a casa*, 2000; *Los rubios*, 2003; *Géminis*, 2005; *La rabia*, 2008) y posterior (*Cuaterros*, 2016) de Carri, en la cual prevalece el interés en reflexionar sobre las formas de representación mediante la experimentación.

En *23 pares* asistimos a la inmersión dentro una narración clásica que opera a través de la lógica causal y el realismo psicológico como principio vector. En ella sobresale el interés en abordar tópicos actuales, como las nuevas y diversas formas de vivir el género, la sexualidad y el derecho a la identidad. Se trata de motivos narrativos vinculados

estrechamente con un conjunto de leyes impulsadas por el gobierno kirchnerista, entre las que se encuentran el traslado del Banco Nacional de Datos Genéticos en 2009 a la jurisdicción del Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación Productiva (a partir de la sanción de la ley N° 26548); la ley de Matrimonio Igualitario (N° 26618, de 2010); y la ley de Identidad de Género (N° 26743, en 2012). Sobre el tratamiento de estas temáticas, coincidimos con Mirta Varela (2012) en que “las problemáticas sociales presentadas a través de estéticas realistas no ofrecen fuerte resistencia en la televisión que, por el contrario, tiene dificultades para incorporar otro tipo de rupturas” (p. 26).

Finalmente, la serie de Daniela Goggi *Entre horas* (2012) edifica su narración en el ámbito escolar. En él se ponen de manifiesto problemas de diversa índole, entre los que destaca la falta de comunicación y sus consecuencias. Las relaciones interpersonales entre directivos, docentes, alumnos y padres son abordadas en cada episodio desde diferentes situaciones (problemas de adaptación, despertar sexual, crisis de vocación, conflictos familiares). El desarrollo del arco narrativo que atañe a la relación entre el psicólogo y la directora de la institución es atravesado por dos líneas argumentales principales: la de una niña con problemas de adaptación y la de una adolescente con incertidumbres sobre una relación sexual. Si bien estos ejes narrativos se desarrollan a lo largo de los trece episodios, se alternan con problemáticas y situaciones diarias que involucran a otros estudiantes.

En este universo planteado por Goggi se retoman aquellos interrogantes explorados en su largometraje previo, *Vísperas* (2007), donde se representaban momentos de incertidumbre y de espera, instancias en las que surgen situaciones en apariencia banales que, en el fondo, revelan potenciales cuadros de inseguridad, desprotección, falta de

comunicación y, en definitiva, profunda angustia en las relaciones familiares y escolares (Stiletano, 2012).

Por otro lado, y en cuanto a la continuidad temática, la directora retrata problemáticas del universo adolescente que luego explorará en *Abzurdah* (2015), film construido desde el punto de vista de una estudiante con trastornos alimentarios.

Las series en el entorno digital de consumo audiovisual

Más allá de organizar las modalidades narrativas del *corpus* propuesto e identificar la prolongación estética y/o temática del trabajo previo de sus realizadores, es preciso señalar las diferentes formas de acceso a estas series. Éstas fueron modificándose en función de las múltiples plataformas creadas (y dadas de baja) para su visualización en los últimos años, teniendo en cuenta que el formato seriado se generaliza en pleno proceso de transformación y cambio de paradigma de la Televisión Pública en materia tecnológica.

Hacia 2008, la emisora estatal comenzaba a diagramar los contenidos para su transmisión en Internet al tiempo que se posicionaba en las redes sociales generando nuevos vínculos con la audiencia. Partiendo de estos hechos, Maglieri (2016) postula que la presencia de la emisora en el espacio digital buscó “propiciar una ampliación del espacio público, lograr la universalización geográfica del servicio ampliando las posibilidades de acceso y finalmente, lograr un mayor visionado, con la suma de las nuevas plataformas de transmisión” (p. 30).

Las series que abordamos en este trabajo además de ser emitidas en su mayoría por la Televisión Pública se pudieron ver inicialmente en Contenidos Digitales Abiertos (CDA), una plataforma de video bajo

demanda con contenidos producidos por el Estado que estuvo vigente hasta fines de 2016. Al ser dada de baja, algunos de sus contenidos fueron traspasados a Contenidos Audiovisuales Nacionales, denominada primero *Odeon* y luego *Cine.ar Play*, desarrollada por el INCAA y AR-SAT, y lanzada a fines de 2015. Finalmente, en mayo de 2018 se creó la plataforma *Cont.ar* (ex CDA), que reúne la programación dependiente del Sistema de Medios Públicos (TV Pública, Encuentro, PakaPaka, DeporTV y espectáculos de Tecnópolis y CCK) y desde donde es posible acceder actualmente a la mayoría de las series aquí trabajadas (23 *pares*, *Entre horas*, *Cromo*, *La casa*, *Doce casas...* y *Buenos Aires bajo el cielo de Orión*). Sin embargo, se ha retirado recientemente a *Los siete locos* y *los lanzallamas* del canal de YouTube de la TV Pública, lo que demuestra que el espectador debe estar actualizando constantemente el conocimiento de las plataformas disponibles.

Conclusiones

La heterogeneidad de las propuestas que formaron parte del desarrollo continuo de esta producción de narrativas seriadas imprimió un sello de calidad en la oferta de la Televisión Pública. Mediante diferentes formas de abordar la estructura narrativa, éstas exploraron géneros e indagaron en la historia y en la cultura argentina, y permitieron distinguir de manera inconfundible la marca autoral y la visión de mundo de cada artista. Sin duda, se trató de un periodo en el que sobresalió la oferta de contenidos audiovisuales, de la cual el *corpus* aquí trabajado constituye apenas la punta del *iceberg*.

El apogeo de la narrativa seriada en la Televisión Pública tiene su momento culmine con el éxito de *El marginal* (2016, 2018, 2019), escrita

por Adrián Israel Caetano y dirigida por Luis Ortega. Tras la emisión televisiva de su primera temporada se estrenó en la plataforma de *streaming* Netflix, lo que multiplicó sus posibilidades de visualización y garantizó la conformación de una audiencia expectante de las siguientes temporadas. De esa manera, la emisora estatal se aseguró, con las siguientes entregas de la ficción, batir el récord de audiencia en la televisión pública. Algo similar había ocurrido en el año 2000 con *Okupas*, miniserie escrita y dirigida por Bruno Stagnaro que significó la renovación de la televisión estatal al introducir nuevos códigos de representación y una forma diferente de realismo²⁷³.

Resulta llamativo que las dos series realizadas por cineastas, con la distancia temporal que las separa, se hayan consagrado recibiendo el Martín Fierro²⁷⁴, uno de los premios más importantes de la televisión argentina. Tras estas experiencias y por fuera de la Televisión Pública, en los últimos años Adrián Caetano también incursionó en la serie de ficción biográfica, con títulos como *Sandro de América, la serie* (2018, Telefe) y *Apache: La vida de Carlos Tévez* (2019, Netflix). Si bien esto excede el marco de este trabajo, la creación de ficciones que reconstruyen la vida de ídolos populares es una tendencia reciente, tanto en el formato serial como en films²⁷⁵.

²⁷³Se trató de una renovación que Stagnaro (junto a Caetano) ya había explorado en *Pizza, birra y faso* (1997), film paradigmático del nuevo cine argentino.

²⁷⁴*Okupas* fue premiado en tres ternas: mejor unitario y/o miniserie, mejor director y mejor actor revelación para Diego Alonso (Pollo) en 2001. *El marginal*, además de las numerosas ternas recibidas, obtuvo el premio a mejor miniserie, mejor autor/libretista para Adrián Caetano y Guillermo Salmerón, y el Martín Fierro de Oro en 2017.

²⁷⁵Por ejemplo, *Monzón* (2019), de Jesús Bracerías, emitida por *Space*, o los films *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016, Lorena Muñoz) y *El Potro* (2018, Lorena Muñoz)]. La

Por último, es preciso señalar que hacia 2015, final del periodo trabajado, que coincide con el cambio de gobierno en la Argentina y la modificación de las políticas públicas destinadas al fomento de la producción audiovisual, las series comienzan a conquistar espacios de exhibición alternativos al de la televisión y las plataformas *online*. Nos referimos a la creciente participación de este producto audiovisual en los festivales de cine, los cuales están creando, de manera progresiva, secciones especiales para su visualización.

Se trata, sin duda, de un fenómeno sobre el cual nos detendremos en un futuro trabajo, dado que confirma el estatuto artístico de la serie de ficción como producto cultural y la necesidad de brindarle espacios de exhibición en los mercados de la industria audiovisual.

Bibliografía

- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Gallego, R. (27 de marzo de 2015). Diego Lerman: “Como director de cine me gustaba la posibilidad de la TV como gran laboratorio”. *EscribiendoCine*. Recuperado de: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0010417-diego-lerman-como-director-de-cine-me-gustaba-la-posibilidad-de-la-tv-como-gran-laboratorio/>
- Maglieri, A. S. (2016). *Televisión Pública y convergencia digital*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, United States of America: University of Texas Press, N°. 58, pp. 29-40.

tendencia también alcanza a personajes enigmáticos de la historia argentina, como el caso de *Historia de un clan* (2015, Luis Ortega), emitida por Telefe.

- Mullaly, L. (2012). Albertina Carri: cineasta de la incomodidad. *Cinémas d'Amérique latine*, 20, pp.163-171.
- Nicolosi, A. P. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. "Descentrando" la producción y la empleabilidad técnica. En: Nicolosi, A. P. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Porta Fouz, J. (3 de octubre de 2012). Estreno. Gabriel Medina y los miedos. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/gabriel-medina-y-los-miedos-nid1513710>
- Rincón, O. (2007). Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. En Carrasco, E., Rampaphorn, N. (eds.). *Cultura y televisión, una relación posible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Santillán, M. (2014). 12 casas, serie de Santiago Loza, se estrena por la TV Pública. *Proyector Fantasma*. Recuperado de: <http://www.proyectorfantasma.com.ar/12-casas-serie-de-santiago-loza-se-estrena-por-la-tv-publica/>
- Stiletano, M. (21 de julio de 2012). Drama. Entre horas. Indagación sobre las relaciones humanas en un ambiente escolar, narradas con el espíritu del buen cine independiente. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/entre-horas-nid1492116>
- Varela, M. (2012). Del flujo interminable a la televisión de autor. En Borges, G., et al (orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume II*. Portugal: Socine-Unicamp-Universidade de Algarve.

Videografía

- Carri, A. (directora) (2012). *23 pares*. Plan de Fomento.
- Goggi, D (directora) (2012). *Entre horas*. Plan de Fomento.
- Medina, G. (directora) (2013). *Buenos Aires Bajo el cielo de Orión*. Plan de Fomento.

- Lerman, D. (director) (2015). *La casa*. Campo Cine.
- Loza, S. (director) (2014) *Doce casas. Historias de mujeres devotas*. Vasco.
- Puenzo, L., Puenzo, N. y Fendrik, P. (directores) (2015). *Cromo*. Plan de Fomento.
- Spinner, F. y Piterbag, A. (directores) (2015). *Los siete locos y los lanzallamas*. Nombre Productora.

| CAPÍTULO 15 |

***La chica que limpia* en la TV Pública: feminismo rosa, polimiseria y Córdoba for export**

Paula Compagnucci

Introducción

Una mujer asustada vestida con un uniforme de personal de limpieza escapa por el bosque. La escena nos remite a ciertas recurrencias narrativas propias del género policial televisivo, relatos que se inician con una víctima en peligro minutos antes de su muerte. De este modo se desenvuelve la secuencia introductoria de *La chica que limpia* (Lucas Combina, Argentina, 2017). Después de los títulos de la apertura, el mismo personaje pero “unos meses antes” (como dirán las placas) se encuentra limpiando un lujoso palacio.

La chica que limpia es una serie policial detectivesca en 13 episodios de 22 minutos de duración escrita por Irene Gissara, Greta Molas y Lucas Combina. La ficción cuenta la historia de Rosa, una trabajadora de la limpieza y madre soltera, que mientras lucha por ayudar a su hijo enfermo, que necesita una operación de alta complejidad, se ve obligada a trabajar para el crimen organizado. Al mismo tiempo, un dúo de detectives investiga los asesinatos que Rosa ayuda a encubrir, en un contexto de corrupción policial.

En la primera escena del primer episodio, Rosa es presentada con el tono picaresco que representa a la clásica idiosincrasia cordobesa. Con sus herramientas de limpieza en mano, Rosa desciende de la escalera imperial del lujoso espacio en el que trabaja con su compañera,

quien, bromeando, motivada por la arquitectura del lugar, expone en un discurso (que alude a los desfiles de moda) su atuendo típico de servicios de limpieza, y a ella, como una “superestrella”.

Es habitual encontrar en ficciones de la televisión nacional, producida casi exclusivamente por décadas en el área metropolitana de Buenos Aires, un arquetipo del personaje cordobés representado como una persona con bajos recursos culturales e intelectuales que no socializa “adecuadamente” en ambientes formales pero tiene un sentido del humor destacable. En esta línea, la forma en que se decide introducir a la protagonista puede inscribirse en “la picaresca”, recurso de supervivencia que despliega el oprimido, como un modo de dignificarse a través de la risa, el humor o el engaño (Birri, 2007).

Esta presentación del personaje protagónico de la serie funciona catapultando su particularidad: una trabajadora de la limpieza y madre soltera que trabaja incansablemente para juntar el dinero que salvaría a su hijo de una enfermedad autoinmune, en una ciudad del interior de un país del tercer mundo. Cuando se observan las representaciones que emergen de un policial que se afirma, expone y distribuye como *cordobés* cabe preguntarse acerca del funcionamiento de un discurso construido en ese territorio particular. Por lo que importa reflexionar acerca de cómo este territorio emerge y es representado en *La chica que limpia*; pero también sobre los modos de narrar que se asumen en un policial, género (cinematográfico y televisivo) que históricamente ha existido y funcionado desde las construcciones europeas y norteamericanas, con sus normas y modos de funcionamiento, y un arquetipo de personajes que funcionan en el relato ligados a las idiosincrasias de esas geoespacialidades.

La chica que limpia es una serie de televisión y plataformas virtuales realizada en el marco del Plan Operativo de Fomento y Promoción de

Contenidos Audiovisuales Digitales del SATVD-T, por resultar proyecto ganador del Concurso de Series de Ficción para Productoras con Antecedentes para Televisión Digital en 2014. Finalizada en 2015 con el proyecto de ser transmitida por la televisión nacional, la serie queda sin pantalla de distribución cuando cambia el gobierno nacional y se modifican las políticas audiovisuales. Finalmente, tendrá su estreno internacional en Inglaterra y Estados Unidos, y nacional en CineAr Play, la plataforma de video a demanda del INCAA, en 2017. A finales de ese mismo año, esta ficción se transmite por la televisión de aire en Canal 10 de Córdoba y obtiene el máximo galardón en la entrega de los premios Martín Fierro Federal. En 2018, *La chica que limpia* hace su estreno en la pantalla de la TV Pública.

En función a la forma en la que las ubicaciones centro-periferia de los discursos administran la recreación de imágenes, interpretaciones y construcciones de la realidad, dice Nelly Richards (1993): hay “un tercer mundo en cada primer mundo” y un “primer mundo en cada tercer mundo”. Por lo que nos preguntamos en este análisis, ¿cómo se construyen los imaginarios geográficos en esta serie? ¿Y los modos de representación del binomio sexo-genérico?

A partir de las discusiones propuestas por las teorías fílmicas feministas, las teorías de género, las perspectivas regionalistas y los movimientos sociales, interesa discutir en *La chica que limpia* la articulación de los pares “masculino-femenino”, “madre-puta”, “centro-periferia”, “urbano-rural”, “local-global”, concebidos como tensiones que dan cuenta de naturalizaciones en el sentido social.

Interesa interpelar en el texto un conjunto de rasgos de esta serie que son una disrupción a las lógicas del *thriller* policial norteamericano y europeo. Rosa, “la chica que limpia”, es una mujer que por su ex-

perticia laboral se ve inmersa en crímenes que debe hacer “desaparecer” limpiando minuciosamente las escenas en los que acontecieron; crímenes relacionados habitualmente con el narcotráfico, la trata de personas con fines de explotación sexual y a la corrupción policial.

