

ISSN 2313-9692 (impreso) | ISSN 2250-4524 (electrónico)

PENSARCINE
HACERCINE
ENSEÑARCINE

TOMAUNO

Depto. de Cine y TV | Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
AÑO 7 | NÚMERO 7 | 2019



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

TOMAUNO

AÑO 7 | NÚMERO 7 | 2019

Depto. de Cine y TV
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

TOMAUNO

AÑO 7 | NÚMERO 7 | 2019

AUTORIDADES

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

RECTOR: Dr. Hugo Oscar Juri

VICERRECTOR: Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

Facultad de Artes UNC

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Arq. Miguel Á. Rodríguez

Departamento de Cine y Televisión, FA, UNC

DIRECTOR DISCIPLINAR: Lic. Sergio Kogan

EQUIPO EDITORIAL

Directora/Editora

Esp. Paula Asís Ferri (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Directora Alternativa

Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Comité Editorial

Esp. Paula Asís Ferri (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Esp. Alejandro R. González (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina/Universidad Nacional de Villa María, Argentina.) Mgter. Martín Iparraguirre (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Consejo Académico Asesor

Dra. Eva Da Porta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. Cecilia Defagó (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. Angela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil), Dra. Catherine Grant (University of Sussex, Inglaterra), Dr. François Jost (CEISME, Sorbonne Nouvelle Paris III, Francia), Mgtr. Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María, Argentina), Dra. Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Dra. Andrea Molfetta (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Dr. Guillermo Olivera (University of Sterling, Escocia), Dr. Angel Quintana (Universidad de Gerona, Cataluña), Dr. Eduardo Russo (Universidad de Palermo, Argentina), Dr. Lauro Zabala (Universidad Autónoma Metropolitana, México).

Equipo técnico de producción editorial

SECRETARIO EDITORIAL: Dr. Hernán Enrique Bula (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

DISEÑO DE TAPA Y MAQUETADO: Dg. Yamila Palatnik (Trabajadora independiente)

CORRECCIÓN DE ESTILO: Lic. Mariana Valdez (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Comité evaluador/referato N°7

Dra. Nidia Cristina Abatedaga (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dr. Agustín Berti (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. Libertad Borda (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Dra. Jimena Castillo (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dr. Javier Cossalter (CONICET, Argentina), Dra. Eva Da Porta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. María Elena Ferreyra (Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de Villa María, Argentina), Dra. Corina Ilardo (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. Clara Kriger (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Lic. Maximiliano Lema (Universidad Nacional de Villa María, Argentina), Dra. Daniela Inés Monje (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Mgr. Diego Moreiras (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Mgr. Santiago Ruiz (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dra. Sandra Savoini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Mgr. Marcela Sgammini (Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de Villa María, Argentina), Dr. Lior Zylberman (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

DIRECCIÓN POSTAL

Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba
Pabellón México, Ciudad Universitaria, (5000) Córdoba, Argentina

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

MAIL: tomaunocine@artes.unc.edu.ar

WEB: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

MAIL DEPTO. DE CINE Y TV: cinetv@artes.unc.edu.ar

Esta edición se realizó con la ayuda económica de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT).

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de los autores y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de los editores o de las autoridades del Dpto. de Cine y TV de la UNC. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego. Los artículos a pedido se señalan en los encabezados correspondientes.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial - SinDerivadas 2.5 Argentina. (CC BY-NC-ND 2.5).

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



Toma Uno | Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba

Edición Anual

I.S.S.N (Versión Impresa): 2313-9692

I.S.S.N (Versión Electrónica): 2250-4524

Hecho el depósito que marca la ley 11.723 - Impreso en Argentina



Universidad
Nacional
de Córdoba

09 Editorial

PENSAR CINE

- 15** *Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década*
Gustavo Aprea y Mónica S. Kirchheimer
Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina
- 31** *Representaciones políticas en las series Tumberos (Adrián Caetano, 2002) y El marginal (Luis Ortega, 2016)*
Ayelén Ferrini
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 45** *Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva*
Martín Greco
Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina
- 67** *¿Alguna vez has cuestionado la naturaleza de tu temporalidad? A propósito de Westworld y los sentidos del tiempo en las series*
Ariel Gómez Ponce
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 87** *Ficción seriada en la TV universitaria argentina: representación e identidad*
Alejandra Pía Nicolosi y Sabrina Fleman
Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
- 109** *La soledad del espectador serial: notas sobre algunas características de las prácticas espectatoriales actuales*
Joaquín Ginés
Universidad de la República, Uruguay
- 119** *La televisión habla de sí misma: The Office y la ficción del falso reality como huella metatelevisiva del siglo XXI*
Santiago López Delacruz
Universidad de la República, Uruguay

HACER CINE

- 139** *Disrupciones en el régimen televisual: ficciones seriadas en el marco de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*
Cristina Siragusa
Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina

- 157** *La representación del espacio urbano de la ciudad de Córdoba en la ficción seriada televisiva contemporánea*
Carlos Trioni Bellone
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 173** *Una reflexión acerca del modelo de negocio de la ficción transmedia argentina Según Roxi en un escenario convergente*
Claudia Chantal Arduini Amaya
Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
- 189** *Realizar una ficción seriada en Córdoba. Entrevista al director audiovisual Lucas Combina.*
María Elisa Pussetto
Universidad Nacional de Villa María, Argentina
- 199** *La mirada incómoda. Una entrevista a Germán Scelso y Federico Robles sobre El hijo del cazador*
Martín Iparraquirre
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ENSEÑAR CINE

- 211** *Cortometrajes de largas distancias: Cine express, la multiplicación de un modelo.*
Carla Grosman
Auckland University of Technology, New Zealand

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

- 225** *La alegoría del viajero inmóvil*
Reseña del libro La alegoría del viajero inmóvil: Utopía y Neoliberalismo en el Cine Latinoamericano, de Carla Grosman. Madrid: Ápeiron Ediciones, 2018.
César Díaz Cid
- 228** *Mirar atrás, mirar más lejos; preguntar(se) para dar luz*
Reseña del libro El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes, de Nicolás Scipione. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cooperativa Esquina Libertad, 2018.
María Constanza Curatitoli
- 232** *Somos lo que hacemos con lo que narraron de nosotros*
Reseña del libro Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina, de Santiago Ruiz y Ximena Triquell (comp.). Córdoba: Editorial de la Facultad de Artes, 2019.
Federico Alcalá Riff

RESEÑAS DE SERIES

- 239** De *El saco a Los relatos del termo Luz Milagro*
Reseña de la serie *Los relatos del termo Luz Milagro* (Mario Gómez Moreno, Argentina, 2015)
Mario Gómez Moreno
- 244** *Entre pilates y el vivero de Viviana*
Reseña de la serie *Mundillo* (Federico Suárez y Esteban Garay Santalo, Argentina, 2015)
Belén Barraguirre
- 248** *La chica que lucha*
Reseña de la serie *La chica que limpia* (Lucas Combina, Argentina, 2017)
Ana Medero
- 252** La deriva serial del Nuevo Cine Argentino
Reseña de la serie *Un gallo para Esculapio* (Bruno Stagnaro, Argentina, 2017)
Agustín Berti

EXPERIENCIAS

- 259** *Leyendas a contraluz*
Reflexiones en torno a la producción de una serie de animación
Victoria Inés Suárez
- Artículo a pedido -

Editorial

La serialidad en la producción audiovisual contemporánea es el eje convocante la séptima edición de Toma Uno, centrando el análisis en diversas posibilidades: series transmitidas en distintos soportes (televisión, plataformas digitales, la web en general), la producción exclusiva para la web (webisodios, webseries, otras), o las formas que adquiere este concepto en el cine (en sagas, secuelas, precuelas, universos comunes, u otras posibilidades de la reiteración como la cita, el homenaje o la parodia).

Bajo esta formulación se incluyen artículos teóricos, analíticos y críticos sobre esos aspectos, filmes que han marcado nuevos rumbos, experiencias de producción audiovisual alternativas y nuevos enfoques para pensar lo audiovisual.

