

Ficción seriada en la TV universitaria argentina: representación e identidad

Serial fiction in Argentinian University TV:
Representation and identity

Alejandra Pía Nicolosi

Universidad Nacional de Quilmes
Bernal, Argentina
anicolosi@unq.edu.ar

Sabrina Fleman

Universidad Nacional de Quilmes
Bernal, Argentina
sabfleman@gmail.com

Resumen

A partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, las universidades nacionales obtuvieron un marco legal para constituirse en licenciatarias de televisión. Como política pública, el hecho configuró a las universidades como actores partícipes en la puja por la distribución material (medios) y simbólica (representaciones) de la comunicación audiovisual (Arancibia, 2014) en el país. A pesar de la discontinuidad del proceso en la democratización de los medios debido al cambio de gobierno en 2015, las universidades siguieron apostando a la creación de sus pantallas y a la producción de contenidos.

En este artículo, enfocaremos la reflexión y análisis sobre narrativas de ficción seriada realizadas por universidades nacionales, en el marco de políticas públicas de fomento a la producción audiovisual. Consideramos dichas narrativas como

Palabras Claves

universidad;
televisión;
ficción;
identidad;
representación

Recibido: 03/12/2018 - Aceptado: 17/05/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 89-109, 2019

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

mediadoras para la construcción de una televisión universitaria con sentido público e identitario (Hall, 1992; Griffiths, 1993; Smith, 1997).

El texto comprende tres momentos expositivos: la reflexión teórica sobre la relación entre ficción televisiva, representación e identidad; la descripción de las políticas públicas destinadas al desarrollo de las señales universitarias y al fomento a la ficción televisiva; y el análisis de las ficciones surgidas a través de dichas políticas.

Abstract

Key words

university;
television;
fiction;
identity;
representation

As a consequence of the Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual [Law of Audiovisual Communication Services] national universities have obtained a legal frame to become the licensees of television. As a public policy, this made universities active participants in the fight for the material (media) and symbolic (representations) distribution of audiovisual communication (Arancibia, 2014) in the country. Although the process in the democratization of mass media was interrupted due to the regime change in 2015, universities continue betting for the creation of its screens and production of content.

In this section, we will focus in the reflection and analysis of fictional narratives in series carried out by national universities, in the context of public policies designed to promote audiovisual production. We consider said fictional narratives as mediators for the implementation of a new university television with public and identity sense (Hall, 1992; Griffiths, 1993; Smith, 1997).

This work takes into account three explanatory stages: the theoretical reflection of the relationship between TV fiction, representation and identity; the description of public policies designed for the implementation of university channels and the promotion of TV fiction; and the analysis of fiction raised by said policies.

Introducción

A partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), 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 señala 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 de este proceso debido al cambio de gobierno en 2015, las universidades continuaron apostando a la creación de sus propias pantallas y a la producción de contenidos. Las universidades encontraron en la pantalla televisiva una vía para visibilizar la diversidad cultural local y la divulgación del conocimiento que producen, desde diferentes formatos. Si bien la mayor cantidad de contenidos producidos en las señales universitarias del país son de género periodístico-documental, existen producciones de ficción que merecen ser recuperadas y visibilizadas.

En este artículo, nos proponemos analizar algunas de esas experiencias, a fin de reflexionar sobre las narrativas ficcionales como mediadoras para la construcción de una televisión universitaria con sentido público e identitario. En este sentido, buscaremos indagar en qué condiciones de producción fueron realizadas estas ficciones, qué temáticas abordaron y qué estéticas mostraron en sus pantallas para contrarrestar las representaciones hegemónicas que configuran determinados discursos ya instalados en el imaginario colectivo.

El texto comprende tres momentos expositivos: la reflexión teórica sobre la relación entre ficción televisiva, representación e identidad; la descripción de las políticas públicas destinadas al desarrollo de las señales universitarias y al fomento a la ficción televisiva; y el análisis de las ficciones surgidas a través de dichas políticas.

Ficción televisiva, representación e identidad

La ficción televisiva forma parte de los discursos a través de los cuales la televisión produce realidades simbólicas. Para Buonanno (1999), la ficción televisiva debe comprenderse en su función cultural específica, en tanto que

(...) pone en contacto y habitúa a tratar con realidades simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no sólo 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 (p. 64).

Las ficciones producidas en las universidades nacionales a través de distintas herramientas de fomento nos invitan a pensar sobre la capacidad de estas narrativas de proponer nuevos significados a los significantes instituidos y, así, “des-centrar” (Hall, 1992) imaginarios colectivos naturalizados. Es decir, nos referimos a relatos que buscan reponer sujetos, paisajes e historias situadas, ligadas, en nuestra perspectiva, al vínculo de la universidad con su comunidad y/o región, y que son marginalizadas en las pantallas masiva de TV.