El co-protagonista es un investigador de la Policía de Córdoba, y la serie lo exhibe como el último policía honesto de la ciudad, llamado *Sandro* (conjunción de nombres que probablemente refiera a un guiño argentino²⁷⁶).

A través de *Rosa*, el espectador se introduce al mundo de una mujer de clase media baja, al tiempo que se construye un modelo de identificación que ausculta la realidad de miles de mujeres que trabajan arduamente para sostener económicamente sus hogares, y una vez que están allí siguen a cargo y deben continuar su jornada laboral, sin remuneración económica. La serie retoma con potencia a esa corporalidad feminizada que produce y reproduce las condiciones de vida familiar en situación de desamparo, expuesta a la violencia.

El universo representado no solo propone un desplazamiento del lugar de expectación a partir de la focalización centrada en una empleada de servicios de limpieza sino que, además, tensiona el ethos conservador que suele atribuirse a los protagonistas. *Rosa* es héroe y antihéroe, ayuda a la organización criminal a la vez que intenta colaborar con la Policía para desentrañar los crímenes que investigan y ella limpia. *Rosa* es una protagonista “con fisuras”, con ambigüedades,

²⁷⁶Roberto Sánchez Ocampo (1945-2010), más conocido como Sandro, fue un cantautor argentino de canciones melódicas, rock and roll y pop en castellano. Es uno de los cantantes argentinos más importantes de la historia, incursionó varias veces en el cine como actor e incluso como director en un largometraje. Una de sus obras más emblemáticas es “Rosa Rosa”.

que irrumpe en la narración a partir de un modelo “humanizado” de presentación de los personajes (Siragusa, 2012)²⁷⁷.

Resulta necesario problematizar las políticas de representación implicadas, desde un enfoque género-geográfico para comprender los aportes estético-políticos que introduce *La chica que limpia* junto con una selección de elementos del lenguaje audiovisual que constituye un policial situado geopolíticamente en Córdoba. Porque problematizar las fronteras que separan al “modelo” de la “copia”, entendidas como categorías construidas en relación con un centro euro-americano, permite concebir lo “propio del territorio” como una relación dialógica de variados registros que están en continuo cambio, y atraviesan a los sujetos según dinámicas de choque y alianzas en diferentes circunstancias.

Lo *cordobés* o lo *policial* no guardan características puras y trascendentes que pueden ser descubiertas en la historia de los discursos, sino que son el resultante de una mezcla de circunstancias pasadas y presentes seleccionadas en función de alternativas donde dialogan relaciones cotidianas de préstamo y negociación (Richard, 1993).

De esta manera, la propuesta analítica se ubica en un lugar de corrimiento del *de* (que alude a los territorios desde afuera y a los sujetos como “los otros”) al *desde* (una audiovisualidad que se instala entre los pliegues del género y del espacio, concebidos como zonas en continua tensión). Este desplazamiento cuestiona el sometimiento de cuerpos y discursos

²⁷⁷Siragusa (2012) retoma los planteos de Álvarez Berciano (1999) para proponer el modelo del retrato como estrategia de construcción de personajes en la ficción seriada televisiva. El retrato concibe la presentación descriptiva de un personaje desde la “ semejanza”, en tanto “cercanía” a una humanidad no cerrada por los límites de un estereotipo. Personajes, entonces, que poseen una dimensión más “humana”, y una caracterización más “profunda” e “intensa”.

“periféricos” a pedagogías de la diferencia (Richard, 2005), organizadas por la “función-centro” (Richard, 2005), una asimetría de poder que omite a los sujetos locales, quienes tienen la potencia de producir con una densidad significativa y operativa desde sus contextos de enunciación.

Desde esa perspectiva, resulta necesario un análisis que permita ejercitar un (des)centramiento epistémico y un (des)plazamiento político que, con una fuerza heterogeneizante móvil de un contra-sistema, permita el surgimiento de singularidades y diferencialidades de “sujetos (ex)céntricos” (De Lauretis, 1993; Bach, 1994).

Lo que significa “correrse” de políticas de representación de “la diferencia” y abordar una posición discursiva (ex)céntrica que contenga una implicación género/racialidad/clase/geografía, como intersecciones constantes que mantienen relaciones de mutua afectación.

De esta manera se identifica cómo el universo de representaciones que se inscriben en la serie que analizamos responde a diferentes órdenes simbólicos o categorías, que funcionan como capas que la serie va atravesando, más o menos críticamente, y que se problematizarán en el resto del capítulo.

Como blanca diosa, como flor hermosa

Si se parte de la premisa de que en el audiovisual prima una conducta androcéntrica que comienza con la ausencia de mujeres en roles protagónicos, *La chica que limpia* revela una intencionalidad que la diferencia y la posiciona como una excepción dentro de su campo. Colaizzi (2001) propone que el tratamiento de las mujeres en el discurso fílmico corresponde a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: son, fundamentalmente, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud acti-

va, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel del hogar”, y “atrapados por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/*femme fatale*, virgen/puta” (2001, p.4).

Este policial cordobés que recorrió el mundo y se hace un lugar entre las producciones audiovisuales seriadas más vistas de Córdoba, expone en *Rosa* a un personaje femenino que encarna todas las conductas de una buena mujer y responde al primer par del binomio que explica Colaizzi (2001). En todo el relato ella limpia, se ocupa de su hijo de manera heroica, es reservada y trabajadora; y se sugiere que no es un sujeto de acción, ya que son circunstancias externas las que la llevan a vincularse con el crimen organizado. Por momentos la moralidad de *Rosa* es cuestionable, dado que habita las contradicciones de una persona que realiza un trabajo deshonesto a cambio de una suma de dinero inalcanzable de otra manera en un contexto clasista, en donde las oportunidades para salvar a su hijo no abundan para alguien en su posición. *Rosa* aspira a llevar a su hijo a realizarse un trasplante de médula en el extranjero, porque entiende que recibirá mejor atención que en el hospital público en el que es atendido, dónde ella además limpia.

La motivación que moviliza al personaje de *Rosa* es de índole egoísta: quiere un tratamiento de *elite* para su hijo, pero se evidencia a lo largo de los episodios que está cada vez más cómoda en su nuevo trabajo. Se pueden observar la frialdad y la meticulosidad estremecedora desde la cual elimina la sangre, las huellas dactilares o las herramientas de tortura. La organización delictiva que la contrató cuando limpiaba de trasnoche un club de box la obliga a higienizar un vestuario ensangrentado cuando *Rosa* presencia el primero de los crímenes perpetrados en la historia. Y de la misma manera, en la seguidilla de casos que se desarrollan en los diferentes episodios, es arrastrada a

realizar el trabajo en el cual es experta, la limpieza. Rosa se niega una y otra vez, pero es amenazada, incluso cuando avanza la historia debe renunciar a su trabajo diurno y a cuidar a su hijo que se encuentra en estado crítico; aun cuando ya no necesita el dinero, porque el niño fue operado de urgencia en el hospital público local.

El estereotipo del “ángel del hogar” calza perfecto con este personaje que no tiene amigas ni amigos, tiene una ex compañera de trabajo que le significa preocupaciones y un pretendiente que bordea el acoso, algo que no es cuestionado en el relato. Una mujer que no lucha contra las exigencias de la maternidad sino que sufre por no poder cuidar aún más a su hijo en el tiempo en el que trabaja incansablemente, decisión que es cuestionada por su madre y por el médico, en más de una oportunidad.

El arquetipo que acerca la teoría fílmica feminista da cuenta de una serie de valores aceptados y reproducidos por la cultura dominante, donde por su rol social la mujer no solo tiene ciertas obligaciones sino también posibilidades. En una sociedad sexista resulta imperante desnaturalizar los elementos del lenguaje construidos en base al sostenimiento de valores hegemónicos, visibilizar lo invisibilizado en el discurso cultural audiovisual. Porque “en eso mismo reside el problema –la labor de la ideología es exactamente naturalizar y, por tanto, borrar el carácter patriarcal de los textos de las películas” (Kuhn, 1991, p. 95).

Estas teorías identifican en los discursos culturales un sujeto femenino (o feminizado) esencializado a través de políticas de representación que describen y estructuran estereotipos fijados, las cuales devienen en categorías, delimitadas y construidas en/para este sistema androcéntrico y sexista (De Lauretis, 1989, 1992; Kuhn, 1991; Colaiizzi, 2001; Zecchi, 2014). La protagonista no es una heroína ni una villana, pulula en los bordes de la antiheroína moderna, cree en los valores

hegemónicos de la sociedad (como la justicia) pero utiliza métodos egoístas, que no están aprobados en ésta. Encubre crímenes (un acto ilegal) para darle a su hijo un tratamiento costoso en el extranjero que podría ser más efectivo que el nacional; a través del personaje de su madre y del médico de su hijo esta idea se desarrolla como descabellada, casi como un capricho. Una trabajadora de la limpieza madre soltera no puede aspirar a eso, pero aun así debe darlo todo.

Cuando Rosa junta sin problemas el dinero y se vuelve más experta y fría en su trabajo, y se constituye en un obstáculo para la policía, su ex-compañera de trabajo desaparece. Al producirse ese punto de giro en la serie se evidencia cómo el personaje ha transgredido el estereotipo del “ángel del hogar” de mujer buena, dedicada, sentimental; y es esta la razón por la cual es castigada con la desaparición de su ex compañera de trabajo y amiga. Se advierte que esta transformación a “mala víctima” (Silvestri, 2019)²⁷⁸ se relaciona con una estructura en torno a series complejas de pares opuestos, en donde los roles sociales asignados genéricamente proponen y dictaminan a los varones como racionales, objetivos o activos y a las mujeres como sensibles, irracionales, pasivas, subjetivas (Rossi y Aguilar, 2008).

Tu amor me condena a la dulce pena de sufrir

Rosa carece de vida privada y en su casa, como en todos los espacios diegéticos, limpia frenéticamente porque su hijo, inmunodepri-

Leonor Silvestri es una filósofa argentina que irrumpe dentro del feminismo con conceptualizaciones que incomodan moralmente. Desarrolla el concepto de “mala víctima” (2019) y se refiere a quien, siendo una víctima en una situación de violencia, no es leída como tal pues sobrevivió a su daño y no se identifica con él, no recurre a las instituciones del Estado, y su lucha no puede ser capitalizada por el feminismo neoliberal.

mido, lo requiere. Rosa no disfruta, no se divierte, no está contenta; Rosa se preocupa, sufre y trabaja. La serie reproduce el binomio arquetípico madre/puta que advierte la crítica fílmica feminista diferenciando (desde el episodio que transcurre en el burdel en adelante) a la protagonista de las otras mujeres.

Rosa es una trabajadora honrada y no una trabajadora sexual como las demás chicas que son asesinadas. Los discursos culturales proponen modos de entendernos pero a la vez también modos en que pueden ser entendidos los cuerpos. Conviene entonces indagar tanto sobre la forma en la que las imágenes perfo-man/construyen significaciones, así como también, de qué manera las imágenes devienen género(s), cuerpo(s), pueblo(s) y sus memoria(s) (Ciancio, 2016). Cuando Rosa limpia las escenas criminales, es una experta. Esa experticia irrumpe persistentemente acompañada por una secuencia musical (de alrededor de dos minutos) introducida con planos rítmicos que acompañan a Rosa poniéndose el delantal, los guantes, el barbijo y los auriculares; sucesión de acciones que evidencian desde la repetición el despliegue sanitizante que componen, como en un videoclip, la pericia con la que *la chica que limpia* trabaja. La inclusión de la música puede interpretarse como parte de un mecanismo de disociación que le permite dejar de lado el atroz escenario en el cual se encuentra inmersa, concentrarse en su trabajo y omitir el disgusto de su tarea. La disociación es ampliamente abordada por las teorías que estudian el trabajo sexual desde una perspectiva crítica, lo que puede ser leído como un paralelismo que la serie plantea entre las tareas domésticas y sexuales.

La hermana de Rosa fue víctima de trata de personas y asesinada; sin embargo, no queda claro en la serie si era trabajadora sexual o se encontraba esclavizada sexualmente. El segundo crimen que Rosa

limpia ocurre en un prostíbulo, donde queda aturdida un momento cuando una trabajadora sexual dice el nombre de su hermana; Rosa emprende una pequeña investigación, que abandona un episodio y medio después. *Brigitte*, la mujer que le habló sobre su hermana, habla *motu proprio* con el detective de la Policía para pedirle que investigue las desapariciones de varias chicas; cuando éste la interroga sobre sus motivaciones, ella expone rápidamente y sin razón aparente que *desea* lo mismo que todas las mujeres, lo que tiene Rosa, lo que deberían tener todas las mujeres: una casa e hijos. Este personaje acarrea una serie de reduccionismos y estigmas que no aportan a complejizar la discusión en torno a los debates sobre el trabajo sexual. En primer lugar, no parece estar diferenciado de las actividades de trata con fines de explotación sexual porque se explicita que involucran a las mismas personas, las mismas actividades y los mismos lugares. Pero además, porque en el universo de representaciones posibles, la serie recae en los lugares más comunes: las trabajadoras sexuales son víctimas de su suerte y/o sus excesos, pero víctimas al fin; son cómplices de la mafia o soplonas de la Policía, están sometidas a alguna institución androcéntrica y patriarcal.

Estas categorías afianzadas en los binomios madre/*femme fatale* - virgen/puta (Colaizzi, 2001) han servido a la hora de la producción de identificaciones, no solo de manera descriptiva sino también propositiva y estructurante. Así es como *La chica que limpia* se afianza en la cultura del melodrama, en el que tradicionalmente la mujer es una víctima (Rosa al comienzo y todas las mujeres secuestradas por la red de trata), dependiente (la trabajadora sexual que pide ayuda a la Policía) e incluso ingenua por demás (como cuando Rosa espera que el policía la ayude, aún cuando ya lo vio colaborar con sus captores).

El personaje de Rosa responde al prototipo de mujer subordinada por una estructura machista dominante como es el crimen organizado, al punto de que hasta el taxista que la lleva a todos los escenarios del crimen la obliga a limpiar su auto. Pero además, Rosa, dentro de la organización delictiva, se encuentra en el mismo lugar que otras ocuparon en ficciones como las “narcoseries”, donde el recorrido narrativo del personaje inicia desde la victimización: *víctima* de la precariedad, de su maternidad, de su condición humilde y de las circunstancias que la pusieron a trabajar en un tiempo y en un lugar equivocados (Vásquez Mejías, 2016). Lo que la diferencia de los varones de las “narcoseries” o de la organización delictiva de *La chica que limpia* son *victimarios* despiadados inspirados por su sed de poder.

De la misma manera, el peso del melodrama castiga la maldad de estas mujeres y, si bien se representa a estas organizaciones criminales como un sistema de orden patriarcal donde se reproduce la jerarquización del varón sobre la mujer propia del sistema sexo-género dominante; los personajes femeninos son discriminados a tareas de menor rango, lo que las deja más expuestas y son mucho más riesgosas: prostitutas, “mulas” y limpiadoras.

El arco de transformación de Rosa en la serie es también arquetípico en este tipo de producciones que se han encargado de retratar a Latinoamérica a través del narcotráfico, con el máximo esplendor de la “pornomiseria”. De víctima de la precariedad a alguien cuya vida corre peligro y entonces debe cometer un crimen para salvarse; de la incomodidad y el arrepentimiento por el crimen cometido a una posición de poder que nunca experimentó y que la lleva primero a tener el dinero que necesita para salvar a su hijo y después, a exponer a los villanos, a salvar mujeres y a resolver crímenes.

