

Disrupciones en el régimen televisual: políticas de fomento y ficciones seriadas argentinas

Disruptions in the television regime: Promotion policies and Argentinian fictional series

Cristina Andrea Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María
Córdoba, Argentina / Villa María, Argentina
siragusasociologia@yahoo.com.ar

Resumen

En Argentina, la producción ficcional seriada post '90 puede concebirse como un tiempo de búsqueda y exploración temática y formal en una televisión homogéneamente comercial con interés de innovación a nivel de formatos para su exportación. Pero la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la implementación de sus políticas de fomento provocó un nuevo impulso que recorrió y (re)inventó la teleficcionalidad con otras variantes y enfoques.

En ese devenir de imágenes y narraciones la experiencia estética se pluralizó en sus dimensiones sensibles y cognitivas por lo que importa reflexionar acerca de un conjunto de operaciones que significaron una exploración del lenguaje en tres ficciones emitidas en la TV pública. Especialmente se observan diversas operaciones formales y narrativas: a) de extrañamiento en el sistema de géneros (*Muñecos del destino*), b) metaficcional (*Germán últimas viñetas*) y c) de evocación del pasado (*Los siete locos y los lanzallamas*).

Palabras Claves

ficción; televisión;
serialidad;
estética;
operaciones
formales

Recibido: 21/02/2019 - Aceptado: 10/06/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 141-157, 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

Abstract

Key words
Fiction;
TV;
seriality;
esthetic;
formal operations

post-1990 serial fiction production can be conceived as a time of thematic and formal search and exploration in a homogenously commercial television with an interest in innovation at the level of formats for export. But the enactment of the Audiovisual Communication Services Law and the implementation of its promotion policies provoked a new impulse that went through and (re) invented telefiction with other variants and approaches.

In this evolution of images and narratives, the aesthetic experience was pluralized in its sensitive and cognitive dimensions, so it is important to reflect on a set of operations that meant an exploration with language in three fictions broadcast on public TV. Especially different formal and narrative operations are observed: a) of estrangement in the system of genres (*Muñecos del destino*), b) *metaficcional* (*Germán, últimas viñetas*) and c) of evocation of the past (*Los siete locos y los lanzallamas*).

Desde una perspectiva histórica, la década de los 90 ha sido considerada un momento de inflexión en el que se gestaron en Argentina remozadas modalidades de producción televisiva¹, una reconfiguración de prácticas tecnológicas y novedades en el consumo al punto que se puede concebir la instauración de otra, distinta a la conocida hasta el momento, *cultura de la imagen*. Esos años fueron el momento bisagra de transformación, modernización y afirmación de una televisualidad² con orientación privado-mercantil en nuestro país,³ que puede compararse a los años 60, en los que se consolidó y amplió el alcance de la televisión como dispositivo, configurándose su identidad a partir del entrecruzamiento entre diversidad y redundancia como sus rasgos centrales (Varela, 2005).

A partir del siglo XXI, en particular post crisis 2001 y su profundización con la caída de la Ley de Convertibilidad (2002), el negocio de la exportación de productos audiovisuales fijó su fisonomía particular e impuso su gravitación en el marco de las políticas de programación argentina y en la producción de contenidos (entre ellos los ficcionales). Se arraigó un modelo de ver (géneros y estilos, por ejemplo) y un modelo de *producir* a partir de la sedimentación de prácticas previas que se proyectó hacia un futuro en el que tuvo que convivir con otro movimiento liderado por el Estado, con una pretensión de redefinición acerca del sentido y el alcance de la televisión pública.

Este momento de carácter transicional, entre 2000 y 2009, implicó el fortalecimiento de un conjunto de productoras de contenidos ficcionales asentadas en CABA.⁴

1 Los abordajes de Albornoz et al. (2000), Mastrini y Becerra (2003) y Mastrini et al. (2005) identifican las transformaciones en las industrias culturales en Argentina y acuerdan en que los años 90 fueron un momento de inflexión en el sector mediático y en las políticas públicas de comunicación, dominado por prácticas y dinámicas de acumulación de capitales en dicho ámbito.

2 El término *televisualidad* ha sido trabajado por Cascajosa Virino (2005) para dar cuenta de las transformaciones operadas en la ficción televisiva a partir del entrecruzamiento de una narrativa más “arriesgada” y una preocupación por la forma estética. La noción de televisualidad se ha vinculado, también, a la producción para el medio de David Lynch. En general, el concepto permite concebir una re-configuración del dispositivo, destacando la presencia de criterios de calidad temático-estéticos.

3 Entre los acontecimientos que se han destacado del periodo, pueden enumerarse: el proceso de privatizaciones de los Canales de Televisión por Aire, en especial los de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA); la consolidación de los grupos multimediales; el tercer ingreso histórico de capital extranjero en el mundo de la info-comunicación; la conformación y protagonismo de las *productoras independientes*; el desenvolvimiento de remozadas modalidades de *financiamiento televisivo* que habilitó el despliegue de ciertas formas publicitarias (*Product placement, Bartering, Brand placement*); entre otras. Conjeturalmente, puede decirse que en la década posterior estos procesos alcanzaron su consolidación con algunas variantes.

4 Pol-ka, Telefe Contenidos, Ideas del Sur, RGB Entertainment, Cris Morena Group, Underground, Dori Media Contenidos resultaron emblemáticas para demostrar cómo empresas nacidas en la segunda mitad de los 90, que nutrieron a las principales emisoras de aire de Buenos Aires y del resto del país, se recompusieron y reposicionaron en cada uno de los escenarios (políticos, económicos y mediáticos) que se sucedieron posteriormente en Argentina.