En esta línea, nos interesa reflexionar sobre las ficciones en cuestión, teniendo como horizonte la perspectiva del “espesor temporal de las representaciones”:

Desde esta perspectiva, una representación se construye a lo largo del tiempo mediante un proceso de acumulación de signos y elementos sémiicos heterogéneos que se le adosan, modificándole no sólo el significado sino, y sobre todo, el valor, ya que remiten a ideologías diversas en tanto cada uno responde a una instancia de producción dada. Las incorporaciones se realizan de manera paulatina y en tiempos que pueden ser medios, cortos o largos. Cada elemento ancla la representación a un momento de la historia de esa cultura, aunque se actualiza o no desde un *hic et nunc*. De esta manera y de acuerdo a las formaciones ideológicas en que estas representaciones se insertan, determinadas significaciones y valores van haciéndose visibles mientras se opacan otros. Es que los elementos constitutivos de las representaciones funcionan como cristales esmerilados superpuestos que opacan la visión sin ocultar totalmente las formas que están detrás de ellos (Cebrelli y Arancibia, 2005, p. 53).

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, tal como indica Hall (2010), “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”. 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.

Las representaciones, al circular y reproducirse con el paso del tiempo, construyen estructuras de sentido preexistentes que al contener una densidad histórica condensan sentidos para la sociedad, como plantean Víctor Arancibia y Alejandra Cebrelli (2005). Entonces, podemos entender que las representaciones sociales sobre las identidades que habitan la nación, establecidas en el imaginario social, estén mediadas por interpretaciones, interpretados e interpretantes.

No solamente debemos pensar en la representación, sino también en el relato que construye a las mismas. Cristina Peñamarín (1999), en su estudio de cómo la audiencia se apropia de la televisión, concluye que es la audiencia quien “utiliza las

ficciones televisivas como modelos cognitivos, a través de los cuales comprende la estructura de las relaciones interpersonales y grupales en el mundo en el que viven". La audiencia posee una competencia para activar diversos sistemas de valores en su interpretación para comprender su relación con el mundo. Es decir, la construcción de subjetividad tiene lugar en ese proceso de comunicación que se da entre la ficción televisiva y el espectador. Dice Peñamarín:

Muchas veces son los receptores los que se inspiran en los personajes de ficción y los toman como modelos. Pero también los receptores son "imitados" por los autores, que tratan de reproducirlos en los personajes que crean, invirtiendo la relación de prelación entre modelo y realidad que se supone condiciona a los públicos de los medios (2001, p. 6)

Desde los primeros estudios en comunicación de masas se ha podido constatar que los medios masivos han sido parte de la construcción de la identidad social. El ensayista Omar Rincón (2006), por su parte, considera que "la televisión es la cristalización de un modo de ser de la sociedad moderna", de la misma manera que "el dispositivo tecnológico por medio del cual el sujeto contemporáneo puede encontrar una posibilidad de ser y existir en cuanto se convierte en relato" (p. 168).

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" (Griffiths, 1993, p. 9).

Con la construcción de los estados nacionales modernos surgidos en el s. XIX, la identidad se volvió un asunto de Estado. Todos los Estados pretenden generar una identidad única, que se constituya en la referencia cultural en un territorio delimitado. "El Estado se convirtió en el gerente de la identidad, para lo cual se instauran reglamentos y controles. En la lógica del modelo del Estado-nación está ser más o menos rígido en materia de identidad" (Cuché, 1999, p. 115). Continuando con este pensamiento, en su libro *La identidad nacional*, Anthony Smith (1997) señala los presupuestos comunes que permiten enumerar las características de la misma: "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 y no otra. Esta idea de pertenencia a una comunidad existe, a pesar de que "aun 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 constitución de ámbitos de significados compartidos es propia de la TV, pero más aún de la ficción televisiva, por su capacidad de penetración en audiencias masivas y heterogéneas,

y por su capacidad de incorporar las transformaciones culturales. Dice Buonanno (1999): “La ficción aparece como intérprete de la comunidad, reafirmación de los significados compartidos, pero también registrando las tendencias y mutaciones, introduciéndolas y articulándolas en esquemas de referencia y en los modelos de experiencia consolidados” (p. 66).

Estos conceptos son las claves de lectura desde donde proponemos pensar las ficciones producidas en las señales universitarias, y reflexionar sobre su aporte para la constitución de otros imaginarios donde espejar la identidad local y nacional.

Las señales universitarias en el marco de la Ley: habilitación, creación y fomento

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, sancionada en Argentina en 2009, habilitó a las universidades nacionales, por primera vez en la historia, a ser licenciatarias de televisión (Art. 145 de la LSCA). A partir del diseño de una política pública que se extendió hasta 2015, las universidades desarrollaron sus Centros Públicos de Producción Audiovisual (CEPAS) y, en varios casos, se constituyeron como señal, ya sea dentro del sistema de la TV digital o a través de una pantalla web institucional propia.

Dicha política incluyó la financiación de infraestructura para la construcción de los estudios de TV en las universidades, la designación de 15 cargos para su funcionamiento y la implementación del Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos para el fomento a la producción de contenidos. Dentro de este marco, surgieron dos iniciativas de financiamiento específicas para las universidades nacionales: el Plan Piloto 90 hs de Testeo y Demostración de Capacidades Instaladas, y la Fábrica de TV.

Asimismo, cabe señalar las experiencias de señales universitarias que se constituyeron bajo la figura del consorcio, a los fines de superar la zona de conflicto en el espectro radioeléctrico. Por 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 Pacheco de la UTN, José C. Paz, de Luján, de Moreno y La Matanza. Si bien ambas iniciativas no prosperaron, algunas de estas universidades optaron por desarrollar sus canales web.