Eres orgullosa y sin contemplarme tu fe se destroza

La chica que limpia surge en un periodo de fortalecimiento de la industria audiovisual que impacta a Córdoba y está íntimamente vinculado a la acción del Estado sobre el sector, especialmente a partir de la política de fomento que respondía a la implementación de la LSCA [ley N° 26522] (Siragusa, 2018; Kriger, 2019). Este movimiento habilitó que la industria cultural audiovisual, androcéntrica y con su centro político-económico ubicado en Buenos Aires, se viera intervenida por discursos audiovisuales producidos desde subjetividades históricamente relegadas con un imaginario geográfico-cultural regionalista (Flores, 2013; Lusnich y Campo, 2018; Kriger, 2019; Siragusa, 2018). Estos discursos audiovisuales permiten imaginar movimientos de desplazamiento (estéticos y temáticos) de películas y ficciones seriadas producidas y ejecutadas desde distintos territorios nacionales por subjetividades que ingresaron por primera vez a los circuitos de la producción y exhibición audiovisual.

Con el advenimiento de estas producciones irrumpe una línea de indagación en el campo audiovisual que problematiza las identidades regionales. Cabe preguntarse, entonces, sobre la forma en que es representada la “identidad cordobesa” contemplando una serie de tensiones que se deslizan entre las definiciones de lo *interno* o auténtico, concebido como lo nativo de un territorio, y lo *externo*, superficial o foráneo (Richard, 1993). Es esta disputa entre regionalismo y cosmopolitismo la que permite interpelar la forma en la que funciona la geografía como un concepto productivo para problematizar la relación entre las personas y su entorno, así como los significados que surgen de esta conexión. Esto permite, a la espectadora y al espectador, reconocer el rol del espacio en su propia biografía, relacionarse con los espacios que lo rodean y reconocer cómo las

transacciones con otros individuos y organizaciones son afectadas por ese espacio (Depetris Chauvin, 2019).

En otras palabras, el retrato identitario de *La chica que limpia* puede ser entendido como un proceso de hibridación y síncretis de múltiples procesos culturales donde si bien interviene un legado eurocentrista producido desde y para la metrópolis, también se habilita el reenfoque hacia un espacio que es entendido como periférico, por estar fuera de CABA. Esto permite discernir, en medio de las selecciones y proposiciones coordinadas por un centro metropolitano y periférico, aquellas tendencias, gestos y recursos que están orientados a habilitar una poética y una política de los márgenes (Richard, 1993). Y da espacio a voces subalternas y descentradas que pongan en discusión el mecanismo de exclusión que produce un imaginario geográfico urbano-capitalino jerarquizado, que selecciona, ordena, dispone y controla qué se visibiliza y qué se oculta. Como plantea Richard, “esa crítica puede ser reafilada por nosotros en un gesto que combine el reclamo anti-hegemónico de la periferia con la interpretación de las fisuras generadas dentro del sistema de autoridad cultural del pensamiento central” (1993, p. 211).

Los escenarios físicos en los que transcurre la historia son sitios “emblemáticos” de la capital cordobesa, lugares reconocibles por la mayoría de los habitantes, aunque poco vistos en las series de televisión argentina, porque escapan al centralismo porteño. Si bien estos “hitos” urbanos son reconocibles, para el espectador local, sus funciones han sido cambiadas con fines estético-narrativos; es el caso del Archivo Histórico Provincial y Centro Cultural Córdoba, donde en la ficción funciona la central de Policía. Esta institución adquiere así una identidad edilicia moderna, acercándose a la estética de los edificios institucionales europeos, que buscan transmitir sensación de transpa-

rencia, solidez y modernidad; conceptos que tanto en la trama como en el imaginario cultural e histórico regional se encuentran alejados de esta institución. La *ciudad* que la serie representa es producto de una geografía camuflada, transformada y despojada de muchos de sus rasgos de identidad, y de la intervención semántica por decisiones estético-narrativas. La *resignificación del espacio* responde a la construcción de una geografía diegética de la ciudad de Córdoba que asigna nuevos significados o funcionalidades a determinados edificios característicos de la urbe; sugiriendo para ellos usos, funcionalidades diferentes a las originales (Trioni Bellone, 2019).

Desde una mirada arquitectónica y urbanística, los modos de representación del espacio Córdoba en *La chica que limpia* permiten poner en discusión vicios y tendencias de la cultura metropolitana, en tanto la resignificación responde a la producción y reproducción de valores euro norteamericanos y cánones estándares occidentales.

Los espacios seleccionados por la serie (como el Palacio Ferreyra, El Buen Pastor, el Palacio de Justicia, el Centro Cultural Córdoba, o el hospital Córdoba), aunque se sitúen en Córdoba, no tienen la etiqueta regional, ya que en realidad las tipologías arquitectónicas responden a órdenes estéticos y funcionales de la vanguardia modernista europea de principios del siglo XX, que traspolados a la realidad latinoamericana apuntan a transmitir una sinergia entre el viejo continente y los valores culturales a los cuales aspiran las ciudades latinoamericanas.

Pide lo que quieras, pero nunca pidas que mi amor se muera

La construcción del mundo diegético de la serie cuenta con elementos que intentan ocultar los localismos (tonada neutra de los pro-

tagonistas, resignificación de los espacios de la ciudad [Trioni Bellone, 2019]) y la ausencia de estereotipos de *lo cordobés for export* (el cordobés fiestero y gracioso, habitual en la audiovisualidad principalmente en la televisión producida desde CABA).

Hay una marcada tendencia y búsqueda internacionalista, producida en los espacios diegéticos, en la selección de actores protagónicos de Buenos Aires o con tonada neutra, e incluso en el funcionamiento de la investigación desarrollada por *Sandro*, el coprotagonista detective. El proceso judicial e investigativo de la serie cordobesa está construido a imagen y semejanza de las lógicas del policial detectivesco estadounidense. En la provincia de Córdoba el cargo de detective no existe (se estudió durante un período en la División de Investigaciones Operativas y fue una capacitación dirigida a policías, a diferencia de esta figura del detective, que es un cargo entre abogado y policía). Y la requisa de cuerpos que realiza la forense en los asesinatos es la que se encuentra en el policial europeo y norteamericano, y no tiene nada que ver con los procedimientos locales. Retomamos la idea de que conviene cuestionar no solo cómo este territorio es representado sino además el modo en el que emerge para impulsar desarrollos y análisis narrativo-estéticos desde miradas locales e imaginarios territorializados que aporten puntos de vista, problematizaciones, modos de representación y producción propias de sus respectivos espacios geográfico-culturales (Flores, 2019).

En *La chica que limpia* importa cuestionar cuánto fue motivada la historia por la realidad social que describe, en la ciudad de Córdoba. El escándalo de las redes de narcotráfico sostenidas y encubiertas por las fuerzas policiales podrían entrar en diálogo con los hechos descritos en la ficción, donde el espectador regional puede advertir las similitu-

des del contexto representado con la ciudad que habita. Esa hipótesis se refuerza en el modo en que se representa la cultura metropolitana cordobesa en conversaciones triviales. Un claro ejemplo es el diálogo que mantienen los investigadores de la Policía en el cuarto episodio [T1, E4] al encontrar un hombre que presuntamente se suicidó, per luego se revela como un asesinato. Un inspector de bajo rango (personaje secundario y probablemente el más “cordobés” de la serie) le cuenta a *Sandro*, detective principal, que en el lugar del crimen encontraron temerosa y escondida a una pantera que se escapó del zoológico, al tiempo que describe el territorio de la pileta pública del parque de la ciudad, próxima al zoológico, como guiño para el espectador local. En tono picaresco, *Gutiérrez* dice [T1, E4, min. 22]: “Estaba ahí, arrinconada, temblaba de miedo, pobre bicho”. A lo que *Sandro* responde: “No es para menos, ¡cómo está la ciudad!” [T1E4, min. 22]. Este diálogo se encarga de sembrar la idea de que a esta ciudad le temen hasta los más feroces depredadores, vaticinando un territorio que esconde secretos oscuros y peligrosos.

A la vez, con una anécdota local, reafirma su ubicación geográfica en Córdoba. Lo mismo sucede con los taxis, el mapa de la ciudad en la oficina de los detectives, el hospital en el que tratan al hijo de la protagonista y el uniforme de trabajo de *Rosa*, con la inscripción del nombre de la empresa: “Córdoba Clean”.

¡Ay! Rosa Rosa

El final de la serie, filmado en el complejo carcelario Reverendo Francisco Luchesse (en Bouwer, localidad próxima a la ciudad de Córdoba), resulta consecuente con la línea argumentativa del relato. Por

un lado, la Policía es y seguirá siendo una institución corrupta que tiene crímenes que ocultar, y por otro, Rosa seguirá haciendo lo que tiene que hacer para sobrevivir en un mundo en el que tiene “todas las de perder”.

A partir de un dispositivo analítico que articula dialéctica y transversalmente, conceptos provenientes de las teorías fílmicas feministas y de los estudios regionalistas (como modo de análisis de la serie para televisión y plataformas), se recupera a *La chica que limpia* como un discurso producido desde los márgenes con motivaciones regionalistas territorializadas (Flores, 2013; Lusnich y Campo, 2018; Kriger, 2019). Una serie de televisión y plataformas que viene a disputar un espacio que históricamente ha sido ocupado por las audiovisualidades producidas en ciudades capitales o centros culturales-económicos del país; y que viene a introducir diferentes focos, zonas, provincias o regiones que son leídas como “periféricas”. Así, se habilitan miradas, enunciaciones y representaciones (Bettendorff y Pérez Rial, 2014) desde modos de producción que emplean poéticas disparadas por el lugar de subalternidad que se les propone, en una industria audiovisual metropolitana y centralizada en Buenos Aires. Porque la ausencia de representación en imágenes, la censura, la negación, las mentiras, las tergiversaciones, los estigmas y las negaciones de ciertos cuerpos y discursos forman parte de una serie de operaciones motorizadas por la función que cumple el silencio a la hora de generar olvidos y también producir inexistencias (Adrianne Rich, 1983).

Cuando pensamos en cómo el lenguaje audiovisual empleado en este relato da cuenta de la emergencia de un modelo internacionalista, que retrata los conflictos de Latinoamérica evitando hablar de sus causas estructurales, advertimos una especie de distanciamiento político

que se manifiesta con una cosmética internacional; es decir, un devenir estético-cosmético que separa a la obra seriada de un discurso politizado (Valencia y Herrera Sánchez, 2020). Por ejemplo, en relación con la institución policial, hacia el final de la ficción se introducen en el relato una serie de elementos que posicionan a la Policía como un colaborador de la fuerza antagónica. Por ejemplo, cuando *Sandro* y *Gutiérrez* interrogan a *Brigitte* sobre el paradero de las muchachas que secuestra la organización criminal, ella dice: “¿Por qué no le preguntas a la Policía, que es la que está metida en todo esto?” [T1, E12, min 22]. O cuando *Rosa* intenta escapar de la red de trata (fragmento que fue tomado para la secuencia introductoria del primer episodio), es un policía el que la devuelve a su captor [T1, E13, min 2]. Y más explícitamente, cuando dos policías de bajo rango asesinan a un testigo clave, *Sandro* les dirá: “¿Qué hicieron? ¡Lo mataron! Dije arresto, no matar. No entienden nada, siempre tiran a matar, ¡no aprenden más!” [T1, E13, min 14].

Sin embargo, esta mirada crítica ubica el problema no en la institución sino en uniformados puntuales, en algunos policías “malos”. En la liberación de las muchachas secuestradas del último episodio se advierte cómo es la policía la que las libera pero a lo largo de la serie los policías corruptos son dos y no tienen ni nombre ni mayor lugar en la diégesis. Inclusive la declaración de *Sandro*, cuando expone que la Policía dispara sin dar voz de alto, le atribuye la práctica a un error recurrente de ineficiencia y no a una institución con un modo de funcionamiento habitual y arbitrario en lo que respecta al uso de la fuerza letal.

Para este tipo de relatos se introduce el término “narcoseries”. Para hablar de un tipo de producciones en las que no se representan ni la heroicidad policial ni un sistema gubernamental eficiente que provee seguridad y justicia a los ciudadanos, sino que se abordan las

problemáticas conocidas por los habitantes de los territorios representados: ineficacia de la Policía y de los gobierno de turnos. En la narcoserie se representan sociedades con instituciones gubernamentales corrompidas, retrato que funciona más como un recorte recogido del sentido común que como una contrapromoción y crítica del modelo tradicional (Vásquez Mejías, 2015).

Para finalizar, advertimos que la forma en que se aborda esta problemática en *La chica que limpia* es la reafirmación de una mirada colonial, que subalterniza a las poblaciones feminizadas y racializadas con imágenes revictimizantes que critican la violencia (mediante una fascinación por ésta) para un mercado que, “a fuerza de saturarnos de imágenes violentas, anestesia la sorpresa, la indignación y la respuesta social ante el fenómeno” (Valencia y Herrera Sánchez, 2020, p. 11).

En esta línea, resulta interesante retomar las propuestas de Sayak Valencia y Sonia Herrera Sánchez (2020):

Para salir de la mirada voraz, colonial y necropatriarcal hegemónica en los relatos que abordan la violencia contra las mujeres es necesario que las imágenes producidas por las industrias culturales, especialmente la audiovisual, promuevan formas de representación capaces de generar una sensibilidad compartida, basada en códigos de lectura disidentes pensado y creados colectivamente, con los cuales se pueda denunciar dignamente la violencia machista y feminicida y que esta denuncia no se quede en la mera recreación, sino que desate conversaciones y convergencias para exigir justicia de forma colectiva. (p. 23)

Si la cultura construye ideología y tiene efectos en el sistema sexo-género, entonces es posible afirmar que las intervenciones en el cam-

po de la cultura pueden ayudar a transformar los sistemas relacionados a las desigualdades de género (Kuhn, 1991). Es decir, entendiendo al género como el producto de variadas tecnologías sociales, discursos, epistemologías, prácticas críticas y cotidianas (De Lauretis, 1989; Kuhn, 1991; Mulvey, 1975), y por ende, a la cultura como una “tecnologías del género” (De Lauretis, 1989), se puede identificar cómo el cine ha producido la subalternidad de las mujeres, las personas trans y no binarias, así como un imaginario geográfico urbano-capitalino jerarquizado. Porque los discursos dominantes se (re)energetizan políticamente, desde un fetichismo romántico-popular encargado de silenciar y domesticar a esa fuerza de aletridad; aplicando estigma, romantización, control u ocultamiento (Richard, 2005).

Para este análisis resulta imperante desnaturalizar los elementos del lenguaje contruidos en base al sostenimiento de valores hegemónicos, visibilizar lo invisibilizado en el discurso cultural audiovisual; para desnaturalizar y, por tanto, identificar el carácter patriarcal de los discursos (Kuhn, 1991).

Conviene entonces indagar tanto sobre la forma en la que las imágenes perfoman/construyen significaciones, así como sobre de qué manera género(s), cuerpo(s), pueblo(s) y sus memoria(s) devienen imagen(es) (Ciancio, 2016).

Bibliografía

- Álvarez Berciano, Rosa (1999). Series norteamericanas. La fórmula del éxito, En L. Vilches (comp.). *Taller de escritura para televisión*. España, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Aguilar.

- Ciancio, M. B. (2013). *Estudios sobre cine en Argentina: una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos (1983-2010)*. Tesis doctoral. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ciancio, M. B. (2016). El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento N°. 5, pp. 245-256.
- Colaizzi, G.(2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, N° 7, pp.1-2.
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. (pp.1-30) Londres, Inglaterra: Macmillan Press.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid, España: Cátedra.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. Cangiano y L. DuBois (Eds.). *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, España: horas y HORAS.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. doi: <https://10.25154/book3>.
- Flores, S. (2013) *El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 20, 279- 297.