La sección PENSAR CINE inicia con un artículo, de Gustavo Aprea y Mónica Kirchner, en el que reflexionan sobre la producción de series audiovisuales de duración acotada en Argentina como un campo que ha generado un desplazamiento que va desde las series narrativas de larga duración en continuidad (telenovelas, comedias, etc.), producidas y emitidas por las principales cadenas de televisión abierta, hacia las ficciones narrativas con un número acotado de capítulos exhibidas por la televisión de cable y las plataformas de VoD. Si bien dicho fenómeno se produce a nivel internacional, el caso argentino tiene algunas peculiaridades condicionado por factores políticos, económicos y culturales.

Seguidamente, Ayelen Ferrini, desarrolla un análisis de las huellas de las condiciones de producción de dos series argentinas, *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002) y *El marginal* (Ortega, 2016), en relación con los momentos históricos y políticos en que son producidas, y la influencia de estas variables en el modo de enunciación de cada uno de los relatos.

El artículo de Martín Greco, a partir de la revisión de ciertas lecturas que consideran inadecuado trasladar categorías analíticas del cine a la televisión y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva, propone esbozar una tipología que dé cuenta de las variedades narrativas estructurales, mediante la clasificación de un corpus que incluye una enumeración de las modalidades desarrolladas en la práctica profesional argentina.

A través del análisis de la serie *Westworld* (HBO, 2016), Ariel Gómez Ponce propone ejemplificar cómo un amplio conjunto de series actuales se encuentra trabajando disgregaciones temporales, especialmente la recurrencia a un tiempo cíclico en vistas de explicar el carácter iterativo, imperfecto e intemporal que ciertos

TOMA UNO (N° 7): Páginas 11-13, 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

textos míticos adquieren, para esbozar una propuesta teórica de lo cíclico con el objeto de acercarnos a una aplicación metódica y dar cuenta de algunas razones de su pertinencia para leer producciones de sentido en las configuraciones temporales de algunas de las series más recientes.

Alejandra Pía Nicolosi y Sabrina Fleman dirigen su 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 mediadoras para la construcción de una televisión universitaria con sentido público e identitario.

Joaquín Ginés reúne en su artículo algunas reflexiones sobre nuevas formas de espectadorialidad que se producen en el contexto del visionado de series en computadores y demás tecnologías de las pantallas, diferentes a la televisión, comprendiéndolas como prácticas complejas que afectan y se ven afectadas por los soportes y la producción.

Cerrando esta sección, Santiago López Delacruz propone realizar un acercamiento a las características principales de lo que se ha denominado metatelevisión (Mario Carlón), considerado el período más reciente del medio, y al falso reality como producto derivado de dicha etapa. Tomando como referencia la serie británica *The Office*, observa la forma en la que el discurso televisivo es sujeto de desplazamientos, tanto en las convenciones del género, en la relación que el espectador mantiene con el producto televisivo, y en las problemáticas entre lo real y lo ficticio que las nuevas representaciones audiovisuales suscitan en el siglo XXI.

La sección HACER CINE, inicia con un artículo de Cristina Andrea Siragusa quien asevera que 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 contexto la experiencia estética se pluralizó en sus dimensiones sensibles y cognitivas. Con ese postulado propone reflexionar acerca de un conjunto de operaciones que significaron una exploración del lenguaje en tres ficciones emitidas en la TV pública, focalizando en diversas operaciones formales y narrativas: de *extrañamiento* en el sistema de géneros (*Muñecos del destino*), *metaficcional* (*Germán últimas viñetas*) y de *evocación del pasado* (*Los siete locos y los lanzallamas*).

Carlos Ignacio Trioni, centra su análisis en miniseries, unitarios y telefilmes a partir de las cuales un nuevo paisaje comienza a hacerse presente en las pantallas televisivas cordobesas: el de la propia ciudad, el cual se revela por medio de determinados recursos del lenguaje audiovisual. Mientras que en *La chica que limpia* sobresale la continuidad a partir del uso del *plano secuencia*, la técnica de la *geografía creadora* de Kuleshov en *La Purga* o del *jump cut* en *Incomunicados* ponen de manifiesto una idea de discontinuidad muy notoria y significativa.

Claudia Chantal Arduini Amaya, partiendo de la hipótesis de que desarrollar un proyecto *transmedia* de ficción es costoso dada la notable cantidad de formatos en los que distribuye su historia, analiza el modelo de negocio de la ficción *transmedia* nacional *Según Roxi*, producida por La Maldita Entertainment, el cual combina diferentes modos de financiamiento y comercialización que le permiten, por un lado, sustentar el universo *transmedia* y por otro, hacerlo redituable económicamente.

María Elisa Pussetto, en el marco del encuentro realizado en la Universidad Nacional de Villa María, en 2016, *La imagen imaginada 2: diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA*, conversa con el realizador cordobés Lucas Combina, sobre su premiada serie *La chica que limpia* (2015), realizada con el apoyo del Plan Fomento que lleva adelante el Polo Audiovisual Córdoba y ganadora del Concurso de Series de Ficción para Productoras con Antecedentes para Televisión Digital del INCAA (2014-2015), especialmente sobre las estrategias de producción puestas en juego y el recorrido por diversas plataformas de exhibición.

Otra entrevista cierra la sección. Martín Iparraguirre, en su texto, recoge las palabras de Germán Scelso y Federico Robles sobre su película *El hijo del cazador*, que aborda la compleja figura de Luis Quijano, hijo del gendarme Luis Alberto Cayetano Quijano, uno de los represores más duros del centro de detención clandestino La Perla en la última dictadura cívico militar de Argentina.

En ENSEÑAR CINE, Carla Grosman explora el proceso simbólico a través del cual el proyecto “Talleres express de cine con vecinos” (2009-2017) introdujo la posibilidad de producir cortometrajes de ficción desde miradas periféricas que interactuaron socio-simbólica e intersubjetivamente en la negociación social de valores éticos, hasta desafiar el paradigma dominante en su estatus de único sistema de vida social viable, instalando en el imaginario colectivo la posibilidad de una organización social intercultural. Afirma que esta serie de talleres estimula un aprendizaje que espontáneamente genera la redefinición del individuo como parte del relato heterogéneo de lo colectivo y que este nuevo marco onto-epistemológico es per se una intervención performativa sobre el relato de la colonialidad del poder.

Esta séptima edición, al igual que las anteriores, incluye RESEÑAS de publicaciones y películas recientes, tanto del ámbito local cordobés como del nacional e internacional.

EXPERIENCIAS en esta ocasión, cede la palabra a la realizadora, docente e investigadora Victoria Inés Suárez (UNC), quien comparte una serie de reflexiones sobre su experiencia en torno a la producción de la serie de animación *Leyendas a contraluz* (2013), ganadora del Concurso Federal de Series de Animación 2011, y la investigación realizada en paralelo, habilitada por esa producción, sobre las características técnicas y posibilidades expresivas de la animación de elementos sueltos-disgregados sobre una superficie translúcida iluminada a contraluz, de la cual surgen ideas tales como “El objeto transitorio; el proceso continuo” y “La vulnerabilidad del material; la técnica frágil-sensible-inestable.”

En la variedad de temas tratados y producciones audiovisuales referidas, referidos, el volumen da cuenta de las múltiples formas de pensar el fenómeno de la serialidad y sus múltiples posibilidades de abordaje: discursivos, políticos, narrativos, técnicos, culturales, para descubrir que, lejos de una historia lineal, este formato expone la complejidad de recorridos múltiples, hechos de cambios y rupturas, siempre en movimiento.

Los editores





PENSARCINE

Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década

From the Operational Development Plan to Netflix.
Transformations in Argentinian serials in the last decade

Gustavo Aprea

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
graprea@gmail.com

Mónica S. Kirchheimer

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
monicakirch@gmail.com

Resumen

La producción de series audiovisuales de duración acotada aparece como un campo para el desarrollo de los relatos audiovisuales en Argentina. En el ámbito de la producción profesional se está produciendo un desplazamiento que va desde las series narrativas de larga duración en continuidad (telenovelas, comedias, etc.), producidas y emitidas por las principales cadenas de televisión abierta, hacia las ficciones narrativas con un número acotado de capítulos exhibidas por la televisión de cable y las plataformas de VoD.