Estas últimas fueron emergentes de las políticas neoliberales audiovisuales argentinas en su momento de crisis (aproximadamente a mediados de los años 90) que evidenciaron una heterogeneidad de estilos y modos de representación de acontecimientos y sujetos, lo cual implicó una ampliación del horizonte temático y estético en la pantalla de la TV abierta. Sin embargo, con la implementación de las políticas de fomento al sector de la producción de contenidos para la Televisión HD, tras la sanción de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), irrumpió un fenómeno cultural diferenciado.

Es dable asumir que la acción estado-subjetivante de la política pública aspiró a la *pluralización* en el campo ficcional, lo cual trastocó el carácter territorialmente centralizado de la producción al tiempo que propuso posiciones contrapuestas acerca de la intervención del Estado, sobre su *orientación* (comercial hacia el entretenimiento o a hacia el servicio público), entre otras cuestiones. Se puede hipotetizar que las prácticas alternativas de desarrollo del universo audiovisual promovidas a nivel estatal pretendieron poner en tensión el modelo hegemónico imperante en la televisión argentina durante décadas. Modelo que, en términos generales, estaba basado en la privatización, la concentración, la espectacularización y la transnacionalización de las comunicaciones. En lo que respecta a la ficcionalidad, esgrimió la necesidad de alcanzar criterios de calidad estético-narrativos próximos a una "industria audiovisual", lo que habilitaría una cierta potencialidad para la circulación a escala nacional y, en menor medida, internacional; y temáticamente expuso *lo urbano* como mundo naturalizado en la producción signica de la TV.

Retomando los rasgos de las narrativas gestadas a partir del fomento estatal, se configuró un fenómeno inédito que algunos han denominado de *des-centramiento* a la identidad televisiva ficcional. Una propuesta instituida a partir de la *diferencia* y que afectaba tanto al origen de la producción como a las *imágenes de los sujetos* que fueron representados en las pantallas:

De esta forma, aparecen en escena otros realizadores audiovisuales y tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data (Nicolosi, 2014, p. 5).

Ese movimiento centrífugo permitió la expansión de operaciones formales y narrativas a partir de las cuales, más allá de las remisiones a mecanismos y prácticas de sentido previas, se introdujeron componentes de novedad, lo cual implicó un proceso intenso de revisiones en el siempre "frágil" sistema de los géneros televisivos. El ingreso de estas ficciones en el régimen escópico televisivo supuso, entonces, una acción de disputa, explícita o implícitamente, con potencia para destituir "la marginalización discursiva a la que estaban conferidas introduciendo una pluralidad de imágenes que aludieron a historias acerca de subjetividades silentes (sin propia voz, sin una poética-de-sí) dentro del dispositivo teleficcional" (Siragusa, 2017, p. 27).

El devenir de las prácticas y las obras resultantes impide establecer una lectura uniforme del proceso, porque los requisitos y condiciones de los concursos, por ejemplo, se asentaban en supuestos diferenciados que afectaba al tipo de

productoras interpeladas (con o sin antecedentes, según orígenes territoriales, entre otras distinciones). La ampliación de los actores implicados (en la gestión político-institucional, tanto de la definición artística como del otorgamiento de los fondos por parte de las instituciones estatales intervinientes, en la evaluación de propuestas, o como partícipes en calidad de concursantes) hizo posible una diversificación de experiencias estéticas y productivas sin parangón, hasta el momento, en la televisión de nuestro país. El carácter intersticial en el que se entrecruzaron trayectorias, accesibilidad y pretensiones artístico-comunicativas simbolizó, en algunas ocasiones, un clivaje al canon que las pantallas nacionales habían establecido hasta el momento. Este artículo repasa tres situaciones que se destacaron por su exploración sobre el lenguaje, abonando un terreno de pluralización a nivel estético-narrativo, y se interroga por sus aportes a la ficción local.

La subversión de la mirada televisual

La miniserie tucumana *Muñecos del destino*⁵ (Anarcovisión, 2012)⁶ alude temáticamente a los mecanismos de control social que operan sobre el sujeto a partir de la alegoría, introduciendo una *operación formal de extrañamiento* que recae en la presencia de significantes ajenos al género: personajes encarnados en marionetas de tela. Ese destino inevitable al que se refiere el título de la teleficción se sitúa, confundiendo, entre los pliegues de la cultura conservadora y patriarcal tucumana, donde la tradición familiar (en este caso sirio-libanesa) impone los modos de lo vivible y de lo invivible.

En los hilos y varillas visibles se pone de manifiesto la artificialidad y la sobre simplificación de la representación, y nada mejor que un melodrama con muñecos para ponerlo de manifiesto (Mussetta, 2018, p. 256).

La inclusión del teatro de títeres en la pantalla televisual nacional, bajo los códigos que impone la miniserie como género, resulta infrecuente en una revisión de la

5 La acción se desarrolla en San Miguel de Tucumán, en una tienda que comercializa telas en la calle Maipú y que pertenece a Said Masmud, un integrante de la comunidad sirio-libanesa que aboga por la tradición y el cumplimiento de los mandatos familiares. El comerciante es asesinado por una exempleada (Lidia) y, en ese marco, su hijo Naim debe, en contra de su voluntad, no sólo hacerse responsable del negocio familiar sino también contraer matrimonio con Layla Ale Alí, su novia que simula estar gravemente afectada por un accidente que tuvieron juntos en motocicleta. Pero Naim se enamora de Jessica, quien comienza a trabajar en su tienda. A lo largo de ocho episodios (Temporada 1) se desarrollará una historia que involucra el amor romántico (con rasgos melodramáticos), la traición y la muerte (con referencias al género policial).