- Kuhn, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Kriger, C. (Ed.). (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing, Inc.
- Lusnich, A.L y Campo, J. (2018). Introducción: El cine argentino y su dimensión regional. *Aura Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 8, 2-7.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-377). Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona, España: Icaria Editorial, S.A.
- Rich, R. (1992). *Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano*. México D.F., México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/005_24.pdf
- Richard, N. (1993). Alteridad y descentramiento culturales. *Revista Chilena de Literatura*. Chile: Universidad de Chile, N°. 42 pp. 209-215.
- Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En D. Mato (Ed.), *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 455-470). Buenos Aires, Argentina: Clacso Ediciones.
- Rossi y Aguilar (2008). La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica, En A. Melo (comp.) *Otras historias de amor*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Lea S.A.
- Silvestri, L. (2019). *Primavera con Monique Wittig. El devenir lesbiano con el dildo en la mano de Spinoza transfeminista*. Buenos Aires: Ludwig Ediciones; Queen Ludd.
- Siragusa, C. (2012). *Narrativas en progreso. Dramas en la televisión norteamericana contemporánea*. Argentina, Universidad Nacional de Villa María: EDUVIM.

- Siragusa, C. (2018). Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales. En E. Ipar y S. Tonkonoff (Eds.). *Teoría, política y sociedad. Reflexiones críticas desde América Latina* (pp. 455-469). Argentina: Clacso Ediciones.
- Siragusa, C. y Britos, M. (2018). Cruzando fronteras: identidades, series de ficción federal y road movie en la televisión argentina. *Revista Comunicación y Medios, Argentina*: N° 37; 156-167. doi:10.5354/0719-1529.2018.48619
- Siragusa, C. et al, (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma Uno, Argentina*: N° 6, 163-170.
- Trioni Bellone, C. I. (2019). La representación del espacio urbano de la ciudad de Córdoba en la ficción seriada televisiva contemporánea. *Toma Uno, Argentina*: N° 7 pp. 157-171.
- Valencia, S. y Herrera Sánchez, S. (2020). Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes Backyard: El traspaso y La mujer del animal. *Anclajes*, vol. XXIV, N° 7 pp. 7-27. Recuperado de <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2432>.
- Vásquez Mejías, A. (2015). Cuando los héroes fracasan. De la teleserie policial a las narcoseries. *Punto Cero*, Bolivia: Año 20, N° 31 pp. 99-110.
- Vásquez Mejías, A. (2016). De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoseries de Telemundo. *Culturales*, México: 4(2), 209-230. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000200209&lng=es&tlng=es.
- Zecchi, B (2016). *Mujeres y cine: nombrar un corpus, rescatar un legado y definir un lenguaje propio*. Mexico D.F., México: MIC GÉNERO 2016, Recuperado de: <http://micgenero.com/mujeres-y-cine-nombrar-un-corpus-rescatar-un-legado-y-definir-un-lenguaje-propio1/>

Videografía

- Combina, L. (director) (2017). *La chica que limpia*. Plan de Fomento.

| CAPÍTULO 16 |

Operaciones de ficcionalización en el docudrama de la TV Pública: *Rebelión en los llanos*

Cristina Andrea Siragusa

Introducción

Rebelión en los llanos. Vida, resistencia y muerte de Chacho Peñaloza (dirigida por Mauricio Minotti, 2013, La Rioja - CABA) es una microserie que relata los enfrentamientos político-militares entre unitarios y federales durante el proceso de reorganización decimonónico en nuestro país, desde la perspectiva del caudillo riojano Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza. A través de cuatro capítulos se recorre la dimensión pública de su vida, auscultando desde una perspectiva biográfica la epopeya federal argentina²⁷⁹. Esta *docuficción* fue coproducida y emitida por Canal Encuentro y Televisión Pública (Argentina), con el apoyo de la Secretaría de Cultura de La Rioja. Se estrenó en el marco de las conmemoraciones al cumplirse 150 años de su asesinato, perpetrado por las milicias mitristas.

²⁷⁹La microserie se organiza en cuatro episodios de 26 minutos de duración promedio: El “El Héroe de Guaja” (T1, E1); “El Chacho se levanta” (T1, E2); “El Chacho cabalga hacia la muerte” (T1, E3) y “Los hijos del Chacho” (T1, E4). El arco cronológico abarca desde el nacimiento de Vicente “Chacho” Peñaloza hasta su cruel asesinato, pasando por su intervención en las guerras entre unitarios y federales en Argentina. En el último episodio, *Rebelión en los llanos* repasa los años posteriores a su muerte, exponiendo cómo el poder encarnado en Mitre y sus aliados se consolida e impone un modelo económico, político y cultural de país. Hacia el final, la microserie establece cómo este periodo marca el ocaso de un momento trascendental del proceso que se inicia en 1810.

En el mapa de la producción de memorias del pasado nacional, *Rebelión en los llanos* destituye la narrativa historiográfica “oficial”, especialmente construida por Domingo Faustino Sarmiento como tanatografía²⁸⁰ (Fontana, 2011, p. 34), que erigió a “Chacho” Peñaloza como bandido y ejemplo de la barbarie, condensando en su figura todo aquello que debía ser erradicado y destruido. Esa perspectiva diluyó el impacto de la ferocidad del crimen cometido contra un general del Estado nacional y denigró, en ese mismo movimiento, el devenir histórico de los pueblos de los territorios del noroeste. Una posición absolutamente conveniente para el poder político porteño en los prolegómenos de la Guerra contra el Paraguay.

Producida por Malchiko Cine²⁸¹, esta microserie forma parte de un fenómeno inédito, por su alcance y diversidad, en la generación de contenidos para el medio televisivo, que no puede disociarse de la implementación de unas políticas de (re)definición nacional de la orientación del sistema de medios públicos en Argentina. Estas narrativas

²⁸⁰Fontana recupera el concepto de *tanatografía* para abordar la manera en la que Domingo Faustino Sarmiento se detiene, en el texto biográfico que escribe sobre Peñaloza, en la instancia de su asesinato: “Esa visión póstuma –esa tanatografía conjetural del bandido– se suma como un argumento más que justifica su ejecución” (2011, pág. 34). En *Rebelión en los llanos* se (re)crea desde el minimalismo que ofrece el detalle, escenas en las que Sarmiento escribe sobre el “Chacho”, acompañadas por una voz *en off* en la que expresa su profundo odio hacia el político riojano. El procedimiento ficcional es recurrente y mínimo en cuanto a su importancia narrativa, pero permite reconocer ciertos atributos de la “textura” de la imagen que comparte con lo que en este trabajo se denomina *imagen fantoma*.

²⁸¹Malchiko Cine es una productora audiovisual radicada en Santa Fe que se ha especializado en el desarrollo de ficciones para el medio televisivo explorando los géneros de carácter histórico. *Rebelión en los llanos* es parte de los primeros antecedentes en *documentación*, junto con *Historias de Santa Fe* y *Escenas de la Historia de un país* (2012).

con vocación histórico-reparadora disputan el sentido desde un ejercicio de producción de memorias del pasado nacional ligado al revisionismo histórico. Es necesario destacar que la exhibición de *Rebelión en los llanos* corresponde a un periodo de profundas transformaciones en el dispositivo televisual nacional, en el que se destacan, entre otras cuestiones, la preponderancia del género histórico (Nicolosi, 2013) y los procesos de federalización para la generación de contenidos para el medio (Siragusa, 2017).

La propuesta televisiva ofrece imágenes ficcionales que evocan escenas de la vida del caudillo riojano y del entorno social de la época, recreaciones ligadas a personajes históricos a los que se les reco-

Historias de Santa Fe permite observar la emergencia de ciertas características que se retomarán en la trayectoria de esta productora: a) la implementación de un modo de producción vinculado a las políticas públicas de fomento a la actividad audiovisual local; b) la orientación a la generación de contenidos cuyas temáticas están ligadas a la revisión histórica; c) la exploración de las formas y los géneros en los que se entrecruzan ficción y documental para televisión; d) la producción en calidad HD; e) el estreno de sus trabajos en Canal Encuentro.

El proyecto *Historias de Santa Fe* fue seleccionado en la implementación del Programa estímulo Espacio Santafesino, de la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe en 2008, lo que permite observar antecedentes provinciales de promoción a la generación de contenidos para TV previos a la sanción de la LSCA. Al mismo tiempo, se puede reconocer la importancia de la articulación entre el sistema de medios y ciertos organismos públicos locales, porque fue el convenio entre el Espacio Santafesino con el Canal Encuentro lo que habilitó un estreno nacional en 2010.

Escenas de la Historia de un país repite los rasgos antes señalados y avanza con un producción que recupera la revisión histórica ligada, en este caso, al sufragio en Argentina. Una vez más, la filmación en el territorio santafesino potencia no solo la convergencia del acompañamiento del sistema de medios nacionales (Canal Encuentro) sino también el trabajo desde una perspectiva local que involucra equipo técnico y actuarial, en especial para la recreación ficcional de ciertos acontecimientos. No resulta indiferente que Santa Fe como locación no solo proporcione un ámbito emblemático en lo atinente a patrimonio histórico y arquitectónico, sino también por sus paisajes naturales.

noce el ejercicio del poder político, fragmentos de entrevistas que interrogan al *saber experto* (historiadores, antropólogos, docentes) y fotografías de archivo, entre los recursos más destacados. La microserie configura de esta manera una frontera borrosa entre narrativas ficcionales y narrativas históricas, y delimita un umbral de disputa por la construcción de la realidad en tanto “un conflicto hecho de desafíos, préstamos recíprocos, hibridaciones” (Ginzburg, 2010, p. 12). Es así como se materializa un mecanismo narrativo y estético que hace estallar los contornos que separan la imagen ficcional de la imagen factual, emplazando en ese gesto una perspectiva que retoma la biografía política de un caudillo argentino del siglo XIX.

El director de esta microserie, Mauricio Minotti, ha abordado en distintas ocasiones la historia decimonónica argentina desde el protagonismo de un personaje con trascendencia en la política nacional y/o latinoamericana. En ese conjunto se incluyen *Güemes* (2015) y *Artigas* (2019). *Rebelión en los llanos* se inscribe en una exploración formal vinculada a lo que dentro del campo académico y profesional se denomina *docuficción*, repitiendo la estructura de cuatro capítulos con una duración aproximada de 26 minutos. Como una constante en sus trabajos se observa una pretensión de *humanizar* a los próceres en que focaliza sus historias. En una entrevista realizada tras el estreno de la serie *Artigas*, Minotti explicaba:

Yo no quiero hacer historia de gente extraordinaria, inalcanzable. Para mí, éstos eran tipos comunes y la vida los puso en lugares extraordinarios. Tenían algo, obviamente: tenían empuje y talento. Pero si los pongo en un pedestal, ¿qué queda para el resto? Entonces creo que el ser argentino me ayudó a tener otra distancia con el personaje y poder hacerlo más humano, más cercano. (Fourment, 2020)

Sin embargo, se observa en *Rebelión en los llanos* un énfasis en la dimensión épica de la vida política de “Chacho” Peñaloza. A modo ilustrativo, en el segmento de apertura de los cuatro capítulos se califican con atributos positivos su persona (era “justo”, “valiente”, “generoso”) y su *compromiso político*, lo que lo convirtió en una figura popular que trascendió su tiempo (“defendió como nadie la causa de su pueblo”, “su mito sigue vivo siempre en el corazón de los riojanos”). Este fragmento, de carácter iterativo, funciona como una epítome en la que también se realza a Peñaloza en relación con sus oponentes. Especialmente se reconoce una referencia a Domingo Faustino Sarmiento, no solo por la antinomia *civilización* o *barbarie*, a partir de la cual define los modelos axiológicos y políticos de la causa unitaria, sino también por su libro *El Chacho. Último caudillo de la montonera de los Llanos* (1868), en el que justifica su asesinato.

Sin embargo, en nombre de la civilización, fue perseguido y humillado como el peor de los bandidos. Esta es la historia del Chacho Peñaloza, de su vida heroica y de su trágico final. (Entrada de *Rebelión en los llanos*)

En el texto de Sarmiento, sin que se lo mencione explícitamente, se ha justificado la ejecución de Peñaloza a partir de “la construcción de una ‘zona de excepción’ en la que el supuesto bandido es privado (excluido) de todo estatuto jurídico” (Fontana, 2011, p. 32). Rodríguez Pérsico (1992) reconoce que en esas “biografías de la barbarie”, con las que el sanjuanino trasunta las vidas públicas de José Félix Aldao, Facundo Quiroga y Vicente Peñaloza, se expone la imperiosa necesidad de someter al enemigo, aprobando de esta manera la represión cometida. Desde una narrativa repa-

radora, *Rebelión en los llanos* se enfrenta a esa posición y disputa la atribución de sentido sobre su participación y relevancia en la política nacional.

Sin embargo, ¿se evitan los procedimientos de simplificación de la revisión histórica habituales en las series del género que consolidó en su momento History Channel?²⁸² ¿Cómo se delinean las fronteras que marcan los sentidos de la circulación de imágenes del pasado que la televisión recupera? ¿Qué estatuto adquieren los mecanismos de ficcionalización de sucesos para dotar de credibilidad el relato sobre la historia?

Lo factual, lo ficcional y sus desplazamientos

En Argentina, desde una perspectiva histórica, se acuerda con González (2004) en que “el documental no encuentra ningún espacio” (p. 33) en esa primera década de la televisión comercial en la que las matrices articularán las formas narrativas y estéticas del medio y sus géneros. La primera experiencia que el autor registra corresponde a 1975, cuando se emitió por Canal 7 el ciclo *Argentina Secreta*, al que prosiguió un año después, por Canal 13, *La Aventura del Hombre*. La modalidad de representación expositiva (Nichols, 1997) prevalece en esas experiencias, cuestión que comenzará a transformarse en los años 90

²⁸²The History Channel impuso en el segundo quinquenio de los años 90 un modelo de televisión global especializada, desplegando variantes de géneros cuyas matrices vincularon el documental, la ficción y el género periodístico. En un sentido amplio de qué campos eran posible de ser reconstruidos temáticamente referenciando cuestiones políticas, tanto militares como sociales, hasta científicas y tecnológicas, el canal incluía contenidos que daban cuenta de un arco temporal con pretensión universalista que incluía los inicios de la Civilización hasta la Operación Tormenta del Desierto (Taves, 2001).

a partir de la inclusión de diversas variantes en la televisión abierta con base en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En pos de una necesaria construcción contextual se retoman las siguientes premisas (González, 2004)²⁸³: *primero*, existe una estrecha vinculación entre la exhibición documental en las pantallas televisivas y el transcurrir de procesos democráticos; *segundo*, la expansión de la forma documental en diversas variantes durante la década de los 90 en nuestro país coincide con la expansión del fenómeno del consumo de televisión por cable que diversificó la oferta de contenidos y el acceso a los canales especializados en el tratamiento de temas históricos (cuestión que se retomará más adelante)²⁸⁴.

La inclusión de un “real” que el discurso televisual referencia en su composición narrativa ha generado heterogéneos estudios y reflexiones que intentan comprender las interrelaciones con la ficción, interrogándose acerca de las modalidades a partir de las cuales se concretan los géneros propios del medio. En esa línea, Rhodes y Springer

²⁸³El artículo de Néstor Daniel González resulta una referencia indispensable para comprender el devenir de la forma documental en la televisión argentina, dado que la mayor parte de la producción teórica y analítica se centra en el documental cinematográfico. Sin embargo hay que aclarar que el artículo fue publicado antes de la inauguración de Canal Encuentro por lo que no contempla las renovaciones que se producen después de 2007 en el sistema de los medios públicos.

²⁸⁴No resulta indiferente la expansión de canales como Discovery Channel, National Geographic o History (ex The History Channel), en cuyas programaciones se emiten desde los '90 documentales y series históricas. En ese marco se alude, por ejemplo, al efecto *History Channel* (Stoddard, 2009-2010, pág.80), en el que subyace un principio de creencia por parte del telespectador acerca de la exhibición “neutral” y “objetiva” de los acontecimientos históricos; concebidas como fuentes de información, las modalidades de presentación buscan diluir la dimensión ideológica de las imágenes que circulan en la pantalla.