Esta transformación se produce a nivel internacional. Sin embargo, el caso argentino tiene algunas peculiaridades. En coexistencia con el comienzo del abandono de parte de la audiencia de la TV

Palabras Claves

ficción seriada;
plataformas VoD;
fomento estatal;
nuevos formatos

Recibido: 13/02/2019 - Aceptado: 18/05/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 17-31, 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

abierta y coincidiendo con la vigencia de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual durante el período 2010-2015 el Estado nacional posibilitó la apertura a un nuevo tipo de ficciones audiovisuales. El Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digital es realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales permitió la realización de más de 1500 horas de contenido que implicaron la diversificación de productoras, lugares de producción y temáticas. Tanto por razones de costos y búsqueda de nuevos formatos como para garantizar la diversidad de contenidos, los proyectos financiados por esta vía tuvieron una duración acotada entre ocho y trece capítulos. De esta forma se pudo poner en práctica una narrativa diferente a de la televisión del momento que, además, no coincidía necesariamente con la lógica del relato cinematográfico. Al mismo tiempo se realizó una apertura estilística que en algunos casos quebró las convenciones de la programación televisiva de la

Abstract

Key words
serial fiction;
VoD platforms;
state promotion;
new formats

The production of audiovisual series of limited duration appears as a field for the development of audiovisual stories in Argentina. In the field of professional production there is a shift from the long-running serial narratives (soap operas, comedies, etc.), produced and broadcasted by the main open television channels, to narrative fictions with a limited number of chapters exhibited by cable television and VoD platforms.

This transformation occurs internationally. However, the Argentine case has some peculiarities. In coexistence with the beginning of the abandonment of part of the open TV audience and coinciding with the passing of the Audiovisual Communication Services Law during the period 2010 - 2015, the State allowed the opening to a new type of audiovisual fiction. The Operational Plan for the development and Promotion of Digital Audiovisual Content, carried out by the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts, allowed the realization of more than 1500 hours of content that involved the diversification of production companies, production sites and thematic areas. Both for reasons of costs and search for new formats and to ensure the diversity of content, the projects financed by this route had a limited duration between eight and thirteen chapters. In this way it was possible to put into practice a different narrative from the television of the moment which, moreover, did not necessarily coincide with the logic of the cinematographic story. At the same time there was a stylistic opening that in some cases broke the conventions of television programming of commercial networks.

Una larga tradición en la ficción televisiva

Argentina tiene una larga trayectoria de producción ficcional seriada, tanto melodramática como humorística. Los programas televisivos de ficción, en general, se enmarcaron dentro de un género dominante en Latinoamérica, la telenovela. Estas narraciones audiovisuales en continuidad de extensa duración, pero con un final previsible, se convirtieron desde la década de 1970 en el mayor producto de las industrias culturales de los países de América Latina. En determinados momentos (décadas de 1980 y 1990), Argentina fue uno de los principales países en la venta de telenovelas junto con Brasil y México. Sin embargo, quedó rezagada frente a los otros dos países exportadores que, gracias a sus grandes mercados internos y la estructura casi monopólica de los medios, pudieron generar empresas (Televisa y Rede Globo) que implementaron una producción de gran escala, planificada para abastecer un mercado globalizado (Mazziotti, 2006). Dentro de este contexto, la producción argentina se sostiene en una escala menor, pero con un alto nivel de profesionalidad y especialización que le permite salir a los mercados externos a través de la venta de “formatos”. No se ofrecen los programas grabados, sino las historias y cierto know-how. (Respighi, 2014)

Tanto la normativa que regía para los canales de televisión como la necesidad de la producción para cubrir la pantalla televisiva hizo que el país tuviera un alto número de ficciones en el aire simultáneamente. Con el inicio de la televisión privada a partir de 1960, los canales contaron con productoras asociadas que permitían la continuidad del trabajo, favoreciendo una profesionalización temprana tanto en las áreas técnicas como en la dirección, el guión, la actuación y la producción. Hacia la década de los setenta, en las ficciones nacionales se contaba con una oferta diferenciada para el grupo familiar. Se dejaba para el mediodía/tarde el melodrama costumbrista, mientras que en horarios nocturnos se programaban ficciones con mayor búsqueda de realismo y contenido en que se abordaban problemas de corte social. Dentro de este esquema, la programación seriada diaria de larga duración se ubicaba en el horario vespertino, construyendo relatos asociados a la matriz melodramática clásica. En los horarios *prime time*, la serialidad era semanal y se complementaba con algunos ciclos de “unitarios” (historias sin continuidad), más centrados en una transposición teatral que una narrativa propiamente televisiva. A ellos se sumaron los programas de sketch cómicos y las comedias costumbristas, cuya continuidad de episodio en episodio también solía ser semanal, aunque podían prolongarse a lo largo de los años. El género que gobernaba este escenario era la telenovela. Desarrollaba una programación anual que en los casos más exitosos alcanzaba una continuidad aún mayor. Es decir, que las historias narradas eran de larga duración. El arco narrativo operaba como una garantía genérica, a la vez que permitía incorporar otros temas, especialmente en las ficciones programadas para la noche. El atraso tecnológico, la censura y la falta de una política coherente hicieron que durante esta etapa la producción de ficciones fuera abundante, pero se restringiera al mercado local.

Este escenario cambió radicalmente con la expansión de la oferta internacional y la incorporación de la competencia de la sintonía con el cable, que se desarrolló durante la década del 80 y se intensificó en los 90. En Argentina, la televisión de pago tuvo la particularidad de contar con una rápida y extendida penetración a lo largo y lo

ancho del país. En principio, el crecimiento de esta vía de comunicación facilitó la expansión de la televisión privada en un momento en que la televisión abierta estaba bajo control gubernamental. Asimismo, el cable garantizó una calidad en la señal que no se conseguía en la televisión de aire y permitió acceder a una cobertura nacional (Marino, 2018). Aparecieron, entonces, cadenas que transmitían veinticuatro horas de ficción cinematográfica o de telenovelas extranjeras. En consecuencia, la oferta se hizo más amplia y especializada; con el correr del tiempo, fue erosionando la modalidad de producción y la programación ficcional local quedó circunscripta a horarios de menor audiencia (Mazziotti, 2006).

A partir de la década de 1990, las principales cadenas del país fueron privatizadas e iniciaron una nueva etapa en la producción de ficciones. Los principales canales quedaron en manos de conglomerados empresariales (Grupo Clarín, Atlántida y luego Telefónica) en los que las emisoras formaban parte de entramados de negocios y política poderosos y complejos. En este contexto, los nuevos propietarios de los canales tendieron a tercerizar la producción de ficción, por lo que se facilitaron las coproducciones internacionales (con Israel, Italia o España), la especialización en tipos de programas (tiras infanto-juveniles, telecomedias, telenovelas) y se pudieron vender servicios de producción a terceros. Por ejemplo, la versión brasileña de la tira *Chiquititas* se grabó en Argentina y el formato o la serie grabada se vendió en treinta y cinco países más. La renovación permitió diversificar la producción y abrió un espacio para nuevas productoras que pudieron innovar tanto en el plano formal como temático (Mazziotti, 2006).

Este escenario en el que el cable hizo llegar la producción a todo el país mientras la TV abierta metropolitana producía se mantuvo estable hasta la primera década del siglo XXI. Una serie de factores incidieron en la lenta transformación de la producción televisiva: la crisis económico social que se produjo alrededor del año 2001, la consolidación de nuevas formas narrativas a nivel internacional (la proclamada “nueva edad dorada” de las series) que elevaron los niveles de producción y el comienzo del lento declive de las audiencias de televisión abierta. Durante la primera década del siglo, las cadenas principales buscaron asociaciones más estables con las principales productoras, aunque todavía dejaron un espacio para algunas productoras independientes que asumían mayores riesgos. Durante este período, las compañías y los canales de cable (tanto nacionales como extranjeros) se mantuvieron al margen de la producción (Aprea y Kirchheimer, 2009).