6 Anarcovisión como productora accedió por concurso de proyectos al financiamiento de *Muñecos del destino* para la Región NOA en la primera convocatoria de la línea de promoción estatal denominada Series Federales de Ficción Argentina, organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación para la Televisión Digital Abierta.

historia de la televisión argentina.⁷ De modo tal que esta elección produce cierta inestabilidad en relación a los horizontes de expectativas del campo de la recepción: no se impone la acción en vivo en forma plena, aunque se despliegan mecanismos propios del teatro de títeres televisado; no son imágenes animadas, pero irrumpen principios propios de las técnicas de animación con dispositivo cinematográfico en la puesta en escena (González, 2013).

Es así como se instala un mecanismo de apertura para la circulación de imágenes que en su materialidad (desde la composición hasta el movimiento) desacomodan el ojo-televisivo, concebido como dispositivo cultural (impactando, al menos, sobre sus dimensiones técnicas y simbólicas). En el campo de la titiritesca en nuestro país, se observa que:

Es en los años de la postdictadura, como resultado de la des-delimitación, que se formulan nuevas taxonomías para dar cuenta de esa ampliación des-definidora: los términos teatro de títeres o *teatro de muñecos* conviven con categorías más amplias como *teatro de objetos* o *teatro de animación*. Progresivamente se advierte un incremento de las expresiones del *teatro de títeres* para adultos. Los títeres, en otro tiempo abroquelados en el corral de una supuesta 'pureza' y ortodoxia, se ven incluidos en *poéticas de liminalidad* (Ileana Diéguez, 2007), en acontecimientos artísticos fronterizos, de límites borrosos entre las artes y las disciplinas (Dubatti, 2007, p. 177).

La zona de cruce entre teatrismo y televisualidad organiza unos específicos horizontes de intelección en el caso de la miniserie *Muñecos del destino*, destacándose en primer lugar el modo en el que se dota de "vida" a los personajes: los cuerpos encarnados en las figuras de los títeres son objetos de manipulación física, exhibiéndose de manera transparente los mecanismos que facilitan el (limitado) movimiento de lo humano. La ficción visibiliza de manera franca los artefactos (tanto las pinzas como los alambres) de una exterioridad que actúa sobre ellos, pero de la cual sólo se conoce su presencia a partir del dispositivo que provoca su deslizamiento. El énfasis recae en la *ilusión* del movimiento y no en la exactitud de la *reproducción* del mismo.⁸

Por otro lado, y en forma complementaria, la parodia al melodrama (específicamente a la telenovela primitiva como género, siguiendo la taxonomía de Steimberg) instituye un movimiento con efecto anacrónico, al tiempo que genera una ruptura al verosímil. Ese efecto discursivo se refuerza por el tipo de articulación material que provoca la actuación de los muñecos, a lo que se añade el exceso de verbalización. Entonces, a la rigidez se le suma la ausencia de gestualidad de los rostros (composición incompleta ligada al detalle diferenciador entre ellos), lo que refuerza los códigos más estrictos del género asentado en las figuras de la exageración.

⁷ Habitualmente, los muñecos han poblado los programas de entretenimiento orientados a público infantil, tales como el Topo Gigio (títere creado en 1958 en Italia), Margarito Tereré (en los 70), Petete (de los 70 a los 80), Carozo y Narizotas (en los 80), entre otros.

⁸ Esta idea que expone Purves (2011) para el caso de la animación en stop motion resulta de interés heurístico para darle inteligibilidad al fenómeno bajo estudio.

La incompletud de los rostros, lo que ratifica la búsqueda conceptual de la caracterización de los personajes en la ficción, posibilita abordar cómo el repertorio de emociones de la telenovela (amor y odio como las más notables) está plenamente instalado en nuestra memoria narrativa, situación que hace posible, bajo estas condiciones de abstracción, su total reconocimiento. La estrategia recae en el *detalle*, lo cual fortalece una operación de *re-constitución* que permite explicar “de manera nueva el sistema mismo” (Calabrese, 1987, p. 89). Interesa considerar la manera en la que estas singularidades de la miniserie irrumpen como resultado de un proceso de autoconciencia que incluye los aspectos materiales:

obviamente, los títeres con varillas visibles y sus contextos de tela y cartón, cual casa de muñecas, constantemente llaman la atención sobre los dispositivos de construcción del melodrama en sí mismo, rompiendo la ilusión diegética y constituyendo un comentario sobre su propio devenir (Mussetta, 2018, p. 255).

Es importante destacar la impronta en el diseño y caracterización de los personajes de la artista visual Rosalba Mirabella, creadora junto con Patricio García de la miniserie, quien había desarrollado con anterioridad diversas propuestas plásticas en las que los muñecos estaban presentes, como en el caso de la serie *Album* (2007) o la *Intervención en el archivo histórico del Viejo Hotel Ostende* (2007). En particular, las fotografías que componen *Album* representan escenas cotidianas en las que se incluyen muñecos de masilla epoxi dentro de escenografías de cartón, lo cual puede concebirse como un antecedente para vincular la base conceptual de las figuras de *Muñecos del destino*. Cuando realizó su exposición titulada *Cuadro por cuadro*, donde presentó las fotografías de ambos trabajos, Mirabella había compartido su perspectiva estética:

Para referirme a las dos series y como un título para esta muestra tomé de la animación la expresión cuadro por cuadro. El registro cuadro por cuadro del movimiento es lo que tienen en común todas las técnicas de animación, una serie de fases inmóviles que, al ser proyectadas, construyen el efecto de movimiento; y a partir de ahí se cuenta la historia. ¿Pero qué tiene que ver esto con una serie de fotografías fijas? Podría decirse que casi nada. Si nos encontramos con fotogramas sueltos, ya no reconocemos del todo algunos objetos ni personas; a veces sabemos perfectamente bien qué hacían los personajes, y en otros casos no tanto. Y pasa también que miramos una imagen muchas veces y cada tanto aparecen cosas que hasta ese momento no habían sido registradas. Resulta entonces que el único movimiento posible es otro, revisar como arqueólogo cada detalle, descomponer el fotograma en dos o más partes, imaginar lo que falta, volver a armarlos y así, probablemente, también contar una historia (23 de mayo de 2009).⁹