(citado en Sánchez Ares, 2013, p. 84) trazan un mapa estructural en el que clasifican distintas variantes genéricas en función de la presencia de componentes (forma o contenido) del documental y de la ficción, de lo que resulta: el *documental* (conjunción de forma y contenido documental); el *mockumentary* (forma documental y contenido ficcional); el *docudrama* (forma ficcional y contenido documental); y la *ficción* (forma y contenido ficcional). El ordenamiento resultante aporta a la complejización del dispositivo televisivo, al introducir formas discursivas que comparten con el periodístico el interés por lo factual pero que no se subsumen a sus géneros.

En particular, el *docudrama* irrumpe como una categoría opaca porque su aparente simplicidad taxonómica, en ocasiones, obtura la complejidad y la heterogeneidad de operaciones y mecanismos genéricos que el medio televisivo desarrolla en su pretensión de construir “lo real” distanciándose del discurso periodístico. En este sentido, Hoffer y Nelson (1999) en su revisión de la literatura sobre el tema identifican nueve categorías de *docudrama*. El arco de opciones reconoce desde cierta modalidad (*pure form*) asentada en el registro de documentación preexistente (por ejemplo, de juicios e investigaciones que permiten recrear ciertos eventos o momentos en las vidas de “personas reales”), hasta una alternativa en la que la distancia histórica habilita un mayor grado de ficcionalización.

Interesa recuperar en particular una categoría, “fictionalize documentary programs” (Hoffer y Nelson, 1999, p. 75), a la que se le reconoce unos rasgos que se acercan a la modalidad bajo análisis: implica la focalización en la vida de un personaje o en el ocurrir de un acontecimiento de “existencia real”; habilita un proceso de evocación del pasado lejano; la información que suministra puede ser objeto de verificación por parte

del espectador a partir de fuentes ajenas al material televisivo; la escenificación contiene una importante cantidad de componentes ficcionales “para ayudar a la continuidad y el desarrollo de la trama” (p. 75).

En *Rebelión en los llanos* se establece una manifiesta voluntad de retrotraer al espectador a un tiempo pretérito (Siglo XIX) a partir de procedimientos de ficcionalización acompañados por componentes testimoniales, desde el presente, que aportan lecturas complementarias sobre la biografía e importancia histórica del caudillo riojano. Pero en ese desplazamiento temporal que el ejercicio ficcional proporciona, se recupera en sus imágenes componentes del *biopic*, dado que se nutre de la matriz biográfica con una estrategia narrativa de personalización en el relato.

Es interesante destacar que el formato que la productora ofrece en este caso amalgama heterogéneos recursos reconocibles en distintos tipos de géneros y matrices. Auscultarlos y reflexionar sobre ellos es un acto de intelección imprescindible para reconocer las singularidades de los mecanismos y procedimientos que el propio discurso instala en pantalla.

El carácter probatorio ¿de qué tipo de imágenes?

En *Rebelión en los llanos* se emplean distintos recursos para evocar los acontecimientos pasados –en particular, el detalle de los enfrentamientos entre federales y unitarios–. Por ejemplo, la voz autorizada que ostenta el saber epistémico ligado a la *historia* como disciplina científica; la ilustración de las batallas y las localizaciones geoespaciales a partir de animaciones y *motion graphics*; e imágenes pictóricas rememorativas. Taves (2001) identifica estos recursos como parte de

la propuesta de series documentales de canales especializados, como The History Channel, que desde los años 90 han aportado a la configuración del ojo como dispositivo en lo atinente a la inclusión de material documental en el medio televisivo.

El efecto *ilustrativo* de las imágenes está presente en la variedad de material de archivo pictórico de la época, al que se le suman mapas de los territorios a los que se referencia y formas imagéticas contemporáneas como las animaciones y *motion graphics*, entre otras. Este repertorio de opciones no resulta indiferente a su relevancia y condición de posibilidad para constituirse en material educativo, lo cual permite imaginar una potencial circulación en espacios ligados a la enseñanza donde también se requiere, a nivel formal, una cierta capacidad para interrelacionar a otros tipos de espectadores. En relación con este tema, algunas reflexiones ligadas a la enseñanza de la historia en jóvenes acuerdan en que el uso de elementos visuales (como pinturas, fotografías, películas, mapas, gráficos, etc.) aportan no solo un mayor grado de reconocimiento acerca de la información histórica sino que proporcionan, además, un efecto de disfrute (Coohill, 2006) en los estudiantes.

Recuperando cierta taxonomía de las formas documentales, se advierte que esta microserie posee un predominio de la modalidad expositiva (Nichols, 1997), organizando su argumentación con una *voice over* (Chion, 2011) que ordena la información, destaca y califica los acontecimientos y los personajes. Voz externa, masculina, pathémica, que recuerda esa sonoridad propia de los ámbitos telúricos argentinos, cuya retórica puede resultar anacrónica para la escucha de un telespectador contemporáneo. El dominio protagónico de ese narrador omnisciente articula los diversos componentes y los expande con un potente efecto discursivo de carácter persuasivo.

Nichols (1997) resalta el carácter epistemológico de ese conocimiento que el documental expositivo propone: “Esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común” (pág. 69). ¿Cuáles son esas premisas históricas y políticas que esa voz instala? Desde una ruptura a toda pretensión de neutralidad, en la dimensión sonora la microserie despliega no solo una estrategia poética que la *voice over* encarna y actualiza para resaltar el carácter épico de “Chacho” Peñaloza, sino también un tratamiento coral desde el saber experto.

Ese saber experto²⁸⁵ está validado por una episteme anclada especialmente en la Historia y en la Antropología, esas palabras que interpretan las posiciones políticas ingresan como fragmentos que aportan una lectura analítica al material documental. Esos “extractos” que aparecen en conjunto por efecto del montaje proporcionan, de este modo, coherencia al discurso al tiempo que dotan de credibilidad al planteo general (Taves, 2001).

Específicamente, en lo que respecta a los procedimientos ficcionales, se identifican dos operaciones divergentes a las que se ha denominado *imágenes-estampa* e *imágenes-fantomas*. La primera se asienta en una matriz popular, folclórica, en la que el espacio se transforma

²⁸⁵ Entre los entrevistados se encuentran Javier Trímboli (profesor de Historia), Dr. Hugo Chumbita (historiador), León Pomer (historiador y escritor), Roy Hora (historiador CONICET UNQ), Diego Escolar (antropólogo CONICET UNCU), Nicolasa Ayala de Díaz (profesora de Historia), Miguel Bravo Tedín (historiador), entre otros. Se observa no solo su mención individual sino una atribución del saber epistémico que representan y su lugar institucional en el sistema científico argentino, en particular cuando se da cuenta de su pertenencia a CONICET.

en un marco de contención central (el “llano”); la segunda en una (re) creación espectral de políticos argentinos del siglo XIX. En su conjunto, sumadas las diversas variantes antes expuestas, se produce en esta microserie un *efecto documentalizante*²⁸⁶ (Aprea, 2011), dado que apela a la realidad desde la inclusión de múltiples recursos propios de géneros diversos. Imágenes que, como capas constituidas por mecanismos heterogéneos, complejizan la exposición temática en el docudrama que remite a los últimos años de la vida de Peñaloza.

Imágenes-estampa: la montonera y la construcción de lo popular

Una de las operaciones más destacadas en *Rebelión en los llanos* consiste en la ficcionalización de momentos en la vida doméstica de “Chacho” junto a su esposa, Victoria Romero, y especialmente en batalla contra el bando unitario. A estas escenas se las denominarán *imágenes-estampa*, porque su composición recuerda modos canónicos de ilustrar a los personajes y paisajes del folclore argentino, respondiendo a un criterio artístico propio del gauchesco del siglo XIX de amplia circulación cultural.

Una lectura retrospectiva del devenir de la ficción en la televisión nacional, al menos hasta la sanción de la LSCA, pone en evidencia la ausencia de tratamiento de historias vinculadas al campo argentino (sus hombres, sus territorios, sus gestas) y, en particular, desde estilos gauchescos. Quizás un antecedente que se pueda mencionar es *Fortín Quieto* (Canal 9, 1979) en la década de los ‘70, o la telenovela *Más allá*

²⁸⁶ Para Aprea (2011), “el *efecto documentalizante* posibilita que en el marco de un documental se utilicen dramatizaciones, fragmentos de filmes ficcionales o noticieros que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental”.

del horizonte (Canal 9, 1994) en los '90. La primera, producida y emitida durante la última dictadura argentina, aportaba una (est)ética que se insertaba en el calendario de conmemoraciones de los cien años de la Conquista del Desierto, ligada a una memoria positiva y propositiva del accionar militar del pasado desde un discurso vindicativo-militar que pretendía instaurarse como emblema del progreso y del orden civilizatorio. La segunda fue una telenovela de época de carácter espectacular que se constituyó en una de las primeras experiencias de rodaje en una estancia de la provincia de Buenos Aires ambientada en el siglo XIX.

En cambio, se identifica en la cinematografía nacional un ciclo *folklórico-histórico* (Ormaechea, 2017) en el que destacarán directores como Leopoldo Torres Nilsson y Manuel Antin. Más cercana a esta propuesta, en *Rebelión en los llanos* la matriz folclórica se expone, especialmente, en la *voice over* del narrador que destaca desde un locus pathémico y regional el carácter heroico del caudillo riojano.

Son momentos en que el espacio se vuelve territorio identitario, en que el “llano” cobra relevancia como paisaje contenedor y como personaje que acompaña la gesta patriótica de la montonera. En esta recreación de las acciones del personaje político, el estilo imagético adopta formas expresivas atribuibles al gaucho desde una mirada costumbrista. El lenguaje poético se inunda de metáforas al tiempo que exalta la figura no solo de Peñaloza sino también de la población de La Rioja, funcionado discursivamente desde una voluntad de denuncia y crítica social.

Estas escenas son, además, momentos particulares para el despliegue de distintas modalidades de la *biopic*, a partir de la cual los acontecimientos de público conocimiento, históricos en este caso, pueden narrarse empleando vertientes que destacan rasgos íntimos y personales (Anderson Cit. Sánchez Ares, 2013, p. 236). Los planos abiertos que permiten dar

cuenta de la montonera como sujeto colectivo y político se combinan con imágenes detalle de la figura de “Chacho”, al tiempo que la música extradiegética de Jorge Cafrune potencia el estilo formal de esta microserie.

Los temas musicales que conforman el material discográfico titulado “El Chacho, vida y obra de un caudillo”, refuerzan diversos momentos de los episodios, y dotan al producto televisual de una poética de alta intensidad emotiva. A esto se añade, desde la construcción sonora de la microserie, la inclusión del malambo, con el que no solo se agiliza el ritmo narrativo sino que se generan efectos dramáticos, en particular por el uso del bombo y la guitarra.

La ficcionalización en esta microserie, inserta en el género histórico, retoma la “tradición” como valor central, positivo y poético. Y quizás, en ese marco, es productivo poner en relación ese *gesto* con otras producciones extranjeras, específicamente el drama de época británico, con el que comparte algunos rasgos pero del que también se distancia considerablemente en otros²⁸⁷.

Lo que importa recuperar es esa condición de retorno hacia el pasado desde la *nostalgia* y cierta *idealización* que se expresa narrativa y estéticamente en la configuración de una suerte de identidad nacional moldeada por la dimensión emocional (Baena y Byker, 2015). Cabe preguntarse, ante el fenómeno de fragmentación y globalización de las narrativas mediáticas, si no existiría una suerte de tendencia por abordar ciertas preocupaciones identitarias a través de modalidades

²⁸⁷Por supuesto, se diferencia por el abordaje clasista del *period drama*, por la suntuosidad de ese tiempo pretérito que pareciera tener mayor valor como patrimonio, entre otras cuestiones. En series como *Downton Abbey* se impone una visión especialmente nostálgica de una herencia pasada inglesa (Baena y Byker, 2015, p. 267).

narrativas que recrean el pasado, ya sea a partir del género histórico o del género de época, tensionando desde la crítica o desde la afirmación modos expresivos en la teleficción contemporánea.

Imágenes-fantomas: el registro fotográfico como testimonio

Una operación recurrente en los distintos episodios de *Rebelión en los llanos* consiste en ficcionalizar los instantes previos en los que una figura histórica en posición de poder (Justo José de Urquiza, Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, entre otros) será fotografiado. Desde el punto de vista formal, a partir de la conjunción de la clave lumínica, el encuadre fragmentado y las imágenes acromáticas, se exhibe el proceso anterior al registro cuyo resultado, el *retrato*, es presentado de manera completa. Dos instancias, entonces, convergen desde texturas imagéticas disímiles producto de mecanismos que interpelan a la fotografía como *acto* y como *captura*.

Barthes (1990) emplea el término *spectrum* para aludir al referente de la fotografía, porque esa palabra contiene no solo una relación etimológica con “espectáculo” sino porque también le añade “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (p. 39). Es precisamente ese sentido el que importa considerar para reflexionar acerca de las tensiones que se instalan en esta operación ficcionalizante que la teleficción actualiza.

Estas secuencias, con su específico modo ostensivo, se reservan para construir un acercamiento a las figuras políticas asentadas en el poder, en general del bando unitario, aportando componentes meta-referenciales de la existencia del dispositivo: la voluntad de convertir al *hombre* en *celebridad* trascendiendo su tiempo y su espacio desde una demos-

tración político-ideológica con vocación hegemónica. La fotografía del pasado colaboraría, en tanto archivo, en la construcción de una cierta *imaginación histórica* cuya relevancia radica en su potencial para volver más “vívida” la experiencia de revisión de la historia (Coohill, 2006)²⁸⁸.

De manera iterativa se plantean, entonces, los cuerpos masculinos desde el detalle, siguiendo un conjunto de micro-acciones que se suceden para organizar la *pose* del sujeto frente a la cámara; *pose* como cristalización final del despliegue de una sucesión de movimientos y gestos incómodos e inquietos que se vuelven, al mismo tiempo, en inquietantes frente a la pérdida de referencialidad de los fondos vacíos, y de la saturación lumínica que produce un efecto de *irrealidad*, entre otros aspectos. La *ficción* como inventio se articula de manera franca.

Un conjunto de tensiones se desprenden del modo en el que estas *imágenes fantomas* irrumpen dentro de los diferentes capítulos que pueden agruparse en binomios tales como *vida-muerte*, tiempo *presente-tiempo pasado*, el *devenir-la estasis*, lo *efímero-lo que trasciende*. Al menos estas posibilidades abren numerosos interrogantes que atañen al modo en el que se emplazan las operaciones de memoria, en particular dentro de formas ligadas a la (re)construcción histórica para el medio televisivo.

Con respecto a la primera dicotomía (vida/muerte), la ficcionalización insufla de existencia “real” al hombre del pasado al seguir sus movimientos, hay un *mientras* ligado a la preparación para el registro fotográfico, de este modo *el cuerpo* en su materialidad fragmentada se presentan para interpelar al espectador. Sin embargo, a partir del montaje, se produce el *pasaje* en el que la cámara convierte al sujeto

²⁸⁸Para ello recupera perspectivas que circulan dentro del campo de la Historia de las Artes; en concreto, de Francis Haskell, Peter Burke o Stephen Bann (Coohill, 2006, p. 456).

en imagen lo cual puede conceptualizarse como un “devenir-fantasma de los cuerpos fotografiados” (Dubois, 2015, p. 230). Irrumpe así la disociación identitaria a la que Barthes (1990) alude entre el sujeto y él-en-el material sensible, una transmutación que no deja de construir su propio malestar al activarse un mecanismo de extrañeza.

Estas *imágenes fantomas*, generadas en esta modalidad de ficcionalización que *Rebelión en los llanos* ofrece, parecieran no solo traccionar el tiempo pretérito por el tema al que remiten (las imágenes de hombres *de poder*, *en el poder*, *ejerciendo* el poder a partir de su imposición de un modelo de país “futuro”), sino que halan el pasado acercando preocupaciones propias de la introducción de una nueva tecnología en la vida social. Aquí es el mito, en tanto temor, al efecto del dispositivo fotográfico sobre el sujeto, en el sentido de que la cámara “roba” el alma, y fija sobre el material sensible la vida. Entonces en esa tensión se acomoda otro horizonte de interrogantes que se encuentran vinculados a lo que perdura, a lo que *trasciende*.