El cambio hacia nuevas formas de producción

Cuando a nivel internacional se produjeron aceleradamente cambios importantes dentro la producción de ficción televisiva (consolidación de las plataformas y del formato serie dividida en temporadas cortas), en Argentina las transformaciones adquirieron algunos matices particulares. Al comienzo de este período, apareció en escena un nuevo actor dentro del ámbito de la producción, la distribución y la exhibición de ficciones audiovisuales. Frente a la tendencia a la concentración mediática iniciada en los 90, facilitada por la normativa vigente que provenía de la última dictadura militar, el gobierno de Cristina Kirchner recogió las experiencias

de los intentos de democratización de los medios, especialmente los de la Coalición para una Radiodifusión Democrática, fundada en 2004. Sobre esta base, abrió un amplio debate público en torno a la necesidad y las características de una nueva legislación que regulara y promoviera la actividad de los medios. La promulgación de la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* (26.522) en 2009 constituyó un hito fundamental para la participación del Estado en la programación televisiva.

Por un lado, desde 2010 se iniciaron las emisiones gratuitas de Televisión Digital Abierta (versión argentina de la Televisión Digital Terrestre). En relación con este nuevo medio, el Estado nacional expandió el número de emisoras a su cargo y participó activamente en el desarrollo de la programación. La política gubernamental planteó la etapa como una “transición de la televisión analógica a la digital”, que entre otras cosas posibilitó mejorar la calidad de la imagen y aumentar la cantidad de canales. Más allá de las mejoras tecnológicas, la propuesta del gobierno nacional implicó “una profunda reestructuración del poder televisivo, de sus agentes, alianzas y hegemonías” (Mastrini, Becerra, Bizberge y Krakowiak, 2012).

Se abrió así una situación de enfrentamiento. Los canales de cable y las cadenas de televisión abierta de gestión privada no se adecuaron a lo establecido por el nuevo régimen legal, mientras que el Estado inició una política de adjudicaciones de señales, tendientes especialmente a la promoción de espacios federales de producción y difusión. Dentro de este marco se abrió una serie de concursos federales de fomento para la producción televisiva a través de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación. Hasta ese momento el Estado no otorgaba un financiamiento sustancial para la producción de programas de TV. Dentro de la política de desarrollo de nuevas vías de exhibición el Estado abrió plataformas como Odeón (dedicada en principio a la difusión de films argentinos) y BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Estos nuevos espacios de exhibición operaron simultáneamente como plataformas de *Video on Demand* y como repositorios para la conservación del material producido. El BACUA además funcionaba como base para que cualquier emisora de aire o cable programara su contenido en forma gratuita.

En relación con el desarrollo de la producción de programas de ficción televisiva, el componente de la política pública que mayor trascendencia tuvo fue el financiamiento estatal de la producción de programas mediante diferentes vías de ejecución a través del INCAA. Los concursos para “Series de Ficción en Alta Definición (full HD)” destinadas al *Prime time* de la televisión abierta, unidas bajo la rúbrica *Ficciones para todos*, generaron un espacio para productoras independientes. Estas coproducciones entre INCAA y el Consejo Asesor del SATVD-T sistematizaron la producción de miniserias que se exhibieron en la televisión de aire, aunque generalmente ocupando espacios marginales y sin suficiente promoción. En los pocos casos en que ésta se logró, las propuestas resultaron competitivas con respecto a la producción de las cadenas e incluso lograron ser vendidas al exterior y ganar premios. Cuando no se exhibieron en horarios marginales, aparecieron en canales con buenos promedios de rating o tuvieron suficiente publicidad, los programas de *Ficciones para todos* alcanzaron buenos niveles de audiencia y repercusión crítica. En los casos en que, además, trabajaron con un buen estándar de producción, lograron premios en festivales internacionales y ventas al exterior.

Más allá del incentivo a la producción industrial tradicional, el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales ofrecía otras vías de financiamiento para sectores que hasta ese momento estaban marginados de la televisión, a través de concursos federales o de documentales. Los concursos federales abrieron por primera vez la producción de ficciones televisivas a diferentes regiones del país. Hasta ese momento, los programas de ficción en Argentina sólo habían sido producidos en el área metropolitana y vendidos a las diferentes repetidoras radicadas fuera de ésta.

Cristina Siragusa explica los objetivos del primer concurso que se mantuvieron a lo largo de todo el período:

tendía a un triple objetivo: *desarrollar* recursos técnicos-profesionales en televisión; *promover* la diversidad cultural a partir de contenidos que respondieran a las realidades de cada región; y *generar* un acervo de contenidos para la televisión digital. de este modo la convocatoria, en sus bases y condiciones, estipulaba una vocación de promoción ligada a la *producción artístico-profesional* en el área ficcional de un medio (la televisión) que tenía, como se explicó con anterioridad, de escasa a nula experiencia en la mayor parte del país; una pretensión de *visibilización-imagética* con arraigo en los territorios locales; y una accesibilidad de las teleficciones para su inclusión en diversos tipos de *dispositivos-pantallas* (Siragusa, 2015, p. 2).

La implementación de estos planes operativos permitió el ingreso de nuevos productores asociados a los concursos federales vinculados con la ficción televisiva, previendo espacios de disponibilidad tanto para las nuevas emisoras de TDA, universitarias y comunitarias (que cuentan de manera gratuita con horas de producción federal) como en espacios de visión a demanda (BACUA, CDA, Odeón). Salvo en algunas localidades con desarrollo previos, las políticas federales de fomento implicaron la creación de puestos de trabajo y la asociación de realizadores en distintas zonas del país. De esta manera, se pudo crear una capacidad productiva efectiva y poner en marcha un sistema de producción que, de otra manera, no habría podido realizarse.¹

Si bien estas políticas implicaron y siguen implicando un espacio de disputa política muy grande, es innegable, como señala Ezequiel Rivero, que

los planes de fomento han sido objeto de controversias, especialmente desde el ámbito periodístico, en relación al volumen de la inversión

¹ “Cabe detenerse en este punto y retornar al caso: en su aplicación, la política de fomento dividió al país en seis regiones, delimitando reticularmente las oportunidades de presentación y acceso a los beneficios del fomento, y propiciando que cada una de las regiones estuviera representada. El criterio de constitución de dichas geo-espacialidades combinaba, por un lado, la división política en provincias que eran las unidades que las conformaban y, por otro, puede conjeturarse, una pseudo-frontera-cultural poblada de prácticas socio-económica-simbólicas e imaginarios comunes subyacentes” (Siragusa, 2015, p. 3).

realizada por el Estado, los criterios de asignación de los fondos y la dificultad de los programas para alcanzar audiencias masivas. No obstante, no se conocen estudios de fondo que aborden más ampliamente el impacto de esta política en relación al fomento a la industria audiovisual local y la diversificación de actores en las distintas instancias de la cadena de valor. Por lo pronto, según datos de UNESCO, a partir de la LSCA y las políticas de fomento estatal, se registró un incremento del 28% en la emisión de contenidos locales en los canales regionales del país (UNESCO, 2015: 53) (Rivero, 2018, p. 174).

Hasta 2015, el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para televisión realizó 43 concursos y distribuyó 573 subsidios de los que resultaron unas 267 producciones; incluyendo series, animaciones, cortometrajes y documentales, equivalentes a 1.521 horas de contenido, según datos del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios (Rivero, 2018). Más allá de las dificultades de implementación, la política desarrollada entre 2010 y 2015 amplió el campo de la producción y, en menor medida, la distribución, al mismo tiempo que introdujo una experiencia muy rica para el desarrollo de los nuevos formatos que estaban avanzando en el ámbito internacional.

Un cambio radical de política de comunicación

Con la asunción del gobierno de Mauricio Macri, se produjeron transformaciones fundamentales en la política pública relacionada con los medios de comunicación. Varió totalmente la concepción sobre el lugar que debe ocupar el Estado en relación con los medios. En consecuencia, se transformó la producción de ficciones televisivas en Argentina. El equipo gubernamental que asumió el 10 de diciembre de 2015 tiene una concepción muy diferente en relación con el rol del Estado en todos los ámbitos, especialmente en lo que se refiere a la producción audiovisual. Lo que los gobiernos anteriores definieron como un servicio de comunicación social se considera un ámbito para el desarrollo de empresas que basan su planificación más en la rentabilidad que en el cumplimiento de una función cultural o formativa. Sobre la base de esta posición se fue diluyendo la política de subsidios a la producción, se congeló la mayoría de los medios estatales creados en la década anteriores e incluso se hicieron salir de circulación los programas realizados gracias al fomento estatal.