9 Mirabella, R. (23 de mayo de 2009). Cuadro por cuadro. *FotoRevista*. Recuperado de https://www.fotorevista.com.ar/Exposiciones/Exposiciones-Fotografia-Rosalba-Mirabella-Cuadro-por-cuadro_090327101000.html

En relación con la confección, tanto de los títeres como de los escenarios, se reconoce un estilo artesanal que se distancia de toda pretensión de reconocimiento espectacular ligada a los paradigmas de la industria audiovisual. Desde esa perspectiva, la ficción apela a un tipo de estética que puede denominarse “del defecto”,¹⁰ en la que en absoluto interesa ocultar las operaciones propias del dispositivo, por el contrario pareciera importarle propiciar el disfrute estético apoyándose en formas de composición plásticas y sugerentes. La pantalla televisual, en este movimiento de la materia, se textura exhibiendo una profusión de objetos compuestos en base a telas, plásticos, cartones, entre otros, por lo que plurales imágenes visual-táctiles toman cuerpo renovando la experiencia espectral y sensorial de la recepción.

Hay sangre en las viñetas

*Germán, últimas viñetas*¹¹ (Syrah Producciones, 2013)¹² narra, desde la versión de acontecimientos y sujetos históricos, los últimos años del escritor Héctor Germán Oesterheld (HGO).¹³ En la recuperación de una figura central dentro del campo artístico-cultural argentino destaca el interés por configurar disímiles tramas (políticas, artísticas, familiares) que dotan de complejidad a la presentación del personaje a partir de una ruptura con un estilo realista. La obra del historietista es revisitada a partir de la inclusión en la miniserie de relatos y personajes de su creación, al mismo tiempo que se alude explícitamente a los tiempos políticos institucionales del momento. Esta estrategia instituye una diversa y heterogénea

10 Siragusa (2015, p. 89) en su análisis de cortometrajes de animación en stop motion observa la presencia de un modo de hacer marcadamente artesanal, que poseen como rasgo particular el hecho de que el acto-de-creación irrumpe con potencia y se materializa en obras en las que no importa invisibilizar o anular las operaciones propias del dispositivo, dado que lo que interesa es el disfrute estético apoyándose en el carácter plástico de la composición. A estos casos los ubica como parte de una “estética del defecto”.

11 El escritor de historietas Germán Oesterheld asiste a una entrevista de trabajo en una de las editoriales de mayor tirada a nivel nacional, la cual promueve historias estereotipadas con una ideología conservadora (pro-militar). La presencia de Oesterheld impactará el discurrir cotidiano de los escritores y dibujantes, instalando múltiples reflexiones acerca de la producción artístico-cultural, el lugar de la historieta en ese campo, y sobre los acontecimientos políticos de principios de los años 70. Para la concepción de su nueva obra, Germán encontrará un aliado indispensable, el personaje Ernie Pike. Los años de la violencia y el terrorismo de Estado se avecinan y amenazan con trastocarlo todo.

12 La miniserie fue ganadora del Concurso Series de ficción para Productoras con Antecedentes, organizado por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en conjunto con el INCAA y la Universidad Nacional de San Martín, convocada en 2011.

13 En esta producción ficcional se evidencia una voluntad de exhibición de un *real-versionado*, lo cual implica una pretensión de re-presentación de acontecimientos y sujetos “existentes” en la realidad. La estrategia discursiva procura instituir un acercamiento a eventos pasados desde una *interpretación posible* lo cual puede concebirse como una suerte de *voyeurismo* que intenta construir un relato en el que se accede a una visión más próxima e intimista de los sucesos y sus protagonistas (Gómez y García, 2010, p. 99).

apuesta en la que el discurso funciona como cita-homenaje, pero también como versión libre de sucesos del pasado.

En esta teleficción, Oesterheld se exhibe desde un desplazamiento de la figura del *militante peronista* (Jefe de Prensa de la organización Montoneros)¹⁴ al de *activista intelectual*, estrategia narrativa que permite recorrer una posición politizada acerca de la producción cultural y el mundo del pensamiento de la época¹⁵. Esta operación, al mismo tiempo, habilita la emergencia del *artista guionista como mito* en términos de haber alcanzado su consagración como uno de los exponentes más relevantes de la historieta en Argentina. En este sentido, se amplifica la relevancia de su posición por la legitimidad que se le reconoce incluso por parte de sus detractores en el terreno de las ideas políticas.

Germán, últimas viñetas configura audiovisualmente una performance del miedo como lectura epocal de los acontecimientos políticos de los años 70, apelando especialmente a un estilo expresionista en la puesta en escena y a una operación metaficcional a nivel narrativo. La historia se centra en un Oesterheld-mito y en su epopeya intelectual con una exhibición de un *ethos* libertario (militante); en el discurrir de los episodios, se construye un sujeto-personaje atravesado por un tiempo histórico dictatorial. Cabe interrogarse, entonces, acerca de las modalidades con las que se refiere a lo *monstruoso* del contexto histórico, ¿con qué imágenes se alude al espanto?, ¿cómo se expone imagéticamente lo indecible?

Desde el abismo de “lo real” que el relato describe, irrumpen la metáfora,¹⁶ actualizando en ese movimiento formal una puesta en escena tenebrosa. Es importante considerar que el relato da inicio en el año 1970 y desarrolla, en diferentes episodios, la participación de Oesterheld como trabajador en una Editorial ideológicamente conservadora dedicada a la producción de revistas de historietas. En el devenir del relato, se construyen dos espacialidades emblemáticas: *una*, el ámbito laboral en la que fluye, a partir del discurso verbal, la heterogeneidad ideológica de la época; otra, el espacio irreal en el que Germán Oesterheld se encuentra con su personaje dilecto (al menos en esta historia), *Ernie Pike*.