El sujeto que posa está obsesionado por todos los fantasmas de una presencia en sí misma incierta, flotante, todavía virtual. De ahí proviene el irresistible sentimiento de extrañeza que invade a todo sujeto a la primera mirada que da sobre su imagen fotográfica: “yo” comienzo siempre por ser otro en ellas; (me) veo, por tanto no soy (ése). (Dubois, 2015, p. 230)

La imagen final que resulta de estos microfragmentos ficcionados es la *estasis*, como lo destaca Barthes, la “esencia misma de una detención” (1990, p. 158). De esta manera, y cual sumario de procedimientos y efectos discursivos, la fotografía como retrato asume la centralidad del *registro* en el que la existencia se interrumpe (como devenir) para ostentar al personaje histórico. La recreación ficcional, entonces, subraya el modo en el que las imágenes son parte de la Historia, circulan en diversas materialidades y soportes, y condensan el reconocimiento político-social para ciertas figuras.

La (re)creación ficcional: notas y reflexiones

Como punto de partida cabe aclarar que la inclusión de procedimientos ficcionales en la forma documental no resulta nueva en absoluto; lo que importa aquí es considerar su presencia en ciertas modalidades de la serialidad local; y reflexionar sobre estas formas contemporáneas en la televisión argentina introduciendo la cuestión de la trayectoria de productoras y directores argentinos.

Es evidente que la (re)creación que apela a la ficción en el *docudrama* toma distancia de un principio de precisión atado a fuentes “comprobables”; por el contrario instala una suerte de “distorsión” con fines dramáticos (Taves, 2001) incorporando información de la que se aleja, en cuanto a la responsabilidad de su exactitud “histórica”, que no se rechaza porque se circunscribe a las libertades que produce el pacto de lectura propio de la narración ficcional.

Rebelión en los llanos expone no solo una tesis acerca de la importancia político-militar de la figura de “Chacho” Peñaloza que sostiene la *voice over* de una masculinidad cuyo *locus* se inscribe en una tradición folclórica y popular, sino que apela a una multiplicidad de recursos que incluyen, en diversos grados, al discurso historiográfico. Se han reconocido dos procedimientos “transparentes” a los que se denominaron *imágenes-estampa* e *imágenes-fantomas*, que dialogan con las ilustraciones y formas animadas que, más allá de su aparente simplicidad, aportan variantes al repertorio de la forma documental.

Al igual que otras producciones que Canal Encuentro y la Televisión Pública han incorporado a sus programaciones, *Rebelión en los llanos* ofrece una exploración formal en la que se amalgaman imágenes a las que se les puede atribuir un *efecto documentalizante*, por momentos,

cuya relevancia está vinculada a su aporte al régimen de creencia; y un *efecto dramaturgico* en el modo de presentar y (re)presentar ciertos acontecimientos históricos. En tanto emergente cultural, se observa una potente voluntad de configurar procesos de *memoria*, lo cual implica destituir una idea estática del recuerdo histórico.

Para Richard, “la actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme” (2013, p. 197). A lo que se añade, desde la perspectiva de Didi-Huberman, el carácter imperioso de volver *legible* las imágenes en función de la íntima ligazón con la *cognoscibilidad*, y con su dimensión de *visibilidad*. Esa tarea es posible “cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras –por montaje, escritura, cinematismo– como imágenes en movimiento” (Didi-Huberman, 2015, p. 18); pero también cuando es posible “volver visible su construcción misma” (2015, p. 25).

El modo en el que *Rebelión en los llanos* se aparta de esa biografía de la barbarie con la que un cierto discurso histórico “oficial” expuso a Peñaloza por años forma parte de un movimiento que el sistema de medios argentinos propició en distintas ocasiones en esta última década, y que organismos del Estado alentaron a partir del fomento a la actividad audiovisual en diferentes niveles y alcances.

El retorno de la mirada artística-cultural hacia siglo XIX habilita la expansión de narrativas contemporáneas acerca de figuras históricas prácticamente desdibujadas en el imaginario identitario nacional. Solo considerando Canal Encuentro, se encuentra disponible *Caudillos* (Occidente Producciones y Canal Encuentro, 2009), con ocho episodios, donde el último capítulo aborda el caso de Vicente Peñaloza; o *Ver la historia*

(Mulata Films, TV Pública y Canal Encuentro, 2015), donde Felipe Pigna dedica un espacio para discutir los acontecimientos socio-políticos de ese tiempo de construcción del Estado nación en Argentina.

Además, es interesante seguir las derivas de la exploración formal en lo que atañe al sistema, siempre precario, de los géneros. Se mencionó en otro momento del trabajo a la categoría *mockumentary* (forma documental y contenido ficcional), que prácticamente no se ha desarrollado a nivel local. El director de *Rebelión en los llanos*, Mauricio Minotti, aborda esta modalidad en *Artigas* (Tres Mares, Canal Encuentro y TV Pública, 2019), una propuesta interesante que articula entrevistas (ficcionalizadas) a personajes históricos, como Manuel Belgrano o José de San Martín. Este tipo de experiencias implican procesos expansivos de trabajo sobre la forma (dispositivos, lenguajes, narrativas) y evidencian el interés por recorrer otras variantes a las ya conocidas a riesgo, siempre, de encontrar sus públicos.

En ese devenir de imágenes, narraciones y figuraciones en el dispositivo televisual, *Rebelión en los llanos* ejemplifica el modo en el que la experiencia estética se pluraliza en sus dimensiones sensibles y cognitivas, y otorga una significación a personajes históricos centrales en la vida política nacional. Los ubica en procesos más complejos y densos de reconocimiento y representación.

Bibliografía

- Aprea, G. (2011). Los documentales y la noción de dispositivo. *Figuraciones*, 8. Recuperado de: http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/710MANUSCRITO_Nicolosi_TVP_2021.docx
- Baena, R. y Byker, C. (2015). Dialects of nostalgia: Downton Abbey and English identity, *National Identities*, V. 17, N° 3, pp. 259-269. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1080/14608944.2014.942262>

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Chion, (2011). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Coohill, J. (2006). Images and the History Lecture: Teaching the History Channel Generation, *The History Teacher*, V. 39, N° 4, pp. 455-465. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/30037066?seq=1#metadata_info_tab_contentsMANUSCRITO_Nicolosi_TVP_2021.docx
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos - Universidad del Cine.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora.
- Fontana, P. (2011). Una tanatografía del bandido. Sarmiento y el “Chacho” Peñaloza. *Iberoamericana*, N° 43, pp. 29-40.
- Fourment, N. (20 de Abril de 2020). Cómo y por qué se hizo “Artigas”, la miniserie argentina sobre el caudillo más uruguayo, *TV Show*. Recuperado de: <https://www.tvshow.com.uy/series/hizo-artigas-miniserie-argentina-caudillo-uruguayo.html>
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
- González, N. (2004). Genealogía del documental en la televisión argentina. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, Universidad Nacional de La Plata, N° 27, pp. 32-37.
- Hoffer, T. y Nelson, R. (1999). Docudrama on American Television. En A. Rosenthal (Ed.). *Why Docudrama?: Fact-fiction on Film and TV*. United States of America: Southern Illinois University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nicolosi, A. (2014). Otra realidad para la ficción televisiva en la TV Pública. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, 77, pp.99-112. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/article/view/4677>

- Ormaechea, L. (2017). El ciclo folklórico-histórico de Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Antin. En M. Iribarren (coord.). *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CICUSS.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez Pérsico, A. (1992). *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington: Interamer, OEA.
- Sánchez Ares, M. (2013). *La (Re) construcción televisiva de la realidad. Una comparación entre la ficción norteamericana y la española*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/123365/mlsa1de1.pdf?sequence=1>
- Siragusa, C. (2017). Pasajes, Anclajes, Montajes: leer la ficción desde los territorios nacionales. En C. Siragusa (comp.). *La imagen imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.
- Stoddard, J. (2009-2010). The History Channel Effect. Bloomington, T. 91, N° 4, p. 80. Recuperado de: <https://search.proquest.com/openview/790f34d85af1a5f218347e9e8892f263/1?pq-origsite=gscholar&cbl=41842>
- Taves, B. (2001). The History Channel and the Challenge of Historical Programming. En G. Edgerton y P. Rollins (edit.). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. United States of America: The University Press of Kentucky.

Videografía

- Minotti, M. (director). (2013). *Rebelión en los llanos. Vida, resistencia y muerte de Chacho Peñaloza*. Canal Encuentro, TV Pública, Secretaría de Cultura de La Rioja, y productora Malchiko.

| CAPÍTULO 17 |

Ciencia y ficción en la TV Pública. Una crónica académica de Área 23

María Eugenia Fazio

Introducción

Hay muchas formas de recrear las ciencias en las industrias culturales. Una de ellas ocurre cuando el conocimiento académico se combina con la ficción audiovisual en géneros variados, el sujeto y él-en-el material sensible como biografía, drama, comedia, misterio o policial. A esta mezcla pertenece Área 23, una de las primeras series argentinas en contar historias imaginadas, basadas en ciencia real, sobre la vida cotidiana de un laboratorio científico, a través de la pantalla pública y abierta nacional.

La serie fue creada y producida por Mulata Films para Tecnópolis TV, en 2011. Sus catorce episodios de casi media hora se estrenaron en la Televisión Digital Abierta (2012) y luego se emitieron por la TV Pública (2013) y por CN23 (2017).

Como señala Jefferson de Oliveira (2006), no solo los documentales y la ciencia ficción expresan los conocimientos deseados y logrados; también los dramas y las comedias revelan la penetración de la ciencia en nuestra cultura. Esto hace del lenguaje audiovisual una gran fuente para comprender la cultura y la historia de la ciencia.

Las producciones audiovisuales (tanto en cine como en TV), a través de aventuras, dramas, comedias y dibujos, alimentan estereotipos, modelos y expectativas que se convierten en referentes y percepcio-

nes comunes sobre la ciencia y la técnica en gran parte de la sociedad. Componen el arsenal simbólico en el que la opinión pública ve y discute las direcciones y límites de las empresas científicas y tecnológicas (Jefferson de Oliveira, 2006). Poner estos temas en el living de las y los argentinos fue un objetivo deliberado de la pionera Área 23.

Protagonizada por el científico y actor Luis Cappozzo, la actriz Carolina Peleritti y enorme elenco, en esta serie fue la primera vez que se apostó desde la política científica nacional a comunicar la ciencia a través de la ficción en formato audiovisual.

¿Por qué contar la ciencia a través de la ficción?

La forma en que la ciencia se recrea en la ficción es una de las principales influencias en la percepción pública sobre estos temas (Panserau, 2008 citado en Reznik, 2019). Además, “la ficción es el mejor envoltorio, el más rico, atractivo y con más alcance para llegar con la ciencia a nuevas audiencias. Y más hoy con la explosión de las plataformas”, explica Hernán Lentini, supervisor de guiones y actual responsable creativo de TECTv, el canal público del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (MINCyT) de Argentina.

No es un secreto que actualmente la ficción está entre lo que más se consume y que convoca diversidad de perfiles y edades de públicos. “La familia se junta y mira Netflix”, comenta Lentini y agrega: “No hay que tener miedo a impactar en pocos segundos, a los lenguajes de la coyuntura y a ver la oportunidad más allá de la ventaja.”

En palabras del gran referente de la divulgación científica, Carl Sagan, vivimos en una sociedad profundamente dependiente de la ciencia y la tecnología en la que se conoce poco sobre estos temas. Y eso explica,

en parte, “la obligación que tienen los gobiernos de comunicar ciencia y tecnología a la vez que ampliar audiencias”, señala Lentini quien antes de TECTv acumuló largas horas de vuelo en la televisión comercial.

Diversos trabajos indican que la comunidad dedicada a comunicar ciencias comprende cada vez más que los significados de la ciencia, y no solo el conocimiento científico, son determinantes en las actitudes del público frente a estos temas (Nisbet y Scheufele, 2009). Un ejemplo de este movimiento, desde el foco en la alfabetización científica hacia el valor de los significados culturales en las ciencias, son las acciones de organizaciones científicas como la Academia Nacional de Ciencias de EE. UU. y el Wellcome Trust en Gran Bretaña, orientadas a reconocer y legitimar la participación científica en la producción de películas y programas de televisión como vehículos importantes de comunicación de la ciencia (Kirby, 2014).

Lentini aspira a que esa tendencia se expanda. “Los científicos debieran ser los nuevos rockstars como lo fueron los cocineros desde que se instalaron hace años o fueron los deportistas”, sostiene. Ello se debe a que la expectativa desde un canal de televisión es que una serie sobre ciencia genere el mismo interés que un programa de cocina o una serie de suspenso. El éxito de la flamante *Post Mortem* (2020) (creada por TECTv y Storylab, y coproducida con Flow), con récords de audiencia en la pantalla comercial de Latinoamérica, alimenta la idea de que eso es posible.

Aclarar cuál es el público al que se dirige cada producción audiovisual es, como siempre, un punto clave. La función de un programa de televisión es acercar la ciencia a audiencias que no la conocen de otra forma, comenta Lentini. “No ser vocero de descubrimientos ni explicar nada”, agrega. Y en eso se acerca mucho al rol histórico del cine,

como un gran vehículo para la difusión de los avances de la ciencia y la formación de un público que asistió a sus desarrollos a través de las grandes pantallas (Jefferson de Oliveira, 2006).

El lenguaje audiovisual propone y reinventa mundos, amplía nuestro conocimiento sobre formas de vida y tiempos históricos. No solo fascina o embellece, también perturba, genera extrañeza, malestar, nos acerca al lugar del otro, a otras realidades y contextos. Se trata de experiencias físicas que provocan sensaciones y movilizan emociones (Reznik et al., 2019).

Pablo Giles, productor de *Área 23*, coincide:

La ficción audiovisual es una gran herramienta para atrapar al espectador e incluirlo en ese mundo, para convencerlo. Pero no por inventar, sino que la manera como se narra tiene que ver con que, por lo menos en el momento en el que te lo estoy contando, seas parte de una realidad y que puedas creer en eso que está sucediendo. (Pablo Giles, entrevista personal, 2020)

Es que la magia y el encanto del fluir de las imágenes hacen que el espectador reaccione como si fuera la realidad misma, incluso sin desconocer que están montadas (Jefferson de Oliveira, 2006).

Si uno quiere ser masivo, comenta Hernán Lentini, “necesita apuntar a un público no especializado que va a acceder a esa ficción con contenido científico de forma libre y desinteresada”. Entonces ese espectador tiene que encontrar ciertos elementos, explica: “conocer los hechos principales del asunto científico, entender las consecuencias del fenómeno científico en su vida diaria –por qué la ciencia está en su vida– y acercarse a algún concepto complejo de manera clara y entretenida”.

“La ficción es el lugar desde el cual sumar más público”, señala Giles. El productor de Mulata Films agrega:

El documental permite ubicar al científico en un lugar de mucha comodidad en el que habla a cámara y cuenta todo lo que sabe. La ficción, en cambio, toma ese contenido, ese saber y lo transforma en un lenguaje que permite llegar a públicos que no necesariamente buscan esos contenidos. Por eso es muy importante el formato para comunicar la ciencia. (Pablo Giles, entrevista personal, 2020)

Nace una ficción científica

“Queremos algo como CSI”, fue el pedido, al inicio de la corriente década, desde el MINCyT. La gesta coincidió con la creación, desde esa cartera, del canal público Tecnópolis TV (en ese momento saliente del Ministerio de Educación), luego convertido en el actual TECTv. Así nace Área 23, cuyo gran desafío fue “colocar contenido científico en una ficción, en cada episodio abrir un caso, cerrarlo y dejar abierta la puerta de la trama que transcurre a lo largo de la serie. Todo eso en 26 minutos”, cuenta Luis Cappozzo, quien además de protagonizar la serie fue asesor de guiones, *casting* y arte.