En ese punto, el gobierno coincide con los medios más poderosos. Pese a la aprobación parlamentaria y de la Suprema Corte de Justicia, la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* nunca se implementó en su totalidad por la interposición de recursos judiciales por parte de actores que buscan conformar estructuras de tipo monopólico. En el caso de la ficción televisiva, esto implica sostener una escala de producción que deja de lado a las productoras independientes. Sobre la base de estas coincidencias, el gobierno de Macri eliminó artículos de la Ley que buscaban trabar la monopolización mediática y, poco a poco, fue reduciendo la financiación estatal para la producción audiovisual, al mismo tiempo que congelaba y hacía desaparecer varias plataformas de exhibición como el BACUA, que desde 2016

cerró el acceso al repositorio donde se encontraban, entre otras cosas, las series producidas fuera del área metropolitana.

No sólo la política gubernamental introdujo cambios. La programación de la ficción televisiva venía siendo afectada por cuestiones que se fueron intensificando a lo largo de la década de 2010 y todavía mantienen su incidencia. Por un lado, desde 2004 se profundiza la caída de la audiencia de la pantalla abierta que tiene un público cada vez de mayor edad y menor poder adquisitivo. Las mediciones indican que se está produciendo un desplazamiento de los jóvenes y sectores de alto poder adquisitivo hacia el consumo de ficciones en el cable y, especialmente, las plataformas VoD (*Video on Demand*). A esto se suma el descenso de la pauta publicitaria que la televisión abierta debe compartir con el cable e Internet. De este modo, las ficciones televisivas locales van perdiendo espacio en una programación de la televisión abierta que se vuelca cada vez más a cubrir horas con una *reality TV* de bajos costos y menor riesgo de inversión. Al mismo tiempo, aparecen después de más de diez años ficciones extranjeras entre los programas vistos que son generadas por nuevos actores que trabajan a una escala global y tienen estándares de producción poderosos, como la cadena Record de Brasil o la televisión turca. Estos programas cubren la necesidad de ficción y cobertura de tiempos a un costo mucho menor que el de la producción local.²

A partir de los problemas que afectan la rentabilidad de la ficción y el cambio de política estatal, las empresas productoras deben adoptar estrategias diferentes para adaptarse a la nueva situación en la que los programas deben ser pensados para ser vistos a través de múltiples pantallas. En este nuevo contexto, sólo las dos principales cadenas privadas de alcance nacional quedan en condiciones de trabajar con producciones de ficción locales, mientras las dos restantes o bien apelan a programas extranjeros de bajo costo (Canal 9) o bien eliminan la ficción de su grilla (América TV). Frente a la nueva situación, Telefe y El Trece, los canales de mayor rating, desarrollan diversos procedimientos para adaptarse a la producción multipantalla y apelar a las audiencias que abandonan la TV abierta. Dentro de este panorama, la Televisión Pública se margina por falta de presupuesto y por una incoherente política de programación. Frente al fracaso de los primeros intentos de producción (la versión argentina de *Cuéntame cómo pasó*), apela a un sistema de reestrenos para cubrir el espacio ficcional. Para ello, recurre a programas producidos por los fondos de fomento sostenido por el gobierno anterior, como *Animadores* (visible en el BACUA, mientras estuvo disponible el espacio), o a producciones para plataformas de VoD como *Estocolmo*, la primera serie argentina vendida a Netflix. De esta manera, el canal estatal invierte el orden habitual y los programas pasan de las plataformas a la televisión abierta.

El Trece toma una actitud conservadora. El holding en que se encuentra (Grupo Clarín) es propietario de la mayor empresa de cable del país (Cablevisión) y habitualmente produce a través de Pol-ka programas orientados hacia el mercado interno en los que domina un estilo costumbrista. Poco a poco introduce su programación y organiza campañas de lanzamiento (por ejemplo, *Esperanza mía*)

² Se puede ver la evolución de este proceso en los capítulos referidos a Argentina en los distintos Anuarios de OBITEL, donde se expone con detalle esta situación.

a través de la Web. La estrategia central consiste en trasponer los programas de TV a las redes y crear un sistema de reenvíos que promocionen y complementen la programación de El Trece. El centro de su esquema sigue siendo la emisión televisiva. Por su parte, Telefe desarrolla desde hace años una política de asociación con empresas locales y busca productos que puedan ser vendidos al exterior, sea como formatos o como “enlatados”. La apertura a diferentes mercados lleva a sostener una estrategia en la que se busca la articulación entre diferentes pantallas. Además de sostener material complementario en las redes (contactos directos con la audiencia, concursos, juegos y la construcción de una narración que se puede expandir a partir de los personajes secundarios), Telefe intenta varias formas de combinar sus relatos en Internet y la televisión abierta. En 2013 y 2014, la serie *Aliados* adelanta parcialmente los episodios semanales en Internet y cierra los capítulos el día de la emisión televisiva, buscando capturar a una audiencia infanto-juvenil que está alejada de la TV. En 2017, la telenovela *Amar después de amar* es acompañada por una serie web en la que se desarrolla en paralelo con el relato principal un *spin off*, a partir de los avatares de un personaje secundario. Esta estrategia se intensificó cuando en 2017 Viacom, grupo norteamericano propietario de canales de cable, toma posesión de la cadena. Las nuevas autoridades plantean que su producción está pensada desde el inicio para ser exhibida a través de múltiples pantallas. Más allá de los ensayos de crear conexiones que amplifican el universo creado por cada programa, Viacom utiliza también el canal de Internet como salida de emergencia. Ante el fracaso de audiencia de *Fanny la fan*, un programa sobre el que había creado altas expectativas, reduce el número de capítulos y termina exhibiéndolo sólo por su canal de YouTube.

Una nueva estrategia de producción

Más allá de las peculiaridades del caso argentino, la producción de ficciones seriadas en televisión está marcada por varios cambios que se producen a escala internacional: el crecimiento de las plataformas de Video on Demand, el gusto por las narraciones seriadas de alto nivel de producción y temporadas cortas, junto con la aparición de una nueva modalidad de expectación de los relatos audiovisuales. Estas condiciones profundizan la crisis de las prácticas ligadas al sistema de *broadcasting* característico de los medios masivos. Los espectadores no necesitan estar pendientes de los horarios de exhibición propuestos por los canales emisores. Ahora pueden ver los programas elegidos de una oferta amplísima cuando quieren y durante el tiempo que deseen, construyendo sus propios límites y ritmos del relato audiovisual. Por esta vía se complejizan las historias como en las viejas narrativas seriadas de larga duración con múltiples tramas y personajes. Al mismo tiempo, el cuidado de la producción se acerca más a los estándares cinematográficos. La aparición de una nueva modalidad narrativa y nuevos tipos de espectador pone en cuestión la producción de ficciones televisivas, polarizando las audiencias. Mientras el público que queda en la televisión abierta opta mayoritariamente por narraciones clásicas apegadas a la matriz melodramática, el que se vuelca a las plataformas y al cable se va conformando dentro del nuevo modelo de espectador.

Sumado a los problemas propios, las cadenas locales deben adaptarse a los cambios que se están introduciendo a nivel global. Desde comienzos de la década de 2010, comienzan a desarrollarse las plataformas comerciales de video en Argentina. En ese año, se funda Qubit-TV, en 2011 Netflix llega a Argentina y desde 2012 los canales de aire oficializan la transcripción de los capítulos de sus principales ficciones en Internet. Los canales y las cadenas de cable comienzan a ofertar su programación por el sistema *on demand* que se va adaptando a varias pantallas: la Smart TV, la web y, finalmente, las aplicaciones para celulares. La utilización de las redes (especialmente YouTube) como repositorio al que se puede recurrir para ver episodios ya emitidos antecede la estandarización del procedimiento por parte de las cadenas televisivas. Grupos de espectadores se ocupan de subir contenidos grabados de la televisión para compartílos con otros seguidores de los programas.