De este modo, la miniserie ofrece dos constructos imagéticos opuestos. En uno, el real-imaginado de los acontecimientos que lo tuvieron como protagonista en el terreno laboral se expone en pantalla empleando recursos dramáticos ligados a un estilo expresionista (iluminación contrastante que permite subrayar el carácter

14 Oesterheld, tras un período en clandestinidad, fue secuestrado por fuerzas militares de la última dictadura en abril de 1977 y se presume que fue asesinado en 1978.

15 En la representación histórico-contextual que la miniserie propone, se diluye el peronismo como movimiento político “en” el poder. Se ejerce una elipsis fundamentalmente de los años 70, que corresponden al fin de la proscripción y el gobierno de Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón. De esta manera, se focaliza el relato especialmente en los períodos dictatoriales, concretamente entre las presidencias de facto de Juan Carlos Onganía y Roberto Marcelo Levingston, y en menor medida (en lo que respecta a la duración total de la serie) en el terrorismo de Estado del último gobierno militar.

16 Dice Ricoeur: “la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad” (2007, p. 13).

intimista y cuasi susurrante de los diálogos en las oficinas y que en otras ocasiones deforma, deshumanizando, el espacio de los tableros de dibujo; la persistencia de las sombras entre las que se cuelan los personajes imaginarios; entre otros). A nivel cromático, la conjunción del negro y el rojo expandiéndose en el cuadro (en un arco que incluye las piezas paratextuales hasta el diseño de arte) permite condensar esa poética de la incertidumbre, esa sensación de agobio y peligro percibida y verbalizada en los diálogos de los personajes.

Pero también se presenta un espacio de lo irreal-imaginado (luminoso hasta llegar a lo artificial) del estadio de fútbol, donde se organiza un tipo de narrativa propia de la metaficción con el empleo de recursos que remiten al campo de la historieta, particularmente al de su obra dilecta *El eternauta*. El ejercicio reflexivo que el aparato metaficcional implica habilita la incorporación de una trama en la que se alude al proceso creativo de *El eternauta*. En el relato televisual se explicita, en una de sus primeras escenas, que Germán acepta frente a una crisis económica personal un trabajo que lo obligará a crear una historia que pueda traspasar las barreras ideológicas (conservadoras y pro-militares) de la Editorial en la que desarrollará su oficio como guionista. En esa instancia, Ernie Pike se constituirá como el interlocutor y cronista de las acciones que configurarán una nueva narrativa; la miniserie recupera, en ese gesto, una instancia de enunciación compleja ya presente en la historieta de Oesterheld.

El eternauta, en cambio, pone en tensión dos lugares opuestos de enunciación: uno se define por su relación con el pasado (el relato del héroe-sobreviviente), el otro aparecerá definido, antagónicamente, por su relación con el futuro (la escritura del autor-guionista). Esta particular construcción poética (es decir, la historia de un sobreviviente que recuerda su tragedia para alguien que la recibe como *palabra profética*, como una palabra destinada al futuro) obligará a sus sucesivas continuaciones a resolver siempre, de alguna manera, la problemática relación entre memoria (de un pasado) y profecía o anticipación (de un futuro) (Berone, 2009, pp. 4-5).

El dispositivo narrativo se devela y, en ese movimiento, establece un mecanismo de apertura que permite explorar la sensibilidad del artista exponiendo sus miedos. En ese desacople espacio-temporal, que incluye el viaje en el tiempo, se compone la *figura del desaparecido* (instancia profética) y la inminencia de un golpe militar extremo en lo atinente a la ejecución de la violencia estatal, a lo ya conocido a nivel dictatorial en Argentina, que tímidamente (como si fuera un susurro) se expresa en comentarios del director y los colegas de la Editorial. La narrativa introduce el discurso indeterminado (que alude a la sospecha, a la creencia en un estado de situación) y, en ocasiones, la voz en primera persona como instancia testimonial que pone en palabra los sucesos futuros (o pasados en el último episodio) (in)expresables e invivibles. *Lo fantasmagórico* coadyuva a dotar de inteligibilidad a lo inexplicable.

En clave de género fantástico, irrumpirá en espiral la búsqueda de *lo ausente* frente a lo cual se instala la incertidumbre: ¿dónde está HGO? La duda y el misterio se amplifican hacia el final de la miniserie: el juego de espejos (a partir de la doble interpretación del actor Gustavo Parodí) que expone la obsesión de Mariano

(uno de los jóvenes libretistas de la editorial) por develar los secretos del arte de Oesterheld y que, en esa acción obsesiva, jamás logrará visualizar al emblemático Ernie Pike de historietas que es su propio retrato; la conversación de parte del equipo de la Editorial con Elsa, la esposa/madre que todo lo ha perdido, intentando asir sus recuerdos para configurar su trayectoria y sus sueños; o la confesión de “El Comisario” que buscó a Oesterheld entre sus conocidos de la policía y nunca pudo alcanzar ninguna información.

En el primer encuentro de Germán con el director de la Editorial, el historietista, frente a la pregunta de por qué todos sus personajes mueren, expresa: “la muerte es el gran personaje desaprovechado” (To1 Eo1). La muerte y las muertes (las memorias del horror y las memorias de una historia nacional donde los ciclos democráticos se caracterizaban por su interrupción permanente) son tópicos que transversalmente generan mecanismos de reflexividad en la ficción, que impactan en los acercamientos narrativos y estéticos de manera insoslayable.