Estamos en la edad de oro de la ciencia en el cine y la televisión. Los productos culturales populares como las películas y series televisivas de ficción, no solo reflejan ideas sobre ciencia y tecnología, también construyen percepciones entre el público y la propia comunidad científica en una configuración mutua de ciencia y cultura (Kirby, 2014). Motivos como estos subyacen a la creación de Área 23 y sus diversas descendientes, como *Amor Binario* (idea de TECTv producida por la Universidad Nacional de Tres de Febrero) y *La noche del buen*

marido (creación de TECTv producida por Kapow), la primera *sitcom* científica de la región.

Área 23 fue pionera en otra fórmula curiosa: mezclar en el elenco a científicos y actores/actrices, algo que continuaron y perfeccionaron sus sucesoras, como la taquillera *Post Mortem* (2020), que redobló esta apuesta al combinar elenco con un plantel completo de científicos y científicas reales de diversas ramas de la criminología.

Para la actriz Carolina Peleritti, quien protagoniza Área 23 (a través del personaje de Eugenia Simone, una científica repatriada con amplia trayectoria en el exterior), “Luis [Cappozzo] fue un gran compañero”. En la serie, “él se acercaba como biólogo a su rol de actor. Y yo era una actriz que me acercaba al mundo de la biología y de un laboratorio”, eso resultó en un intercambio complementario y divertido, recuerda Peleritti, junto con los “machetes” que se preparaba para no olvidar los nombres de los instrumentos del laboratorio. La actriz también revela episodios graciosos en los que Cappozzo le dictaba fórmulas y ella, por falta de experiencia en el campo científico, transcribía con palabras comunes como “lechuga o tomate”.

La serie nace en un momento en el que los contenidos educativos y científicos tenían mucha importancia para la política pública, recuerda el productor Pablo Giles. La misión era contar que un grupo de científicos y científicas, de un laboratorio privado y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) podían trabajar tanto para el ámbito público como para el privado. Los casos que tematiza cada episodio (desde herencia genética hasta contaminación ambiental) buscaron mostrar la tecnología y el conocimiento disponibles en un laboratorio argentino, pero siempre con acento en el componente humano. Y ahí es donde la ficción cumple su rol clave:

humaniza a los personajes a través de las historias inventadas y barre estereotipos como el del científico loco o aislado en un laboratorio.

Para Peleritti, “la ficción permite una llegada muy rápida, porque humaniza y acerca con temáticas de todos los días algo que para la gente puede ser muy complejo, como una laboratorio o un biólogo que es alguien que estudió muchísimo para hacer su trabajo”. Giles explica: “Para eso sirve usar herramientas de la televisión”. Para contar la ciencia desde otro lugar y comunicar a un público que no es científico cómo es trabajar en ciencia de manera realista.

La serie conjugó también el objetivo de motivar a los jóvenes a estudiar ciencias y, a través de la repatriación de científicos que ilustra el personaje de Peleritti, hablar de las posibilidades de trabajo en el país. Esta combinación y especificidad de objetivos distingue a Área 23 de la inspiradora foránea CSI. Pero la diferencia más grande está en el presupuesto. “Hacer ficción es muy caro”, explica Lentini. Si bien él avala la máxima popular “el contenido es el rey”, también advierte que el presupuesto lo define todo. Y el dato de que la inversión en una serie completa en nuestra región equivale al de una escena en una producción de Estados Unidos lo deja muy claro.

La delgada línea roja

Si las historias inventadas de amor, personales y entre personajes son necesarias para crear un relato humano que atrape a nuevas audiencias, el contenido científico cuidado hace lo propio para que la historia resulte creíble y que, por ejemplo, el estudio televisivo se parezca bastante al laboratorio de todos los días. “La búsqueda de equilibrio entre la ciencia y la ficción es dinámica y todo el tiempo se siente

el riesgo de perder una u otra”, explica Giles. “Regular eso requiere de un equipo de trabajo”, agrega.

En esa labor cooperativa y en la función de observador del contenido científico fue central el trabajo de Cappozzo, doble agente, científico y actor. Él ayudó a los actores con el lenguaje técnico y ofició de coach del vocabulario especializado. Desde otro lado, Peleritti, con años de trayectoria escénica, en muchos casos ayudó al investigador a seguir el guion. Ella participó en proyectos previos de Mulata Films para el Canal Encuentro, como el programa *Identidades productivas*. “Las propuestas de ellos siempre tocan una fibra en mí que me invita a tener un conocimiento nuevo”, comenta la actriz y cantante. Y es en base a ese vínculo que aceptó protagonizar Área 23. Además, se trata de un contenido relacionado con la ciencia algo que, según expresa, le provoca mucha curiosidad. “En lo personal, mi padre y mi madre están relacionados con la medicina. Y tengo un amor especial por los temas de salud y biología. Si no me hubiera dedicado a lo artístico, siempre digo que me hubiese gustado ser médica”, confiesa, como parte del detrás de escena de su interés particular por este proyecto.

Peleritti pidió pasar tiempo en laboratorios para prepararse. En paralelo a la escritura de los guiones, recuerda Giles, “Caro fue una vez por mes a los laboratorios [de la Universidad Maimónides, que se usó como estudio de grabación y espacio de producción durante la filmación] para aprender a manipular los instrumentos y que su rol se viera verosímil. Ella creó su personaje acercándose al laboratorio”, rememora el productor, con nostalgia por una experiencia de trabajo que el equipo, según cuenta, disfrutó mucho.

En la mezcla entre ciencia y ficción audiovisual, la rigurosidad y sus medidas también son un balance. Para Hernán Lentini, “no podemos de-

cir cosas que no son. Pero tampoco ser rebuscados. No tenemos que dar una clase y menos en una ficción. Tenemos que contar una historia entretenida y filtrar la ciencia de manera interesante. Es un desafío siempre”.

Mariana Loterszpil, actual directora de TECTv y co-creadora del canal público infantil Pakapaka, adhiere: “La ficción da muchas posibilidades de incluir ciencia de forma potente pero hay que tener cuidado de no armar papiros de contenidos”.

Luis Cappozzo, por su parte, declara que cuando comenzó a revisar guiones en su rol de tutor de la ciencia, buscaba respaldar todo con papers y máxima rigurosidad. Pero el equilibrio era difícil y el equipo de trabajo tomó la decisión de darle más peso a la trama de ficción y dejar la puerta abierta para que, por ejemplo, quien quisiera saber más sobre los efectos del cadmio en la reproducción humana (tema del episodio 5), explorara por su cuenta. Incluso al inicio de la serie, se barajó la posibilidad de crear una plataforma informativa que complementara al programa.

Otra fórmula que se usó para equilibrar el relato ficcional y la ciencia fue introducir definiciones (como la de talasemia en el episodio 1) mientras suceden otras cosas en la narración imaginada. También se recurrió a adaptaciones, como la del hongo genéticamente modificado (episodios 9 y 10) que en la vida real puede generar una infección pulmonar pero no la muerte, como en la historia de ficción. “El tironeo con la ciencia está siempre”, comenta Loterszpil, “pero es importante identificar y dejar solo la información indispensable”.

Se va a caer

No es novedad la popularidad de la imagen del científico hombre con bata de laboratorio y gafas, despeinado, loco, genio y antisocial,

sostienen Reznik et al. (2019). Quienes, además, recuerdan que ya hace más de medio siglo que Margaret Mead y Rhoda Métraux (1957), al estudiar las percepciones de estudiantes estadounidenses, hallaban el estereotipo de científico como un personaje masculino, mayor, que trabaja solo en un laboratorio y realiza experimentos peligrosos. Prejuicio que se reflejó una y otra vez en estudios posteriores al analizar percepciones en diferentes públicos (Fort y Varney, 1989; Odell et al., 1993; De Meis et al., 1993; citados en Reznik et al., 2019).

Los estereotipos son prácticos y económicos, permiten que los públicos reconozcan más rápido y fácilmente a los personajes. Eso ahorra tiempo y recursos (Merzagora, 2010). Pero cambia, todo cambia y diversos análisis desde los años 90 observan movimientos en la representación de las y los científicos hacia personajes más diversos, humanizados, con inquietudes sobre temas familiares, relaciones y amistades (Haynes, 2014; Yong, 2018).

Área 23 colaboró para sacudir estos prejuicios. Hoy, poco a poco, comenzamos a reconocer y valorar el trabajo de las mujeres científicas (la visibilidad de su labor en la pandemia por la Covid-19 ayudó en ese sentido), pero en este tópico también fue pionera la serie al colocar en la agenda la cuestión de género una década atrás, con la decisión de que en la ficción la líder del laboratorio científico fuera una mujer.

Peleritti recuerda que encarnó al personaje de Eugenia Simone de una forma “lúdica e inocente”. Para empezar a trabajar con el personaje iba a la Universidad Maimónides a mirar cómo trabajaban las científicas y a hacerles preguntas. La actriz recuerda especialmente los encuentros con una genetista que “fue una referencia viva y actual de una científica que estudió y se desarrolló, y en la cual se inspiró para interpretar su personaje”.

Más allá de los avances, “los estereotipos siguen presentes”, reflexiona Lentini. Tenemos que lograr que chicas y chicos no piensen que la ciencia es para genios sino para apasionados, sugiere. En los contenidos para niñas y niños se conservan estereotipos, agrega Loterszpil, pero hubo cambios. “Uno de ellos es que la ciencia está más cool, lo cual está bueno porque es una forma de llegar a más audiencias. El contenido tiene que ser agradable y amable”, reflexiona Loterszpil.

El futuro del maridaje

Queda mucho por hacer y descubrir en el matrimonio entre la ciencia y la ficción audiovisual. ¿Cómo impactan estas producciones culturales en diversos públicos? ¿Para qué sirve contar ciencias a través de la ficción audiovisual y para qué no? ¿Cómo hacerlo con más calidad? ¿Cómo tratar temas inéditos a través de este lenguaje y diferentes géneros? ¿Cómo abordar las ciencias en los guiones? ¿Qué papel juega la ciencia en la narración? ¿Cómo y cuándo usar efectos especiales? ¿Hacia dónde guiar la dirección de arte en audiovisuales sobre estos temas? ¿Cómo equilibrar la precisión científica con las demandas de la ficción? (Kirby, 2014).

“En lo audiovisual todavía hay mucho camino por recorrer”, señala Mariana Loterszpil. Aunque, resalta: “En Argentina se hizo y logró mucho desde la comunicación de la ciencia, por ejemplo, para aumentar el interés público sobre estos temas y que la sociedad comience a hacerse preguntas relacionadas”. En eso fueron determinantes iniciativas como el Canal Encuentro, personalidades como Adrián Paenza y Diego Golombek, y programas como *La liga de la ciencia* (TV Pública), entre muchos más, agrega.

Entre los pasos para dar a futuro, explica Loterszpil, co-creadora de Pakapaka, hay una deuda por saldar con la sistematización de todo lo que se está haciendo, “crear un mapa, ver qué hay y qué falta. Porque buena parte del contenido científico está solitario, no está a mano y a veces se encuentra por casualidad. Sería un lindo trabajo interdisciplinario”.

Otro gran desafío es conciliar la función cultural imprescindible que tienen los canales públicos con las exigencias de canales y plataformas comerciales. “Es necesario trascender la propia pantalla para llegar a más y nuevas audiencias”, señala Hernán Lentini.

En función de su experiencia en Mulata Films, Pablo Giles concluye que “es posible hacer televisión cultural y educativa con un formato de entretenimiento que puede ser visto por audiencias que van a buscar esos contenidos”. Para que eso sea viable, agrega, resulta fundamental que el Estado esté presente para mostrar el conocimiento científico nacional. Y a partir de ello, el trabajo de la productora es, desde su perspectiva, “encontrar la forma de que ese contenido pueda viajar por el mundo”.

Las historias de amor, los dramas y los relatos de suspenso y con humor, entre muchos más, esperan para crear nuevos maridajes con las ciencias a través de la ficción audiovisual. Porque, como señala Mariana Loterszpil, “ya entendimos que estos contenidos pueden entrar en cualquier formato.”

Frente a la pregunta sobre si imagina o aceptaría participar en una segunda temporada de Área 23, Carolina Peleritti responde con un rotundo sí. Piensa que “sería fantástico seguir con el proyecto”. Por un lado, por todo lo que aprendió personalmente. Por otro, por la utilidad

social de acercar la ciencia a grandes audiencias a través de la pantalla pública, con la ficción como herramienta.

Harán falta más encuentros entre el mundo académico, político y cultural para que nazcan, maduren y se multipliquen nuevos descendientes de la familia de imágenes inspiradas en historias imaginadas y ciencia real.

Bibliografía

- Haynes, R. (2014). Whatever happened to the “mad, bad” scientist? Overturning the stereotype”, *Public Understanding of Science*, V. 25, N°1, p.31-44.
- Kirby, D. (2014). Science and technology in film. Themes and representations. En Bucchi, M. y Trench, B. [Eds.], *Routledge handbook of public communication of science and technology*, Londres: 2 Edition, pp. 97-112.
- Mead, M., Métraux, R. (1957): The image of scientists among high-school students, *Science*, V. 126, N° 3.270, pp.384-390.
- Merzagora, M. (2010): Reflecting imaginaries: science and society in the movies. En Smelik, A. (Ed.). *The scientific imaginary in visual culture*, Goettingen: Socrates.
- Nisbet, M. y Scheufele, D. (2009): What’s next for science communication? Promising directions and lingering distractions, *American Journal of Botany*, 96, 10, pp. 1.767-1.778.
- Nova, C. (1997): O cinema e o conhecimento da história. Olho da história, Salvador, N° 3, pp. 217-33.
- Oliveira, B. J. (2006): Cinema e imaginário científico, *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 13 (suplemento), outubro, pp. 133-50.
- Reznik, G., Massarani, L., Moreira, Ildeu de Castro (2019). Como a imagem de cientista aparece em curtas de animação?, *História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, Rio de Janeiro, V. 26, N° 3, jul.-sept., pp.753-777.

- Yong, Ed (2018): What We Learn From 50 Years of Kids Drawing Scientists, The Atlantic, 20 de marzo. Recuperado de : <https://www.theatlantic.com/science/archive/2018/03/what-we-learn-from-50-years-of-asking-children-to-draw-scientists/556025/>

Entrevistas

- Cappozzo, Luis (2014): entrevista realizada en el marco del Taller de Comunicación de la Ciencia dictado en la Maestría Ciencia, Tecnología y Sociedad de la UNQ.
- Giles, Pablo (2020): entrevista realizada para la elaboración de este capítulo.
- Lentini, Hernán (2020): entrevista realizada para la elaboración de este capítulo.
- Loterszpil, Mariana (2020): entrevista realizada para la elaboración de este capítulo.
- Peleritti, Carolina (2020): entrevista realizada para la elaboración de este capítulo.