Las tendencias que modifican tanto la producción como la forma de ver las ficciones seriadas hacen que se produzcan nuevas estrategias para abastecer a diferentes tipos de público. En la televisión abierta, El Trece y Telefe reducen la cantidad de estrenos nacionales que en general se exhiben en el *Prime time*. La poca tolerancia ante el incumplimiento de las expectativas hace que las emisoras no sostengan los problemas que no tienen aceptación inmediata. La tendencia general es la disminución de riesgos. Los programas nacionales producidos para el horario de mayor audiencia aminoran las apuestas innovadoras en el plano temático y en el formal. Además, para satisfacer la demanda conservadora siempre está el recurso de pasar las nuevas producciones globalizadas (turcas, coreanas, de TV Record) a un costo y un riesgo mucho menores.

Por su parte, las mismas cadenas buscan ocupar un espacio dentro del ámbito del cable con programas que se adaptan más a las nuevas tendencias con una serialidad más corta, narraciones más complejas, una apertura a géneros como el policial o el thriller, y temas que se apartan de la matriz melodramática clásica. Para lograr este objetivo, la asociación con las cadenas de cable o las plataformas internacionales se presenta como la vía más apta. Las cadenas (HBO, TNT) y plataformas internacionales (Netflix) buscan sostener una oferta diversificada y al mismo tiempo conectarse con los mercados locales como política de expansión (Martel, 2014). Las productoras locales logran sostener una producción con mayores estándares de calidad acorde con los nuevos gustos sin asumir totalmente los riesgos.

Paradójicamente, la necesidad del ingreso a un mercado global a través de las plataformas y el cable hace que deban recuperarse algunos aspectos de las producciones de fomento estatal desechadas. La capacidad para organizar relatos con un formato de entre ocho y trece capítulos, la organización de la producción más cercana a la cinematográfica que a la televisiva y una apertura temática que exceda la de la matriz melodramática clásica o la comedia costumbrista fueron algunos de los rasgos que caracterizaron a la producción de fomento producida entre 2011 y 2015. Esta cuestión se agudiza, ya que los intereses de las cadenas internacionales están centrados en aquellas ficciones que se refieren a la marginalidad y violencia sociales junto con la corrupción política. Justamente, estas características definieron una buena parte de la producción de fomento estatal que apeló a los formatos cortos en todos los casos, y tematizó la reivindicación de las identidades populares (*Proyecto*

aluvión, Los pibes del puente, El marginal, etc.) y casos de corrupción (*La defensora, El pacto, Cromo, etc.*).

En este sentido, casos exitosos como *El marginal* tienen una primera temporada apoyada en los fondos de fomento y siguen las pautas generales de los mismos, contando la historia de un penal dominado por un director corrupto y un preso, frente a los que se rebelan los demás prisioneros. En la segunda temporada (con la primera ya comprada por Netflix), se refuerza el carácter estereotipado de los personajes y se intensifica la exhibición de la violencia física. Se pasa, así, de la inclusión de personajes marginales sin una representación ficcional al trabajo con arquetipos y situaciones que apelan más a reforzar el verosímil genérico propio de los films sobre la opresión carcelaria. Algo similar sucede con *Un gallo para Esculapio*, cuya primera temporada se exhibe por Telefe y trata del mundo de las peleas de gallos y los ladrones de camiones. En la segunda temporada, en coproducción con la cadena TNT, la problemática se amplía al tráfico de drogas y otra vez se aumentan los niveles de violencia. La tendencia a la espectacularización de la marginalidad y la violencia o un trasfondo de corrupción parece ser el objetivo preferido de las nuevas series en coproducción internacional. Esto se observa tanto en las compras realizadas por Netflix en Argentina como en las coproducciones con el cable. Entre las primeras se encuentran *El marginal I y II, Historia de un clan* (sobre una familia de secuestradores), *Estocolmo* (trata de mujeres y corrupción política), *Edha* (trabajo semiesclavo), *El puntero* (corrupción política en los sectores humildes) o *Cromo* (corrupción para ocultar un desastre ecológico), entre otros. Lo mismo sucede con las producciones de TNT como *Un gallo para Esculapio II, La fragilidad de los cuerpos* (explotación de menores marginales) o *El lobista* (corrupción política).

La nueva situación del esquema productivo de ficciones audiovisuales seriadas se caracteriza por continuar un aspecto de la programación que durante su etapa de realización ocupó un lugar secundario, cuando no ignorado, por los canales de aire: la producción de fomento estatal. En ella se ensayó (y en muchos casos se concretó) una variante estilística acorde con las pautas de la producción que sostuvo el pasaje de la televisión como fuente primordial de ficciones seriadas a la planificación de narraciones que se plantean para varias pantallas. Intencionalmente o no, se siguió la tendencia internacional, mientras que las cadenas de televisión abierta entraban en crisis en relación con lo que hasta entonces había sido uno de sus sostenes: las ficciones de larga duración. Por eso, en el momento en que tienen que concretar una nueva alianza para sostenerse en un mercado audiovisual globalizado, acuden a los formatos, temas e incluso a la experiencia de algunas productoras como *Underground*, que se manejaron dentro los planes de fomento del INCAA. Sin embargo, la adaptación a las nuevas modalidades de producción no implica un pasaje directo. En los nuevos programas, hay un cambio de enfoque. La visión de los sectores marginados y de la corrupción vira hacia una mirada de tipo sensacionalista. Hasta el momento, la exclusión de una mirada comprensiva de la marginación social parece ser el precio de la inclusión en los mercados globalizados. Sintetizando el recorrido, desde la vuelta a la democracia se vive una tensión entre una tendencia a la concentración mediática, que prioriza la rentabilidad por sobre los contenidos, y una corriente que busca ampliar las voces, renovando temas y formas. Durante el período de aplicación de la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*, se

introdujeron novedades que desde una perspectiva local absorbían algunas de las características de la producción internacional, como la narrativa de serialidad corta y una apertura a temas y personajes que tenían poco lugar en la producción estandarizada. Cuando el macrismo diluyó el sistema de promoción estatal que facilitó la apertura a nuevas perspectivas, los monopolios mediáticos locales que aplaudieron la política de desmantelamiento se apropiaron de los aportes de las experiencias cobijadas bajo el fomento estatal para poder entrar en el nuevo mercado internacional de plataformas. Más allá de la continuidad de los negocios, el centro decisorio en lo que respecta a las ficciones para múltiples pantallas no parece quedar en mano de los socios locales. Hasta el momento, las selecciones de programas, temas y perspectivas de las coproducciones tienden a reflejar los prejuicios de los que manejan la distribución internacional. Lamentablemente, los componentes que en un primer momento se utilizaron (con mayor o menor fortuna) para la ampliación de lo visible y los decible por TV corren el peligro de sustentar nuevos estereotipos que pueden llegar a conformarse como una nueva forma de censura.

Bibliografía

- Aprea, G. y Kirchheimer, M. (2013). La ficción televisiva lucha por un espacio en la pantalla argentina. En A. Alfonso, *Comunicación y estudios socioculturales. Miradas desde América Latina*. Quilmes, Argentina: UNQui.
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2016). Argentina: cae la producción nacional, crece la extranjera y sin embargo la ficción pierde pantalla. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *(Re)invención de géneros y Formatos de la Ficción televisiva*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2017). Argentina: Cambio de rumbo en la producción nacional. Concentración y refuerzo de las lógicas comerciales. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *Una década de Ficción televisiva en Iberoamérica. análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2018). El año en que la ficción nacional no encontró su público. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *Ficción televisiva Iberoamericana en plataformas Video on Demand*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Marino, S. (2018). Historia de la televisión por cable en Argentina. *Fibra. Tecnologías de la comunicación*, (22). Buenos aires, Argentina: Menta comunicación.