Bricolage imagético en la ficción del pasado

Los siete locos y los lanzallamas (Biblioteca Nacional / TV Pública / Nombre Contenidos Audiovisuales, 2015)¹⁷ es una adaptación del universo arltiano a la pantalla televisual a partir de un collage imagético en el que convergen, entre otras, imágenes de archivo y viñetas que se superponen como fondo y marco de la narración, lo cual destituye toda posible pretensión de naturalismo realista en la puesta en escena. La (re)creación de las dos novelas de Roberto Arlt en un único y continuo universo diegético (a lo largo de 30 capítulos de 26 minutos de duración) se configura a partir de una operación de evocación del pasado (para dotar de verosimilitud a la ficción de época), entrelazando imágenes producidas en tiempos pretéritos (histórica y estéticamente identificables), recursos formales del cine silente¹⁸ y una puesta en escena intervenida con un preciosismo propio del *fragmento*.¹⁹ El tejido imago-textual resultante a nivel televisual permite afianzar

¹⁷Esta adaptación para televisión retoma las historias que escribiera Roberto Arlt a principios del siglo XX: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). El relato narra los acontecimientos protagonizados por Remo Augusto Erdosain quien, desesperado por la falta de dinero y de futuro laboral, decide ser parte de una sociedad secreta cuyo objetivo es transformar (revolucionariamente) el orden social imperante a partir de la implementación de mecanismos crueles y extremos ideados por El Astrólogo.

¹⁸ Como aclara Cuarterolo: “Debemos aclarar que el cine de este período nunca fue en verdad silente pues estas primeras películas tuvieron siempre algún tipo de acompañamiento sonoro (música en vivo, relatores que leían o explicaban los intertítulos, ensayos de sincronización con discos, etc.). Por una exigencia terminológica, utilizamos entonces el calificativo de cine silente o cine mudo para referirnos a aquellos films en los que no se había incorporado todavía la tecnología de sonorización óptica, consistente en la transformación del sonido en ondas de luz, que eran grabadas fotográficamente de forma directa sobre la película” (2013, p. 1).

¹⁹ Para Calabrese, el *fragmento* “aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*” (1987, p. 89).

una narración que se acerca, conceptualmente, al relato literario sobre el cual se ha destacado (en ambas novelas) su intrincada expresividad:

La estructura de *Los siete locos/Los lanzallamas* es casi infinitamente más compleja. Los niveles múltiples de la historia se reflejan por las visiones de los personajes, por el comentario y las explicaciones del narrador, y por las notas y las intervenciones del autor. Estos niveles nunca están completamente unificados ni reconciliados, excepto el caso de que el lector los reúna, los yuxtaponga y los entienda (Hayes, 1981, p. 41).

La *artificialidad* del dispositivo es transparente en su exhibición y acompaña, reforzando estéticamente, el devenir de los conflictos y la violencia que atraviesan a unos personajes que están condenados al fracaso irreversiblemente. Sarlo considera la literatura arltiana como un “bricolage de escrituras”,²⁰ idea que se puede recuperar para concebir la textura televisual de la ficción también como un bricolage donde se destacan las escrituras audiovisuales, especialmente la dimensión de la fotografía, la puesta en cuadro y el montaje. Es dable destacar, entonces, la manipulación digital de imágenes de archivo (del Archivo General de la Nación) sobre las figuras grabadas para la ficción, el empleo de imágenes de archivo que encarnan fragmentos narrativos con vocación documental (en un trabajo contiguo con viñetas que narran parte de la historia, simulando prácticas propias del cine silente) e imágenes que funcionan como transiciones entre segmentos.

Los siete locos y los lanzallamas, al tiempo que utiliza como escenografía de fondo imágenes documentales en blanco y negro de los años treinta —sobre las que se superpone en color el movimiento de los personajes—, explora inéditos recorridos narrativos y estéticos en la reconstrucción de la atmósfera arltiana (Soria, 2018, p. 78).

Se evidencia una pretensión representativa en pos de alcanzar un realismo de época, imprimiendo en ese movimiento señas de identidad que acercan a esta ficción al discurso cinematográfico, una estrategia que dota de complejidad al relato es la incorporación de códigos audiovisuales propios del cine silente que subraya el carácter de *artificio* (velocidad de la proyección, títulos y recuadros, entre otros). Irrumpe de manera franca un procedimiento de estilización audiovisual en el que se desarrolla una puesta en escena más compleja, donde es habitual que desde sus formas el discurso televisual se acerque a las particularidades del cinematográfico.

La porosidad del relato se recubre con componentes de la *puesta en escena*, que provocan la apertura de una sensibilidad hacia un pasado reconocible bajo formas cercanas a lo canónico o emblemático de una ciudad de Buenos Aires de principios de siglo XX. Puede, estilísticamente, observarse una *operación retro* que evidencia

²⁰ “El producto del bricolage es siempre excéntrico y original, porque ha sido armado con lo que se tiene a mano, reemplazando las partes ausentes con fragmentos análogos, pero no iguales. Por eso el bricolage es inestable y da la sensación de tener algo de casual y de milagroso. La máquina armada por bricolage es demasiado compleja, a veces excesiva. Siempre le falta o le sobra una pieza. Arlt percibía esta inadecuación de su literatura a la Literatura. Hoy es su marca de originalidad” (Sarlo, 2000, p. 19).

una admiración hacia el pasado, una recuperación nostálgica de otra época y una búsqueda por reconstruir lo más ajustadamente posible ese tiempo pasado y, desde ahí, remitir a la obra literaria de Roberto Arlt. Sin embargo, en ese mismo movimiento, la ficción destituye el fluir con intención referencial para construir intersticios de unas memorias del pasado de carácter fragmentado.