De hecho, el desarrollo de las nuevas tecnologías y la transformación en los consumos audiovisuales *on demand* cooperó en la creación de pantallas en internet. De esta forma, las instituciones encontraron una vía posible de difusión de sus contenidos con una mayor posibilidad de sustentabilidad. Es por ello que a la hora de definir “televisión universitaria” tomamos la definición de López Cantos (2005), pero en un sentido laxo que incluya diversas modalidades, inclusive a aquellas universidades que difunden sus contenidos por pantallas de terceros. El 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; citado por Aguaded y Macías Huelva, 2007, p. 3).

Cabe señalar que la apertura de estas pantallas no fue un punto de partida de las universidades, sino un punto de cristalización y potenciamiento de una tradición de larga data (que en algunos casos abarca más de 20 años) de producción, investigación y extensión en el campo audiovisual.

En Argentina, todo este proceso fue acompañado por la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU), creada en 2006 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”.¹

En la actualidad, existen 25 señales nucleadas en la RENAU que representa el 44% sobre el total de las universidades del sistema nacional. Algunas señales transmiten por Televisión Digital Abierta, por cable, por sistema de TV satelital y vía *streaming* desde sus webs oficiales. El crecimiento de las señales fue paulatino desde 2011, alcanzando el ápice en 2016 con la creación de 6 pantallas.

Entre los proyectos que desarrolla la RENAU, se encuentra el Archivo Histórico Audiovisual Universitario, que promueve la conservación y difusión de registros audiovisuales que den cuenta de la historia del Sistema Universitario Argentino; capacitaciones específicas del campo profesional televisivo; y la producción de contenidos, enfoque principal de este artículo.

Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos (PPAT): universidad, democratización y ficción seriada

El escenario audiovisual nacional se caracterizó, históricamente, por la elevada concentración geográfica de la producción de contenidos televisivos en la ciudad de Buenos Aires, y en manos de pocas casas productoras ligadas a corporaciones del sector. Este proceso de concentración material se consolidó durante la década del

¹ La RENAU se inscribe en la órbita del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional) y, como tal, es integrada por el conjunto de Universidades Nacionales e Institutos Universitarios que conforman el CIN. Sitio web oficial: <http://www.renau.edu.ar/>. Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

90² y conllevó a “su sobre-representación simbólica en los relatos” (Nicolosi, 2014). De modo que la ficción televisiva hegemónica se basó en la representación de la clase media urbana porteña, opacando otras identidades.

La Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual proponía democratizar la comunicación audiovisual, focalizando la desmonopolización de los medios audiovisuales a través de una distribución más igualitaria de las licencias y, con ello, de las voces. La LSCA introdujo el límite a la concentración de la propiedad de medios; el reparto del espectro radioeléctrico entre operadores estatales, privados con y sin fines de lucro; creó la AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual), el ente regulador autárquico; estableció un porcentaje de contenidos de producción nacional del 60%, y estipuló entre el 30% y 10% de producción local independiente en función de la población de la localidad en la que se radicasen las estaciones de radio y TV.

De esta forma, se otorgaba un marco legal a la implantación de la Televisión Digital Abierta (TDA), que ofrecía un sistema televisivo de múltiples señales de acceso libre y gratuito. Esta política compleja significaba cambiar las lógicas de producción audiovisual, abriendo el juego a nuevos realizadores y narrativas federales, como así también, asumir el desafío de transformar el cambio de hábito de consumo televisivo, puesto que culturalmente más del 70% de la población argentina mira TV abierta a través de televisión por cable.

La irrupción de nuevos actores en el escenario audiovisual contó “con el desafío de producir contenidos que no sólo se organicen de acuerdo a las necesidades informativas, formativas y recreativas de las regiones, sino también cuentan con la impronta de construir una imagen propia desde la perspectiva identitaria e iconográfica” (González y Caraballo, 2012, p. 234).

A partir del respaldo parlamentario establecido por la LSCA, se contempló a nivel nacional una política de subsidios (concursos) para el desarrollo de contenidos de producción nacional y local, instrumentado por diferentes entidades públicas (CIN –Consejo Interuniversitario Nacional–, MinPlan –Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios–, INCAA –Instituto Nacional de Artes Audiovisuales–), a los fines de alimentar el nuevo escenario emergente de señales televisivas. Dicha política se llamó “Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales para TV”, al tiempo que fue creada una específica para el desarrollo de las universidades como centros productores de contenidos audiovisuales: el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos (PPAT).

El PPAT fue una política del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (dependiente del por entonces Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios) para el desarrollo de contenidos para la televisión digital abierta en virtud del mencionado Art. 145 de la LSCA. El Art. 153 reza:

2 Para ampliar, consultar: Carboni, O. (2012). Los procesos de organización del trabajo en las telenovelas argentinas (1989-2001) (Tesis de Maestría en Industrias Culturales: políticas y gestión). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina.

adoptar medidas destinadas a promover la conformación y desarrollo de conglomerados de producción de contenidos audiovisuales nacionales para todos los formatos y soportes, facilitando el diálogo, la cooperación y la organización empresarial entre los actores económicos y las instituciones públicas, privadas y académicas, en beneficio de la competitividad.

y el Art. 148 expresa que: “Las emisoras Universitarias deberán dedicar espacios relevantes de su programación a la divulgación del conocimiento científico, a la extensión Universitaria y a la creación y experimentación artística y cultural”.