- Martel, F. (2014). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, España: Taurus.
- Mastrini, G., Becerra, M., Bizberge, A. y Krakowiak, F. (2012). El Estado como protagonista del desarrollo de la TDT en Argentina. *Cuadernos. Info*, (31), 69-78. doi: 10.7764/cdi.31.455
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Respighi, E. (8 de abril de 2014). La TV local: todo un bien de exportación. *Página 12*. Recuperado de <https://n9.cl/i8gz>
- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, 27(37), 168-183. doi: 10.5354/07191529.2018.48288
- Siragusa, C. A. (2015). Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales. En E. Ipar, S. Tonkonoff, M. Fernández y M. Lassalle (Eds.), *Teoría, política y sociedad: Reflexiones críticas desde América Latina* (pp. 455-470). doi: 10.2307/j.ctvn5tzdz.28

Videografía

- Andrasnik, D. (Prod.). (2011). *El puntero* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka.
- Bernardeau, M. A. (Prod.). (2017). *Cuéntame cómo pasó* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Televisión Pública.
- Burman, D. (Prod.). (2018). *Edha K* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Netflix.
- Culell, L. y Flores, P. (Prod.). (2015). *Historia de un clan* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Telefe Contenidos.
- Culell, L. y Flores, P. (Prod.). (2017). *Un gallo para Esculapio I* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Boga Bogagna.
- Culell, L. y Flores, P. (Prod.). (2018). *Un gallo para Esculapio II* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Boga Bogagna.
- Culell, P. (Prod.). (2017). *Fanny la fan* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones.

- MC Producciones (Prod.). (2011). *Proyecto aluvión* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: MC Producciones.
- Morena, C. (Prod.). (2013-2014). *Aliados* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Cris Morena Group y Telefe Contenidos.
- Olivera, H. (Prod.). (2011). *La defensora* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Aries cinematográfica argentina.
- Ortega, S. (Prod.). (2016). *El marginal I* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Televisión Pública.
- Ortega, S. (Prod.). (2018). *El marginal II* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Underground Producciones y Televisión Pública.
- Pol-ka (Prod.). (2015). *Esperanza mía* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka.
- Puenzo, L., Puenzo, N. y Jáuregui, M. (Prods.). (2015). *Cromo* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Historias cinematográficas, Blue y Televisión Pública.
- Rollandi, S. y Nir, J. (Prods.). (2011). *El pacto* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Tostaki y Oruga.
- Rothschild, G. y Rey, I. (Prods.). (2017). *Animadores* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Sudestada Cine.
- Salinas Salazar, P. (Prod.). (2011). *Los pibes del puente* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: INCAA.
- Suar, A. (Prod.). (2017). *La fragilidad de los cuerpos* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka y Turner International.
- Suar, A. (Prod.). (2018). *El lobista* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Pol-ka y Turner Broadcasting System.
- Telefe Contenidos (Prod.). (2017). *Amar después de amar* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Telefe Contenidos.
- Viale, N. y Palacio, D. (Prod.). (2016). *Estocolmo* [serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Storylab y Kapow.

Gustavo Aprea

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja sobre lenguajes audiovisuales. Docente en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Docente en grado y posgrado de los departamentos de Artes Audiovisuales y Crítica de la Universidad Nacional de las Artes. Codirige el equipo argentino del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva, OBITEL. Director del Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes.

graprea@gmail.com

Mónica S. Kirchheimer

Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, docente-investigadora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes, donde también se desempeña como secretaria de Investigación y Posgrado. Su área de investigación es Arte y Medios, focalizando en narrativas televisivas y poéticas animadas. Actualmente codirige el equipo argentino de OBITEL, Observatorio de Ficción Televisiva y dirige e integra proyectos de investigación nacionales en torno de los problemas de producción y circulación de la animación. Coordina el Área de Investigación Poéticas Animadas en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA.

monicakirch@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Aprea, G. y Kirchheimer, M. S. (2019). Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década. *Toma Uno*, 7(7), 15-29.



Representaciones políticas de la Argentina en las series televisivas *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) y *El marginal* (Luis Ortega, 2016)*

Political representations in the series *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) and *El marginal* (Luis Ortega, 2016)

Ayelén Ferrini

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
ayelenferrini@gmail.com

Resumen

En el momento del estreno de *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002), Argentina vivía una de la crisis económicas y sociales más importantes de su historia tras la revuelta popular del año 2001, que provocara la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa. Por el contrario, el contexto de producción de la serie *El marginal* (Ortega, 2016) es bastante diferente: realizada para la TV Pública Argentina, durante el segundo mandato de Cristina Fernández de Kirchner, se enmarca en un proceso de profunda repolitización en diferentes ámbitos de la sociedad, superando el vaciamiento de la política sostenido desde los años de gobierno neoliberal de Carlos Menem que concluyeran en la crisis mencionada.

Este trabajo aborda el análisis de las huellas de las condiciones de producción de ambas series en relación con los momentos históricos y políticos en que son producidas, y cómo esto influye en el modo de enunciación de cada uno de los relatos.

Palabras Claves

series TV;
política;
representaciones

Recibido: 23/12/2018 - Aceptado: 25/04/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 33-45, 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

TV series;
politics;
representations

At the time of the premiere of *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002), Argentina lived one of the most important economic and social crisis in its history, after the popular revolt in 2001 which caused the resignation of then President Fernando de la Rúa. On the contrary, the context of production of TV series *El marginal* (Ortega, 2016), is quite different. Made for Argentinian Public TV, during the second mandate of Cristina Fernández de Kirchner, it was produced in a context of deep re-politicization in different areas of society, overcoming the emptying of politics held since the neoliberal governments of Carlos Menem, which led to the above mentioned crisis.

This paper observes the traces found in each series of the political and historical moments in which they were produced, and the way in which this shapes the mode of enunciation of the stories.

Introducción

Durante la década del 90, Argentina atravesó una de las crisis económicas más importantes, fruto de varios años de políticas neoliberales. Como parte de esta crisis, durante los primeros años de la década, el cine argentino sufrió la falta de fondos del Instituto del Cine y el desprestigio del público, por lo cual el número de películas estrenadas por año era muy bajo. En el año 1994, el Congreso de la Nación sancionó la Ley 24.377, ante la presión de actores, directores, estudiantes y docentes de las escuelas de cine que exigían la emergencia de una ley que amparara la producción cinematográfica nacional. Con esta nueva ley, se aumentaron los fondos a la producción, los estrenos comerciales se triplicaron y se generaron concursos y planes de fomento que habilitaron la posibilidad de surgimiento de nuevos directores. Este es el caso de *Historias breves I* (1995), donde participaron varios de los directores que luego serían los realizadores más reconocidos del cine nacional (Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Daniel Burman, entre otros).

En este contexto, en 1997 se estrena en el Festival de Cine de Mar del Plata la película *Pizza, birra, faso*, ópera prima de los directores Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Este film emblemático daría inicio a una serie de producciones que consolidarían el Nuevo Cine Argentino.

Más allá de la importancia de este estreno para la historia del cine nacional, *Pizza, birra, faso* se diferencia del resto de los films producidos en la década, principalmente por el modo en que retrata a un grupo de sujetos marginales y las relaciones que mantienen en su vida cotidiana con el delito, la ilegalidad, las drogas, etc. La película, que curiosamente había sido pensada en un formato televisivo (telefilm) (Fernández Cruz, 28 de agosto de 2018), no sólo da inicio a un ciclo de filmes aclamados por la crítica por su carácter de ruptura con el modelo vigente hasta el momento, sino también, habilita la posibilidad de producción de un nuevo ciclo de series televisivas. En el año 2000, dos años después del estreno comercial de *Pizza, birra, faso* y siguiendo la línea estilística del film, se estrena bajo la misma dirección la miniserie *Okupas* (Stagnaro, 2000). De esta forma, comienza un período donde ingresan reconocidos directores del ámbito del cine al circuito televisivo, generando cambios significativos en los modos de producción y enunciación audiovisual de tipo comercial introduciendo estéticas con una fuerte impronta autoral.

Dentro de este contexto, luego del éxito de estas dos producciones (*Pizza, birra, faso* y *Okupas*), en 2002 se emite por Canal América *Tumberos*, una miniserie de once capítulos, dirigida por Sebastián Ortega y Adrián Caetano en producción con Marcelo Tinelli y su productora, Ideas del sur. Esta serie posee la particularidad de introducir el espacio carcelario como universo ficticio que engloba y sostiene la historia. A lo largo de la serie se relata la historia de Ulises Parodi, un reconocido abogado que es acusado y condenado a 24 años de prisión por asesinar a una joven (homicidio que niega haber cometido).