El constructo televisual resultante, inicialmente, pareciera anacrónico e inverosímil; pero, después, resulta provocativo para que un cierto espectador despliegue (o, quizás sea más apropiado decir, ejercite) un conjunto de saberes genéricos sólo apreciables (en toda su envergadura) por un sujeto del siglo XX. De esta manera, el destinatario se sumerge en una estilizada y (en ocasiones) delirante aventura audiovisual. Eco (1994) advertía que todo texto presupone y construye un doble lector modelo: uno, *ingenuo/naif* que se sirve de la obra como una máquina semántica y es víctima de las estrategias del autor; otro, *sagaz/experimentado* que evalúa la obra en tanto que producto estético. Este caso puede incluirse en esta última opción.

La exploración poética se manifiesta en el despliegue de rasgos propios de estilos vanguardistas (futurismo, expresionismo, surrealismo, por ejemplo) lo cual horada toda posibilidad de referenciación de “lo real” apostando al carácter arbitrario en la construcción de significación. Por lo que el discurso finalmente resulta moldeado por códigos estético-estilísticos propios del campo artístico (fundamentalmente cinematográfico y de las artes visuales) texturando, con libertad creativa, el artificio audiovisual.

Coda

La televisualidad abordada es apenas una pequeña manifestación de ese movimiento inédito en la historia de la comunicación mediática nacional, que representó el ejercicio de una política estado-céntrica que propició una ampliación del campo de la producción ficcional para la televisión, que incorporó actores y territorios que hasta entonces habían estado ausentes. Ese acto representó una apertura a nuevos horizontes de posibilidad para la búsqueda formal en experiencias que remitían, en ocasiones, al modelo técnico-profesionalizante televisivo que en la ficción argentina se asentó históricamente en las prácticas propia de la industria y del modo de hacer de la TV comercial. Pero, también, se demostró un interés por aportar a un modelo de televisión pública basada en la calidad técnico-expresiva que habilitara el acceso a concretar obras y a la irrupción plural de narrativas locales.

El recorrido analítico desarrollado pone en evidencia una voluntad de exploración del lenguaje a partir de un ejercicio poético que, de manera evidente, instituyó una posición distanciada del naturalismo y de cualquier vocación factual. Además, se generó una convergencia de formas narrativas que interpelaron a la realidad desde la crítica (a partir de la parodia y el drama) y puestas en escena ceñidas a la lógica del cálculo y la deliberación (Aumont, 2013, p. 156) para la construcción de sus propios verosímiles. En ese sentido, puede considerarse que se adoptaron referencias artísticas propias del lenguaje cinematográfico y de las artes visuales.

Especialmente en los casos de *Germán, últimas viñetas* y *Los siete locos y los lanzallamas*, se observa una continuidad con modalidades técnicas anteriormente instituidas en el campo de la producción ficcional, lo cual refuerza los horizontes de previsibilidad de la materia narrativa y de sus imágenes posibles. La eficacia del canon (para la ficción de la televisión abierta) como orientación y campo de remisión no radicaría en su mecanismo de reproductibilidad ligado a la redundancia, sino en su fortaleza para inspirar búsquedas y consolidaciones al interior del género (series y miniseries), es decir, dentro de marcos plausibles de una aceptabilidad impuesta en términos de producción, circulación y consumo de la materia ficcional.

En tanto que *Muñecos del destino* es una ficción emblemática por su apuesta a una construcción audiovisual que supuso una *ruptura* con el horizonte de expectativa previsto a nivel del género para el medio televisivo. Puede hipotetizarse que este tipo de alternativa construyó, en un mismo movimiento, dos *espectadores modelo* que asumieron una vinculación antagónica en relación con el discurso televisual: *uno*, que gozaba de la ficción por el riesgo que asumía, por su voluntad de desvío; *otro*, que la concebía como un relato aberrante, por lo que destacaba su incredulidad y rechazo al pacto de reconocimiento de las reglas del género. La operación de *extrañamiento* permitió, al menos conjeturalmente, fundar un nuevo tipo de experiencia asentada en la experimentación, dado que este tipo de relatos simbolizaron un clivaje con respecto al canon, generando un efecto discursivo de pluralización de la pantalla en lo atinente a la oferta narrativa.

Como nota final, cabe reflexionar acerca del hecho de que el fenómeno de la teleficción argentina emanada de las políticas públicas de apoyo al sector audiovisual sigue ofreciendo la oportunidad de (entre)ver las actualizaciones que surgieron en pos de la puesta en circulación de narraciones que referenciaron una absoluta heterogeneidad socio-cultural y artística. Más allá de que en la actualidad se evidencia un profundo retroceso en ese movimiento que irradió la LSCA y sus políticas de fomento, al tiempo que se desarrolla un modelo más ligado a la coproducción internacional, se vuelve indispensable visitar experiencias locales que generaron aportes singulares en las pantallas televisuales, y en particular en el de la TV pública. A nivel nacional fue posible, aún en menor medida, reconocer densos procesos de constitución y redefinición de la ficción televisual asentados en distintas matrices artísticas y culturales que bregaron, en ocasiones, por ampliar los horizontes de cognición de temáticas y subjetividades desde una exploración del lenguaje.

Aunque el directo constituye una de las particularidades más destacadas del medio televisivo, la ficcionalidad seriada es otro componente importante que se instaló históricamente en la cotidianeidad de miles de sujetos que consumieron /y/ consumen y se apropiaron /y/ apropian de sus productos de manera constante. El carácter devaluado que suele otorgársele desde el terreno académico a la *televisión de la atmósfera* obtura la comprensión de un fenómeno de gran presencia (independientemente que se haya demostrado desde diversos estudios empíricos que existe un descenso en el número de tele-espectadores de los contenidos de la televisión abierta) en la vida socio-cultural.²¹

21 Kokoreff distingue la *télévision d'ambiance* (del ambiente o atmósfera) de la *télévision de communication* (de la comunicación): la *primera* se asienta en el carácter espectacular de lo exhibido, la *segunda* se centra en la interactividad y la participación (1989/90, p.