Para instrumentar el PPAT, se firmó un convenio con las 54 universidades públicas nacionales existentes por entonces, y se organizó en base a la división del territorio nacional en 9 regiones³, que, a su vez, contuvo la agrupación de las universidades por “Nodos”, según su proximidad geográfica para articularse con distintos actores del campo audiovisual a nivel local. Este es un rasgo importante del PPAT, ya que posicionó a estas instituciones educativas en un lugar que antes no habían alcanzado.

Las universidades públicas funcionaron como centros productores y aglutinadores de distintas productoras, asociaciones e instituciones regionales y locales del sector, potenciando un mapa federal de producción. La iniciativa comprendió, además, la capacitación en los distintos roles (artísticos y técnicos), el equipamiento en infraestructura y subsidios para la producción, a modo de fortalecer las capacidades productivas de las universidades y disminuir la producción asimétrica entre ellas.

Eva Piwowarski, exdirectora de PPAT, explicó que:

Se incentivó desde el Estado el desarrollo de las habilidades y competencias locales, por primera vez. Hacer televisión y de ficción, con los mismos parámetros de calidad que en las producciones capitalinas, era algo totalmente nuevo y desafiante. Sobre todo porque se pensaban desde un inicio como programas para, por y desde el lugar en el que eran producidos. Para las TV locales en principio y con vocación de hacerse conocer en otras provincias. Además de que debían pensarse en formatos sostenibles económicamente con aportes

3 Las 9 regiones fueron: Polo Centro (integrado por las provincias de Córdoba, San Luis y La Pampa, con cabecera en la Universidad Nacional de Villa María); Polo Cuyo (San Juan, Mendoza y La Rioja, con cabecera en la Universidad Nacional de Cuyo); Polo Litoral (Entre Ríos y Santa Fe, con cabecera en la Universidad Nacional de Entre Ríos); Polo Metropolitano (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, con cabecera en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero); Polo NEA (noreste argentino: Misiones, Formosa, Chaco y Corrientes, con cabecera en la Universidad Nacional de Misiones); Polo NOA (noroeste argentino: Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca, con cabecera en las Universidades Nacionales de Jujuy y Tucumán); Polo Patagonia Norte (Neuquén y Río Negro, con cabeceras en las Universidades Nacionales de Río Negro y Comahue); Polo Patagonia Sur (Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, con cabecera en las Universidades Nacionales Patagonia Austral y San Juan Bosco) y Polo Provincia de Buenos Aires (integrado por las localidades de esta provincia, con cabecera en la Universidad Nacional del Centro).

locales, en estudios de TV o similares, con lenguaje y técnicas de televisión. Por lo tanto, además de probarse a sí mismos los guionistas, los directores, los productores, los técnicos y los actores, que podían hacer televisión de ficción de calidad, se promovía el federalismo y la difusión de la cultura e identidad lugareña. Y generaba valores como confianza, estima, igualdad de oportunidades, libertad de expresión en serio, capacitación y experiencia (entrevista personal, febrero de 2018).⁴

El PPAT instrumentó dos convocatorias de fomento a la producción de contenidos para las universidades: el ya mencionado Plan Piloto de Testeo y Demostración de Capacidades Instaladas (2011) y el Plan Piloto II: La Fábrica de TV. El primero de ellos consistió en desvendar los saberes realizativos de las universidades, ocultados históricamente por los monopolios mediáticos. La iniciativa proponía un modelo de producción asociativo y colaborativo entre universidades de un mismo Polo, a partir del cual cada institución aportaba su *expertise* en la realización de una determinada serie en común (guión, dirección, producción periodística, etc.).

Algunos datos nos permiten dimensionar la magnitud de dicha política: “Esta etapa se constituyó de 90 hs de contenidos audiovisuales, 31 ciclos de programas periodísticos, 54 universidades nacionales, 150 cooperativas, PYMES, TVs comunitarias y ONGs; 200 localidades de todo el país, 4 meses de producción simultánea y en red; y 500 profesionales y artistas trabajando (González y Caraballo, 2012, p. 243). Por su parte, la segunda convocatoria fue destinada para cada universidad en un contexto de consolidación de los Nodos. Recuperemos a Albornoz y Cañedo (2016), quienes detallan cada etapa en que se desplegó dicha convocatoria:

En 2012, dio a luz 55 programas pilotos en formatos Periodístico, 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).

4 Entrevista a Eva Piwowarski, realizada en el marco de la tesis de Maestría en Comunicación Digital Audiovisual (UNQ), en desarrollo, de Sabrina Fleman. Febrero de 2018.