Videografía

- Destito, P. (director). Área 23 (2013). Mulata Films / Tecnópolis TV

LISTADO DE FICCIONES SERIADAS NACIONALES. TV PÚBLICA (2009-2019)

N°	Año/Título
2009	
1	<i>Ciega a citas</i>
2	<i>Rosa, violeta, celeste</i>
2010	
3	<i>Ciega a citas (continuación)</i>
4	<i>Contra las cuerdas</i>
5	<i>Vientos de agua</i>
2011	
6	<i>Sr. y Sra. Camas</i>
7	<i>Belgrano, la película</i>
8	<i>Contra las cuerdas (continuación)</i>
9	<i>Recordando el show de Alejandro Molina</i>
10	<i>Tiempo de pensar</i>
11	<i>El Paraíso</i>
2012	
12	<i>El Paraíso (continuación)</i>
13	<i>Perfidia</i>
14	<i>La defensora</i>
15	<i>Volver a nacer</i>
16	<i>Los pibes del puente</i>
17	<i>En terapia</i>
18	<i>Disparos en la biblioteca</i>
19	<i>Entre horas</i>
20	<i>Revolución. El cruce de los Andes</i>

N°	Año/Título
21	<i>Muñecos del destino</i>
22	<i>Memorias de una muchacha peronista</i>
23	<i>La viuda de Rafael</i>
24	<i>Ruta misteriosa</i>
2013	
25	<i>Ruta misteriosa (continuación)</i>
26	<i>Las huellas del secretario</i>
27	<i>Combatientes</i>
28	<i>La rebelión de los llanos</i>
29	<i>Germán, últimas viñetas</i>
30	<i>Rescatistas</i>
31	<i>En terapia (2° temporada)</i>
32	<i>Jorge</i>
33	<i>La riña</i>
34	<i>Área 23</i>
35	<i>Los anillos de Newton</i>
36	<i>Inconsciente colectivo</i>
37	<i>Homenaje a Teatro Abierto</i>
38	<i>Esa mujer</i>
39	<i>Señales del fin del mundo</i>
2014	
40	<i>Esa mujer (continuación)</i>
41	<i>Señales del fin del mundo (continuación)</i>
42	<i>Quien mató al Bebe Uriarte</i>
43	<i>Embarcados</i>
44	<i>Bien de familia</i>
45	<i>Doce casas</i>

N°	Año/Título
46	<i>Cuentos de identidad</i>
47	<i>Las 13 esposas de Wilson</i>
48	<i>El secreto de los Rossi</i>
49	<i>En terapia (3° temporada)</i>
50	<i>Ana y el vino</i>
2015	
51	<i>Cuatro reinas</i>
52	<i>La casa</i>
53	<i>Los siete locos y los lanzallamas</i>
54	<i>Malicia</i>
55	<i>El otro</i>
56	<i>La verdad</i>
57	<i>Ver la Historia</i>
58	<i>Fábricas</i>
59	<i>El mal menor</i>
60	<i>Cromo</i>
61	<i>Variaciones Walsh</i>
62	<i>Presentes</i>
2016	
63	<i>El marginal</i>
64	<i>Jostel</i>
65	<i>Ultimatum</i>
66	<i>Si solo Si</i>
67	<i>La última hora</i>
68	<i>Derecho al arte</i>
69	<i>Las palomas y las bombas</i>
70	<i>Según Roxi</i>

N°	Año/Título
71	<i>La educación del rey</i>
72	<i>La celebración</i>
73	<i>Los Sónicos</i>
74	<i>Fronteras</i>
75	<i>Historia clínica</i>
76	<i>Decisiones de vida</i>
2017	
77	<i>Mis noches sin ti</i>
78	<i>Supermax</i>
79	<i>Animadores</i>
80	<i>Los Rampante</i>
81	<i>Balas perdidas</i>
82	<i>Cuéntame como pasó</i>
83	<i>La pulsera</i>
84	<i>Olimpia: camino a la gloria</i>
85	<i>7 vuelos</i>
86	<i>Una vida de película</i>
2018	
87	<i>Bichos raros</i>
88	<i>El marginal (2° temporada)</i>
89	<i>La caída</i>
90	<i>La chica que limpia</i>
91	<i>Si solo sí (2° temporada)</i>
92	<i>Según Roxi (2° temporada)</i>
93	<i>Estocolmo</i>
94	<i>Historia de un clan</i>
95	<i>Encerrados</i>

N°	Año/Título
96	<i>Aquellos días felices</i>
2019	
97	<i>Historia de un clan</i> (continuación)
98	<i>El mundo de Mateo</i>
99	<i>Mirándote</i>
100	<i>El marginal</i> (3° temporada)
101	<i>Derecho viejo</i>
102	<i>Broder</i>
103	<i>Pioneras</i>

Total: 103 títulos. Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ.

| GLOSARIO DE SIGLAS UTILIZADAS |

ACUA: Árbol de Contenidos Universales Argentino

AFTIC: Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones

APT: Asociación Promotora de Teleradiodifusión S.A.

ARSAT: Empresa Argentina de Soluciones Satelitales

BACUA: Banco de Contenidos Universales Audiovisuales Argentino

CAAM: Cámara Argentina de Agencias de Medios

CDA: Contenidos Digitales Abiertos

CEPA: Centros Públicos de Producción Audiovisual

COMFER: Comité Federal de Radiodifusión

ENACOM: Ente Nacional de Comunicaciones

INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

LSCA: Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual

OBITEL: Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva

OAVA: Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina

OFTVP: Observatorio de Ficción en la TV Pública

OSAI: Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina

PIRCA: Propuesta para la Industrialización y Recuperación de la Cultura Audiovisual

PLANARA: Plan Nacional de Radiodifusión

PPAT: Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos

RAE: Radiodifusión Argentina al Exterior

REFEFO: Red Federal de Fibra Óptica

RENAU: Red Nacional Audiovisual Universitaria

RTA: Radio y Televisión Argentina S.E.

SATVD: Sistema Argentino de Televisión Digital

SINCA: Sistema de Información Cultural de la Argentina

SFMCP: Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos

SOR: Servicio Oficial de Radiodifusión

TDT: Televisión Digital Terrestre

TDA: Televisión Digital Abierta

VOD: Video On Demand

Alejandra Pía Nicolosi

Licenciada en Comunicación Social por la UNQ y magíster en Ciencias de la Comunicación por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo, Brasil. Investigadora y profesora de grado y posgrado en la UNQ. Dirige el proyecto I+D “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, que forma parte del Centro de Investigación Políticas Públicas en Educación, Comunicación y Tecnología, en la UNQ. Fue directora de la Maestría y Especialización en Comunicación Digital Audiovisual (UNQ), y es actualmente secretaria de Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

Durante 2006-2009 fue investigadora para Brasil, del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel), y participó del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina, durante 2012-2015. Ha publicado numerosos artículos y ponencias sobre telenovela y ficción televisiva, tanto a nivel nacional como internacional.

Compiló *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural* (2014) y, junto a Daniel Gonzalez, *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas* (2017). Ambos libros fueron editados por la UNQ.

Soledad Ayala

Doctora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario. En la actualidad es docente e investigadora de la UNQ y de la

Universidad Nacional de Rafaela (UNRaf). Fue becaria Conicet y ganó una beca de la Unión Europea para realizar una parte de su doctorado en la Universidad de Groningen, Holanda. Es investigadora del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. Es autora de diversos capítulos de libros y publicaciones científicas en español, inglés y portugués. Sus áreas de investigación están relacionadas con las prácticas de uso de las tecnologías digitales e impresas (especialmente de libros, televisión y televisión digital), consumos culturales, historia de los medios y educación y tecnologías; desde una perspectiva socio-tecnológica y con una mirada crítica. Escribió *El reinado del papel. Prácticas de lectura universitarias, un análisis desde la construcción social de la tecnología*, editado por la UNQ en 2020.

Yesica Maia Gonzalez

Licenciada en Comunicación Social y profesora en Comunicación Social por la UNQ. Especialista en Comunicación y Juventudes por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Y maestranda en Comunicación Digital Audiovisual en la UNQ. Integra el “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. Entre 2012 y 2015 participó como investigadora en el Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina. Sus ejes de análisis son las juventudes y las religiones en la ficción televisiva.

Luz Squarzon

Licenciada en Relaciones Públicas por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Es Especialista en Comunicación Digital

Audiovisual por la UNQ. Desde 2011 se desempeña como docente en UNLZ, la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) y en el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER). Es investigadora del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ, y su tema de investigación es la ficción seriada interactiva. Desde 2012, coordina el Área de Comunicación y Prensa en ISER-ENACOM.

Pedro Doffo

Estudiante avanzado del Profesorado en Comunicación Social en la UNQ. Es investigador en formación en el proyecto “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. Además, es poeta, actor y bailarín.

Facundo Pérez

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Comunicación Social en la UNQ. Integró el “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. En la actualidad, investiga sobre usos y narrativas sobre la práctica de *sexting* por partes de jóvenes.

Adrián Maglieri

Licenciado en Comunicación Social por la UNQ, magíster en Industrias Culturales, Política y Gestión (UNQ) y doctorando en Ciencias Sociales e investigador también en la UNQ. Su tema central de investigación es el sistema público de televisión en la convergencia tecnológica. Integra el proyecto “Narrativas audiovisuales en el neoliberalismo:

entre la televisión pública, las nuevas tecnologías y la reformulación del empresariado cultural (1990-2001 / 2015-2019), dirigido por Alfredo Alfonso en la UNQ. Ha publicado numerosos artículos y ponencias sobre televisión digital, televisión pública y plataformas digitales, en el país y en el exterior. Es autor del libro *Televisión pública y convergencia digital* (2016). Además, es fotógrafo, docente y periodista miembro de COMUNA (Comunicadores de Argentina). Coordina el proyecto cultural y educativo “Identidad Sur” y participa del programa radial La tiza rebelde. Publica periódicamente en el blog Antimedio del Sur.

Sabrina Fleman

Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y maestranda en Comunicación Digital Audiovisual en la UNQ. Es docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín (USI) e investigadora del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. Su línea de investigación es la producción de ficción seriada en señales universitarias, y la representación de la mujer en el arte.

Carina Rodríguez

Licenciada en Comunicación Social y magíster en Industrias Culturales por la UNQ, y doctoranda en Comunicación por la UNLP. Desde 2009 integró varios programas de investigación en la UNQ sobre políticas públicas de comunicación. Es investigadora del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. Y de 2012 a 2015 fue investigadora del Observatorio

del Sector Audiovisual de la República Argentina. Sus temas centrales de investigación son el cine y la televisión de terror en Argentina. Publicó *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)* [2014]” y compiló *Manual de cine de género. Cómo hacer cine de guerrilla en América Latina* (2015). Fue editora de contenidos de Ultracine. En la actualidad trabaja en la Dirección de Prensa y Comunicación Institucional de la UNQ, y es docente de posgrado en la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual y en la Maestría en Industrias Culturales: políticas y gestión (UNQ).

María Julieta Lattenero

Licenciada en Comunicación Social por la UNQ. Fue becaria de Docencia e Investigación (2016-2017) del Departamento de Ciencias Sociales de la UNQ. Se desempeñó como redactora en el multimedia Perspectiva Sur y en el área de Educación a Distancia en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. Es investigadora del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ, y su tema de investigación es la representación de la discapacidad en la ficción seriada nacional.

María Eugenia Dichano

Licenciada en Comunicación Social por la UNQ y maestranda en Comunicación Digital Audiovisual. Durante 2016-2020 se desempeñó como becaria en Docencia y Extensión del Departamento de Ciencias Sociales de la UNQ por el proyecto de producción audiovisual “Cronistas barriales”. Es investigadora del proyecto de investigación “Contenidos audiovisuales en el contexto de las transformaciones del sector.

Políticas, información, actores y narrativas (2018-2021)”, dirigido por Daniel González, y del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, ambos de la UNQ. Su línea de investigación está relacionada con el análisis de estereotipos de géneros en la ficción argentina.

Claudia Chantal Arduini Amaya

Licenciada en Comunicación Social por la UNQ. Diplomada en Metodologías de la Investigación en Ciencias Sociales por la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Especialista en Métodos y Técnicas de investigación social por CLACSO y FLACSO. Diplomada en Docencia Universitaria por FEDUBA y CLACSO. Fue becaria del CIN (2018-2019) y de la Secretaría de Investigaciones de la UNQ (2019-2020). Además, es maestranda en Periodismo por la Universidad de San Andrés y doctoranda en Comunicación por la UNLP. En la actualidad es becaria doctoral CIC-BA y ejerce como docente de la Tecnicatura en Comunicación Digital en la Universidad Nacional Guillermo Brown. Es investigadora del “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ, y su tema de investigación son las narrativas transmedia de ficción en Argentina.

Carolina Soria

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y profesora en la cátedra Historia del Cine Universal, en la misma universidad. Es investigadora asistente de CONICET y desarrolla sus actividades en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz, de la UBA. También es colaboradora en investigación en el “Observatorio

de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales”, en la UNQ. Su investigación se centra en las series de ficción argentinas realizadas por cineastas y dramaturgos. Es editora de *Cinegrafías. Ensayos sobre cine clásico y contemporáneo* (Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2017).

Paula Compagnucci

Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora Adscripta en las cátedras de Realización Audiovisual III y Montaje, e investigadora en la misma universidad. Sus temas de estudio vinculan los estudios regionalistas sobre el cine con las teorías fílmicas feministas. Realizadora audiovisual de cortos y largometrajes de carácter independiente con anclaje territorial y perspectiva de género, que mediante el trabajo comunitario ponen en escena temas sociales. Se profesionalizó en la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), diplomada en el taller de altos estudios “La puesta en Escena Cinematográfica, el Actor, el Espacio y la Cámara” en San Antonio de los Baños, Cuba, becada por el Fondo Nacional de las Artes. En la actualidad dirige y guiona *Mater Putta*, un largometraje documental que indaga en el rol de la mujer en la sociedad contemporánea. Este proyecto obtuvo reconocimiento nacional e internacional, como el primer premio del “Concurso para el Desarrollo de Largometrajes Documentales” del Polo Audiovisual de la Provincia de Córdoba, el primer premio “Categoría desarrollo” en LABEX 2019, Argentina; una beca de creación del Fondo Nacional de las Artes; selección en “Corriente V: Encuentro Latinoamericano De Cine De No Ficción” Arequipa, Perú; y selección en “Bolivia Lab 2020: Laboratorio de Análisis y Clínica de Proyectos Cinematográficos en Desarrollo”.

Cristina Siragusa

Licenciada en Comunicación Social, magíster en Ciencias Sociales y doctora en Semiótica por la UNC. Investigadora y profesora titular en la carrera de Diseño y Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Villa María, y en la de Cine y Artes Audiovisuales en la UNC. Se ha especializado en el estudio de la producción audiovisual federal (obras cinematográficas, series televisivas) de acción en vivo y de animación. Compiló los libros *La imagen imaginada 2: debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina* (UNVM, 2018); *La imagen imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (UNVM, 2017); y, junto a Alejandro González, de *La televisión animada. Una explosión estilística en las pantallas argentinas* (UNVM, 2017). Dirige los proyectos “Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios (2010-2010)”, y “Política de ficción: estilos, narrativas y contextos (Argentina, 2010-2020)”, en las universidades nacionales de Córdoba y Villa María, respectivamente. Publicó numerosos artículos y capítulos de publicaciones sobre prácticas y estéticas audiovisuales contemporáneas.

María Eugenia Fazio

Docente e investigadora en comunicación pública de la ciencia y la tecnología en la UNQ. Doctora por la Universidad de Oviedo (España), donde hizo su tesis, “Narratividad sobre nanociencias y nanotecnologías en diarios de España y Argentina”. Integró diversos equipos de investigación sobre estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS): Centro REDES y Fundación CENIT de Argentina, e Institute of Develo-

pment Studies (IDS) de Inglaterra. Formó parte del equipo de programación cultural del Centro Cultural de la Ciencia (MINCyT, Argentina) y participó en la creación del Programa de Comunicación de la Ciencia de la UNQ, donde realiza actividades de gestión de cultura científica. Dirige el proyecto “La comunicación pública de la ciencia y la tecnología en Iberoamérica: análisis de contenidos en nuevos formatos y géneros discursivos”, en la UNQ.



Paisaje ficcional en la TV Pública

La oferta de ficción seriada en la emisora estatal (2009-2019)

Cuando se imprimen estas páginas, la TV Pública cumple 70 años, un aniversario que pone de relieve su trascendencia histórica como actor comunicacional. Este libro recupera su rol social, político, educativo e institucional a partir de una investigación sin precedentes enfocada en su oferta de ficción seriada. Es un análisis sistemático, cualitativo y cuantitativo, sobre las teleficciones, sus formas, alcance y contexto entre 2009 y 2019, década en que la producción de ficción en la pantalla pública estuvo permeada por políticas de comunicación decisivas, como la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Toda grilla televisiva –incluso la de ficción– responde a un entramado de relaciones de poder, criterios institucionales, factores económicos y, en definitiva, decisiones políticas, que aquí se exploran en profundidad. El estudio fue realizado por docentes, becarios e investigadores del Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP-UNQ), un espacio vital para generar conocimiento y propiciar reflexiones críticas.