De tal modo que, en la implementación de la política pública (en su complejidad constitutiva), fue posible introducir la innovación cuando se habilitaron experiencias que se enclavaron en mecanismos narrativos y estéticos que propiciaban una mayor riqueza expresiva. Entre los intersticios que el dispositivo contuvo, algunas ficciones ingresaron en una zona de exploración analítica que andaba y (des)andaba las relaciones entre el “instructivo” del género y sus materializaciones en la práctica discursiva. La habilitación de estas propuestas y su circulación en pantallas con alcance nacional (especialmente en la Televisión Pública, que fortaleció su programación en el periodo) hicieron posible ampliar el horizonte de aceptabilidad para impactar también en nuevas formas (locales) del goce estético televisual.

Bibliografía

- Albornoz, L. (Coord.) (2000). *Al fin solos... La nueva televisión del Mercosur*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ciccus La Crujía.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Berone, L. R. (2009). Memoria y figuraciones del futuro en *El eternauta* de H. G. Oesterheld. *Memoria Académica del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3512/ev.3512.pdf
- Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra.
- Cascajosa Virino, C. (2005). *Prime Time: las mejores series de TV americanas: de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid, España: Calamar Ediciones.
- Cuarterolo, A. (2013). *Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica. Imagofagia*. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (8). ISSN 1852-9550. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/481>
- Dubatti, J. (2007). Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura. *Móin - Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 4(3). ISSN 1809 – 1385. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Brasil.

27). La *serialidad* se encuentra plenamente inscripta en el primer caso, incluso es posible identificar un modo de recepción de tipo *flotante* (*écoute flottante*) comparable con lo radiofónico (lo cual implica una indiferencia a la relevancia de la imagen): “desvalorizada, insignificante en sí misma, la imagen no añade nada a la mirada; en el mejor de los casos capta la atención distraída o desilusionada de individuos que se preguntan si vale la pena ser observados” (1989/90, pp. 27-28). Los tres casos analizados en este artículo ofrecen una exploración alternativa al fenómeno de la televisión de la atmósfera.

- Eco, U. (1994). Innovation et Répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne. *Réseaux*, (68). CNET. [Publicación original: (1987). *Daedalus*, 114(4)].
- Gómez Martínez, P. y García García, F. (2010). *El guión en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Madrid, España: Universidad Francisco de Vitoria.
- Hayes, A. (1981). *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. Londres, Inglaterra: Támesis.
- Jay, M. (1992). Regímenes escópicos de la modernidad. En A. Vacchieri (Comp.), *El Medio es la TV*. Colección Cuadernos de Género. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Jost, F. (2007). Propuestas metodológicas para un análisis de las emisiones televisivas. *Oficios terrestres*, (19). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/45800/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Kokoreff, M. (1989/90). Serialite et Repetition: L'esthetique televisuelle en question. *Quaderni*, (9). Hiver.
- Mastrini, G. (Ed.) (2005). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones.
- Mastrini, G. y Becerra, M. (2003). Aportes para la construcción de una matriz de análisis de la concentración de medios en América Latina. Ponencia presentada en el XI Encuentro de FELAFACS, Puerto Rico.
- Mussetta, M. (2018). Autorreflexividad, Visualidad Háptica y Materialidad en *Muñecos del Destino*, o El Contenido de la Forma. En L. Rodríguez Riva y D. Zylberman (Comps.), *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA: Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-25871-7-8. Recuperado de <http://asaeca.org/wp-content/uploads/2017/11/Libro-de-actas-AsAECA-2018-2-1.pdf>
- Nicolosi, A. (2014). Hacia el 'des-centramiento' de la identidad televisiva nacional. Una mirada desde la Ficción Televisiva Argentina. Ponencia presentada en el *Congreso de Alaic*, Perú.
- Purves, B. (2011). *Stop Motion*. Suiza: Blume.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid, España: Ediciones Europa.
- Sarlo, B. (2000). Roberto Arlt, excéntrico. Liminar de R. Arlt. En M. Goloboff (Ed.) *Los siete locos. Los lanzallamas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Siragusa, C. (2015). Poéticas en stopmotion: una lectura de los dispositivos estético narrativos de la animación argentina contemporánea. En C. Siragusa y A.

González (Comps.), *Memorias Del 1° Ateneo Internacional de Investigadores de la Red Latinoamericana de Estudios de Animación Sur a Sur*. Villa María, Argentina: Universidad Nacional de Villa María.

Siragusa, C. (Comp.) (2017). *La imagen imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María, Argentina: Universidad Nacional de Villa María.

Soria, C. (2018). En busca de la calidad televisiva: las series de ficción de la Televisión Pública Argentina (2009-2015). *Dixit. Revista del Departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay*. ISSN: 1688-3497. ISSN (en línea): 0797-3691. Recuperado de <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/1582>

Steimberg, O. (1997). Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela. En E. Verón y L. Escudero (Comps.), *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Cristina Andrea Siragusa

Docente e Investigadora de la Universidad de Villa María y de Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es compiladora de libros como *Narrativas en progreso. Dramas en la televisión norteamericana contemporánea* (2012); *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV* (2013); *La Imagen Imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (2017); *La imagen imaginada 2. Debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina* (2018). Doctora en Semiótica el título de su Tesis es *La puesta en escena televisual: diez años de ficción seriada en Argentina*.

siragusasociologia@yahoo.com.ar

Cómo citar este artículo:

Siragusa, C. A. (2019). Disrupciones en el régimen televisual: ficciones seriadas en el marco de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. *Toma Uno*, 7(7), 139-155.