Es momento de detenerse en las ficciones realizadas en el marco del PPAT:

1. *Casi un mismo techo*

Casi un mismo techo (2015)⁵ es una comedia familiar de 12 capítulos de 30 minutos de emisión semanal, realizada íntegramente con un elenco local de Misiones y técnicos del Polo NEA. Durante tres años, la Productora de la Tierra llevó adelante este proyecto, que se pudo terminar de realizar gracias al aporte económico del PPAT, de empresas privadas y del Ministerio de Planificación Federal Inversiones Públicas y Servicios. La producción fue declarada de interés provincial por la Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones. Por otra parte, la emisión semanal de los capítulos pudo verse en simultáneo en Canal 12 (Misiones), Tele Cinco (Corrientes), Chaco TV, Lapacho TV (Resistencia) y Canal 11 (Formosa), abarcando un potencial de 5 millones de espectadores.

El argumento de la serie versa sobre Víctor, ambientalista oriundo de Rosario (Santa Fe), que trabaja para una ONG y tiene la misión de analizar una zona forestal para conservarla y convertirla en una reserva. Pero esta llegada alarma al barrio, ya que los vecinos creen que se trata de un policía.

La serie estuvo filmada en el Barrio IPRODHA de Puerto Esperanza y las locaciones suceden en las casas del vecindario, el almacén del barrio, un taxi y una reserva ecológica cercana a la Triple Frontera. La trama retrata el cotidiano de una provincia habitada por descendientes de polacos y alemanes, y de migrantes del país fronterizo de Paraguay, con sus costumbres e idiosincrasias propias. Se muestran imágenes del barrio con casas bajas, vecinos limpiando la vereda, otros conversando en el frente de sus casas, niños jugando al fútbol en un potrero. Las casas representadas son las que fueron construidas y adjudicadas por el gobierno nacional de entonces.

La historia cuenta los enredos diarios que se tejen entre los habitantes de ese pequeño barrio, donde los vecinos y la diversidad cultural conviven, precisamente y no sin tensiones, “casi bajo el mismo techo”.

2. *Dos estrellas*

Dos estrellas (2014) es una serie escrita, realizada y protagonizada por profesionales oriundos de la ciudad balnearia de Mar del Plata. La ficción contó con guión de Ricardo Aiello, dirección de Mariano Nicotra, producción de Pablo Tórtora y apoyo de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Mar del Plata, la Escuela de Cine, TV Bristol y el Instituto Palladio.

La serie fue realizada a través de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y contó con la participación de 27 actores y 40 técnicos oriundos de esta ciudad costera. Los

⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMkByJTIilcyqjoed5XW7MbA6Ka5P9D6>. Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

protagonistas son Gladys Lugea y Enrique Baigol, ambos reconocidos artistas de la escena local.

La trama gira en torno a Marta y Alberto, dos adultos mayores que heredan una casona en la que trabajaron toda su vida como cuidadores y que, por iniciativa de Marta, convierten en un hotel llamado “Dos Estrellas”, haciendo alusión al sistema de calificación de calidad hotelera. En su episodio inicial, la serie plantea la disputa por el destino de la casona entre los protagonistas y un sobrino, quien pretende venderla para construir un edificio.

Desde el humor, la serie busca desnaturalizar ciertas representaciones estereotipadas de los adultos mayores en la teleficción. Por un lado, los ubica como protagonistas del relato y no en los frecuentes roles secundarios. Por otro, representan una adultez proactiva y económicamente independiente, en contraste con los usuales papeles subsidiarios de “abuelas/abuelos” o “madres/padres” de personajes centrales que les brindan protección o tutelaje.

La serie encontró pantalla en la señal pública ACUA Mayor de la Televisión Digital Abierta, creada en 2012 y dirigida a la audiencia de adultos mayores, con el objetivo de “desmitificar prejuicios sobre la vejez y promover un nuevo modelo de envejecimiento que tiene protagonistas involucrados y críticos de su realidad, activos y relacionados con su comunidad”.⁶

3. *Habitación 13*

Habitación 13 (2015) es una producción audiovisual realizada íntegramente en la ciudad de Santa Fe, a través de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Este proyecto fue escrito y dirigido por Arturo Castro Godoy y Agustín Falco, ambos egresados del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales e integrantes de la cooperativa audiovisual Muchasiesta, de la provincia. Con el apoyo de la Municipalidad y del Canal 13 Santa Fe, la serie se emitió por dicho canal los viernes a la medianoche.

La trama gira en torno a 13 historias independientes entre sí, que se suceden en una habitación de hotel (la N° 13), en diferentes épocas. Los episodios son autoconclusivos, pero articulados por el recurrente personaje del conserje (Raúl Kreig). Los elencos varían en cada emisión y se estima una participación de más de 60 actores/actrices locales.

La propuesta narrativa juega con la “des-ficcionalización” del discurso, ya que el conserje plantea diálogos hacia el espectador que revelan el artificio de lo que se ve en pantalla. Asimismo, la propuesta incluye parodiar, en cada envío, distintos géneros como el policial, la comedia negra, el musical, la sitcom, la ciencia ficción y el drama.

⁶ Acua Mayor, disponible en: <http://acuamayor.tda.gob.ar/> . Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

La serie trabaja sobre la representación realista del cotidiano santafesino que activa el re-conocimiento de la proximidad cultural de su audiencia.

RENAU: ¡luz, cámara y... universidad!

En el marco del Plan de Creación y Fortalecimiento de las Señales de Televisión Universitarias, puesto en marcha por la Secretaría de Políticas Universitarias a través del Consejo Interuniversitario Nacional, se creó hacia 2014 el Plan Federal de Producción de Contenidos Audiovisuales.

Mediante este Plan, las universidades nacionales realizaron “80 Horas Regionales” de contenidos audiovisuales, distribuidas a razón de 8 horas por cada una de las 10 regiones estipuladas por el Estatuto de la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU).

A partir de esta lógica federalista, las universidades realizaron más de 40 formatos diversos en sus contenidos, muchos de ellos bajo la dinámica de producción colaborativa, asociativa y en red.⁷ Ejemplo de ello es el semanario *Noti U*,⁸ noticiero de 25 minutos que reúne los principales acontecimientos de las universidades de todo el país, y *Mundo U*,⁹ primera serie en red producida por el sistema universitario. Dicha serie está conformada por 16 episodios de 45 minutos de duración, y cada uno recorre la vida institucional y académica de una universidad determinada.

Todas las producciones realizadas bajo esta órbita confluyen en *Mundo U*,¹⁰ una plataforma audiovisual abierta, financiada por la Secretaría de Políticas Universitarias, creada para articular y promover la distribución de dichos contenidos tanto en pantallas nacionales como internacionales. Según la web oficial de *Mundo U*, el banco contiene 280 horas de contenidos. Si observamos el catálogo 2018,¹¹

7 La producción en red supone que cada universidad realiza determinado capítulo de la serie (otros ejemplos son *Pobladores* y *Un gol al arco iris*). Por su parte, la producción colaborativa implica la realización mediante la asignación de los distintos roles (guión, dirección, producción, etc.) a distintas universidades (*Otra expedición a los indios Ranqueles*, *#Nosotrosomos*, entre otros ejemplos).

8 Desde su creación en 2016, hasta julio de 2018, *Noti U* lleva más de 70 emisiones. Ejemplo disponible en <https://goo.gl/ac4EEN>. Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

9 *Mundo U*, disponible en <https://goo.gl/MUbgfA>. Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

10 *Mundo U* recupera el concepto del BACUA, que a su vez se basó en la experiencia de TAL-Televisión América Latina. El BACUA fue un reservorio de contenidos audiovisuales generados por el Programa Polos, los Concursos impulsados por el INCAA, y por materiales de distintos sectores del sector audiovisual ya existentes. El propósito principal fue abastecer las nuevas señales creadas a partir de la TDA y grillar el 60% de contenido nacional que la LSCA estipula. Sitio oficial: <http://www.bacua.gob.ar/>. Última consulta: 1 de agosto de 2018.

11 Catálogo de *Mundo U*, disponible en <http://mundou.edu.ar/img/CatalogoMundoU-2018.pdf>. Última consulta: 1 de agosto de 2018.

encontramos que del total de 65 títulos, el 91% (63 títulos) son contenidos de género periodístico-documental; un 8% (5 títulos) de variedades (sketch de humor, quiz, docu-reality, etc.); y un 2% (1 título) de docu-ficción: *Otra excursión a los indios Ranqueles*.¹² Por otra parte, cabe resaltar que el 26% (17 títulos) fueron realizadas en red.

1. *Otra excursión a los indios Ranqueles*

Otra excursión a los indios Ranqueles (2017) es una serie de 8 capítulos de 26 minutos, realizada en red por las Universidades Nacionales de La Plata, La Pampa, Río Cuarto y Córdoba, y está basada en la clásica obra histórico-literaria de Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*.

La serie puede encuadrarse en el género docu-ficción, ya que combina la dramatización de hechos históricos con registro documental. Éste último se basa en testimonios de periodistas especializados e investigadores académicos en Historia, Letras y Sociología, que explican, escriben y reflexionan sobre Mansilla, su obra y el contexto histórico de su producción. La obra se sitúa en la década de 1870, momento en que se debate la política de exterminio de los pueblos originarios en nombre del desarrollo y expansión del estado moderno.

La serie contó con un despliegue técnico y artístico de 30 actores, 50 extras, 8 bandas de rock, 26 técnicos y 15 especialistas de todo el país.¹³ La Comunidad Ranquel Canoe (cercana a Santa Rosa, La Pampa) y el Batallón 601 de City Bell (Provincia de Buenos Aires) sirvieron de locaciones para la reconstrucción de la época. La participación de descendientes de ranqueles, de actrices y actores locales, y el cuidado riguroso en el vestuario y en la utilería contribuyeron a la verosimilitud del relato.

Esta producción fue nominada como Mejor Programa Educativo en los premios FundTV 2018 y mejor docu-ficción en el Fymti 2018 (Festival y Mercado de televisión internacional).

El foco de la serie se centra en la expedición que emprendió el general de división del Ejército Argentino Lucio Mansilla, desde Río Cuarto (Córdoba) hasta La Pampa, para convencer a Mariano Rosas (cacique ranquel ahijado de Juan Manuel de Rosas) de firmar un tratado de paz que proponía la compra de los territorios a los pueblos originarios a los fines de instalar un tendido ferroviario. Mansilla, en su obra, reconoce y valora la cultura organizacional y el desarrollo agrícola-ganadero de los ranqueles, revelando una postura contraria a la imperante en la época.

¹² *Otra excursión a los indios Ranqueles*, disponible en <https://goo.gl/P8MeAp> Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

¹³ Cfr. "La serie 'Otra excursión a los indios Ranqueles' nominada a los premios FUNDTV" (12 de junio de 2018). Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. Recuperado de <https://unlp.edu.ar/institucional/la-serie-otra-excursion-a-los-indios-ranqueles-nominada-a-los-premios-fundtv-10121>. Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

La serie interpela desde la ficción a la memoria social, en tanto activa imaginarios y disputa sentidos que conectan con el presente. Desde este punto de vista, *Otra excursión...* subraya el debate aún vigente sobre la disputa política y social del conflicto sobre tierras y pueblos originarios. Esta situación alcanzó su punto más polémico a partir de la desaparición de Santiago Maldonado en tierras mapuches.¹⁴

Concursos de fomento nacional: la universidad en la pantalla masiva

Como parte del Plan Operativo de Fomento ya mencionado, en 2010 fue lanzada una política anual de Concursos para promover la producción federal. Tal política fue sostenida hasta 2015 con un subsidio estipulado del 100% del proyecto. A partir de 2016 con el cambio de gestión, el subsidio pasó a cubrir el 50 o 70% de la producción, según la categoría de la convocatoria.

Los Concursos de fomento 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, de 26 o 45 minutos. Las convocatorias estaban dirigidas a productoras independientes con y sin experiencia previa y se clasificaban en federales o nacionales, según se competía o no por regiones. A partir de 2016, se inauguraron líneas de financiamiento para proyectos de docu-ficción, promoción industrial, serie web y serie para redes sociales.

Este instrumento de financiación fue una llave fundamental para el crecimiento de la producción de teleficción a nivel nacional, y ubicó a las ficciones en una visibilidad a otro nivel. Rivero (2017) señala que:

entre 2011 y 2016 se estrenaron 64 ficciones. La TV Pública programó la mayor cantidad de títulos (40 títulos, 63%), seguido de Canal 9 (11 títulos, 17%), América (8 títulos, 12%) y Telefe (5 títulos, 8%). En el mismo periodo se estrenaron 52 ficciones de producción y financiación privada (s/p).

Particularmente en el caso de la TV Pública, del total programado de ficción durante el periodo 2010-2015, el 60% fue oferta de títulos producidos a través de fomento.¹⁵ Por otro lado, al consultar diversas fuentes oficiales del INCAA, obtenemos un total de 237 proyectos ficcionales ganadores de las distintas convocatorias durante el periodo 2010-2017.¹⁶ Entre ellos, dos proyectos fueron ganados y realizados por

¹⁴ Sitio web oficial: <http://www.santiagomaldonado.com/>. Última consulta: 19 de noviembre de 2018.

¹⁵ Datos originados por el proyecto *Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública*, UNQ. Dir. Alejandra Pía Nicolosi.

¹⁶ En el marco de los concursos: Series de Ficciones para Productoras con Antecedentes, Series de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes, Serie de Ficción Federal,

Universidades Nacionales: *Quién mató al Bebe Uriarte* de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) y *Fábricas* de la Universidad Nacional del Centro (Tandil, Buenos Aires).

1. *Quién Mató al Bebe Uriarte*

Quién Mató al Bebe Uriarte es una serie policial, adaptación de la homónima novela de Rogelio Alaniz, que fuera 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 la Consultora Arcadia y la productora El triángulo. La serie encontró pantalla en el Canal 9 Litoral de Paraná y la TV Pública en 2014. La serie 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 santafesina”. Las investigaciones posteriores lograrán resolver un caso en el que se entrecruzan una trama de intereses políticos y delictivos.

La serie se filmó en 4 localidades: en Santa Fe ciudad, Monte Vera, Santo Tomé y Sauce Viejo, y las acciones tuvieron lugar en distintos espacios característicos del habitante santafesino: el parque Garay, el Puerto de Santa Fe, 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, en 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/actrices locales y figuras de relevancia nacional como Miguel Ángel Solá, y Federico Luppi, entre otros.

2. *Fábricas*

Oriunda de la ciudad de Tandil y producida por la UNICEN, *Fábricas* fue la primera teleficción realizada íntegramente por una universidad nacional que alcanzó estreno en una pantalla abierta: la TV Pública en 2015.

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. A partir de 2016, las convocatorias pasan a ser: de producción audiovisual en el marco de promoción industrial, serie de ficción y docuficción tanto federal como nacional, y docuficción para productoras con antecedentes; series de ficción web y de ficción web para redes sociales, y de ficción en HD para productoras con antecedentes.

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 del 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 la 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 realidad actual marcada por desempleo, hiperinflación y retiro del Estado como garantía de derechos, y conecta (anticipadamente) con una sensibilidad en la que “el 2001” vuelve a aparecer en el imaginario social.

La serie contó con más de 80 técnicos locales y más de 150 extras; participaron actores y actrices de reconocida trayectoria, artistas locales y también los 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.

Último capítulo: algunas consideraciones finales

Las señales universitarias están en pleno desarrollo, no sólo en Argentina sino también en América Latina. Acompañando ese crecimiento, paulatinamente se van conociendo tesis, artículos y *papers* que indagan sobre estas señales desde diversos abordajes, y que dan cuenta de un campo de estudios fértil y emergente. Este trabajo se propuso un acercamiento a ese campo desde la reflexión sobre la producción de ficción televisiva.

Consideramos que la emergencia de las ficciones analizadas implicó una ruptura histórica en tres dimensiones, que retomamos de Siragusa (2017, p. 27):

- *sociocultural*: pues la Ley de SCA colocó a las universidades como nuevo actor social en el escenario audiovisual; la creación de señales universitarias (tanto web como de TV) amplió el acceso de las audiencias a contenidos diversos; la realización de las ficciones pusieron 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 en base a modalidades colectivas de producción (en red y colaborativa) distanciadas de las lógicas comerciales y más cercanas a los modos de la comunicación popular;

- *temática/representaciones sociales*: las tramas pusieron en escena problemáticas y preocupaciones 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 analizadas 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).

De esta forma, la proximidad cultural propuesta en la representación buscó la identificación entre audiencia y relato, y mediar un punto de encuentro para la reafirmación de la propia identidad. Estos relatos buscaron, como planteamos al inicio, no sólo pujar por la distribución material (la nueva voz universitaria habilitada normativamente y de carácter federal entrando al sistema de medios), sino correr el epicentro de lo simbólico con historias que interpelen otros imaginarios por fuera de las imágenes padronizadas de la clase media de la ciudad de Buenos Aires. Como plantean Arancibia y Cebreli (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 el 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).

Este texto se propuso ser una puerta de entrada para indagar sobre las señales universitarias y su producción de ficción televisiva como mediación para la construcción de una identidad cultural crítica. Esperamos que este escrito aliente “próximos capítulos” de investigación sobre el tema.

Bibliografía

- Aguaded, J. I. y Macías Huelva, Y. (2008). Televisión universitaria y servicio público. *Comunicar*, 16(31), 681-689.
- Albornoz, L. A. y Cañedo, A. (2016). Diversidad y televisión en Argentina: el caso del Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 179-200.
- Arancibia, V. (2014). Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad. En A. P. Nicolosi (Comp.), *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2005). El espesor temporal de las representaciones sociales. Sobre salamancas, brujas y lobizones. En A. Cebrelli y V. Arancibia (Comps.), *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta, Argentina: CEPIHA-CIUNSA.
- Congreso de la República Argentina (2009). *Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual*. Buenos Aires, Argentina: Congreso de la Nación. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>
- Cuché, D. (1999). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Argentina: Claves.
- Gómez, L. (2015). La televisión universitaria como espacio público. *XVII Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de Argentina "La Institucionalización de los debates, estudios e incidencia social del campo de la comunicación"*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- González, N. D. y Caraballo, C. (2012). Contenidos para la Televisión Digital Argentina. Políticas de Promoción y Fomento. Los Polos Audiovisuales Tecnológicos. En L. Gómez (Comp.), *Construyendo historia. Ver para creer en la Televisión*. La Plata, Argentina: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Griffiths, A. (1993). Pobol y Cwm. The Construction of National and Cultural Identity in a Welsh-Language Soap Opera. En P. Drummond, R. Paterson y J. Willis (Comps.), *National Identity and Europe. The Television Revolution* (pp. 9-24). London, England: British Film Institute.
- Hall, S. (1992). The Question of Cultural Identity. En S. Hall, D. Held y T. McGrew (Comps.), *Modernity and Its Futures*. Cambridge, UK: Polity Press.

- Nicolosi, A. P. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. "Des-centrando" la producción y la empleabilidad técnica. En A. P. Nicolosi (Comp.), *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Peñarín, C. (1999). Ficción televisiva y pensamiento narrativo. *I Jornadas sobre televisión*. Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno, Universidad Carlos III, Madrid, España.
- Rincón, O. (2006). Narrativas televisivas. En *Narrativas mediáticas. O como se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, España: Gedisa.
- 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*. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Siragusa, C. (2017). Pasajes, anclajes, montajes: leer la ficción desde los territorios nacionales. En C. Siragusa (Comp.), *La imagen imaginada: nueva ficción en los territorios nacionales*. Villa María, Argentina: Universidad Nacional de Villa María. Recuperado de https://issuu.com/laimagenimaginada/docs/la_imagen_imginada_i
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid, España: Trama.

Alejandra Pía Nicolosi

Lic. en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y Magíster por la ECA-USP de San Pablo, Brasil. En la UNQ, se desempeña como docente e investigadora, y dirige el proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y las carreras de posgrado Especialización y Maestría en Comunicación Digital Audiovisual.

anicolosi@unq.edu.ar

Sabrina Fleman

Lic. y Profesora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, cursa la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes, y participa del proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública, radicado en dicha institución. Es docente e investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín.

sabfleman@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Nicolosi, A. P., y Fleman, S. (2019). Ficción seriada en la TV universitaria argentina: representación e identidad. *Toma Uno*, 7(7), 87-107.