En 2016, los mismos realizadores, Ortega y Caetano, esta vez bajo la gestión de otra productora, Underground, estrenan en la Televisión Pública *El marginal*, miniserie que retrata nuevamente el interior de una institución penal argentina. Esta miniserie comienza con una temporada de trece capítulos de duración en la que se

cuenta la historia de Miguel Palacios, un expolicía que ingresa de forma encubierta a una prisión, con una identidad falsa y una causa inventada. En 2018, se estrena la precuela de esta historia con la segunda temporada, que también transcurre en el penal de San Onofre.

Tanto *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002) como *El marginal* (Ortega, 2016) tuvieron mucha repercusión mediática en su emisión. Ambas fueron dirigidas y escritas por los mismos realizadores y abordan el género que podemos designar como *ficción social* a partir de una narrativa policial. A pesar de ser realizadas con catorce años de diferencia y bajo condiciones de producción muy disímiles, existen algunas características recurrentes en el modo de enunciación y abordaje de las representaciones que se dan en ambos textos audiovisuales.

En el momento del estreno de *Tumberos*, Argentina vivía una de la crisis económicas y sociales más importantes de su historia, como consecuencia de una serie de políticas iniciadas durante el gobierno de Carlos Menem y continuadas por el gobierno de la Alianza, las que desencadenaron una revuelta popular en el año 2001 que concluyó con la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa. Esta situación dio lugar a un período de fuerte inestabilidad política y económica. Estas condiciones de crisis e inestabilidad son el contexto fundacional de la serie, en la cual se describe a muchos personajes afectados por esta situación social.

El contexto de producción de la serie *El marginales* bastante diferente. Producida para la TV Pública Argentina en conjunto con la productora Underground de Sebastián Ortega y Pablo Culell, tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009. Esta ley habilitó, entre otras cosas, la implementación de una serie de contribuciones económicas destinadas a generar contenidos propios de calidad en televisión, lo que permitió una renovación en las temáticas y formas de producción. Por otra parte, a nivel social, en la última década del gobierno kirchnerista se vivió un proceso de profunda repolitización en diferentes ámbitos de la sociedad, frente al vaciamiento de la política instalado anteriormente.

Este trabajo aborda, en primer lugar, el análisis de las huellas de los diferentes contextos de producción de cada serie y su relación con los momentos históricos y políticos en que son producidas; en segundo lugar, se interroga sobre las relaciones entre estos contextos y el modo de enunciación de cada relato. ¿Qué conflictos sociales se observan en los films, y de qué manera las relaciones antagónicas que se describen entre los personajes de la ficción se asocian con la realidad política de la época? ¿Cuál es la dimensión política de cada uno de estos textos audiovisuales? Son algunas de las preguntas que nos hacemos a la hora de encarar el análisis.

La ficción social

Ficción social es un término que se utiliza para referir a un género audiovisual cuyos códigos y convenciones están poco definidos. El género no ha sido muy explorado en el marco de los estudios sobre cine o televisión. Sin embargo, en el ámbito de la crítica periodística y cinematográfica podemos encontrar la utilización del

término para referir a aquellas producciones audiovisuales ficcionales que abordan problemáticas sociales de sectores populares. Desde nuestra perspectiva, a esto se agrega que los sujetos retratados viven bajo condiciones de carencia económica estructural y se enfrentan a un mundo de hostilidad que los excluye y margina social y culturalmente.

Dentro de este género existe una tendencia, sobre todo en la televisión, hacia la narrativa policial, ya que es un formato con gran repercusión mediática y que, por lo tanto, generalmente contribuye a obtener rating.

Si bien se trata de textos audiovisuales que retratan la historia de sujetos (generalmente jóvenes) que viven entre la pobreza y la exclusión social, la trama suele articularse sobre algún conflicto que ronda la ilegalidad y la delincuencia. Este es el caso de *Los pibes del puente* (Salazar y Miranda, 2012), *La purga* (Rosa y Brusa, 2011), *Tumberos* (Caetano, 2002), entre otros.

En el caso de *Tumberos*, la historia gira en torno al personaje de Ulises Parodi, un reconocido abogado que es acusado y condenado a prisión por asesinar a una mujer. Su caso es tomado por Blanca, una joven abogada que le propone al acusado hacerse cargo de su apelación, ante el abandono de su socio principal. Ella se convierte en su aliada, pero también en su pareja amorosa. La serie contrasta los acontecimientos de la vida de Parodi por fuera de la prisión y el modo de vida y supervivencia dentro del penal. La historia finaliza con una rebelión, llevada a cabo y dirigida por este personaje, la cual le otorga la posibilidad de fugarse.

Por su parte, la primera temporada de *El marginal* cuenta la historia de Miguel Palacios, un expolicía que ingresa de forma encubierta a una prisión, con una identidad falsa y una causa inventada. Su misión es infiltrarse en la banda de un grupo privilegiado de presos que no han dejado de operar fuera de la prisión y descubrir dónde tienen secuestrada a la hija de un Juez de la Nación. Palacios descubre dónde está la chica y logra liberarla, pero es traicionado y queda prisionero como un convicto más, rodeado por delincuentes y asesinos. Con la ayuda de la psicóloga del penal, que se enamora de él y, a su vez, es la única que conoce su identidad, logra escapar dejando un final abierto, plausible para la segunda temporada. La segunda temporada es la precuela de la primera y cuenta el modo en que los antagonistas y enemigos de Palacios llegan a la cárcel y se transforman en quienes son.

La construcción de la diégesis: el universo carcelario

Ahora bien, retomando nuestras preguntas iniciales, entendemos que en todo discurso audiovisual de tipo ficcional se construye un espacio diegético, esto es, un mundo de lo posible, resultado de un proceso de configuración en distintos niveles de la representación. En este aspecto, si analizamos ambas series, observamos que presentan diferencias sustanciales en cuanto al espacio que configura el mundo carcelario, es decir, a nivel de las respectivas diégesis se construyen dos ideas muy disímiles de la institución penitenciaria donde transcurre la mayor parte de la historia, lo que produce sentidos muy diferentes.

En *El marginal*, se observa una construcción del espacio a partir de una jerarquía, de acuerdo con el lugar de poder que ocupan los presos dentro de la misma. Se establece así una dicotomía entre los que están adentro y quienes están afuera, pero dentro de la misma cárcel. En el *interior*, nos encontramos con el denominado “VIP”, un lugar de privilegio, donde se cuenta con instalaciones cómodas y modernas similares a una casa de alguien con poder adquisitivo alto; quienes están allí cuentan con televisores y dispositivos para el entretenimiento, entre otras facilidades. Por su parte, en el espacio del *afuera*, nos encontramos con “la Villa” (así es denominado dentro de la serie), un lugar construido a partir de distintos objetos que dan la apariencia de “ranchos”, armados con forma de carpas, donde reina la precariedad y donde se encuentran quienes no pertenecen al grupo de los privilegiados. Este es el espacio de mayor marginalidad, donde no existen comodidades. A su vez, los espacios que habitan los policías y supervisores son ambientes modernos y cuidados.

En *Tumberos*, en cambio, no existen espacios de privilegio dentro de la cárcel; la precariedad y el abandono reinan en todos los decorados, tanto donde habitan quienes tienen poder dentro de la misma, como quienes no lo tienen. Los escenarios se caracterizan por la escasez, la carencia y la falta de mantenimiento, tanto aquellos en los que habitan los presos como aquellos por donde transitan policías o supervisores. Sin embargo, en *Tumberos*, es significativo el lugar que ocupa el espacio del afuera, de la sociedad por fuera de la cárcel, que posee un papel mucho más relevante que en la serie anterior, en tanto hay allí personajes determinantes para el desarrollo de la historia.

Esta primera diferencia a la hora de representar el espacio carcelario puede ser leída como huella que responde a las particularidades del contexto de producción de cada época. Es decir, cada una de estas descripciones se articula sobre cierta visión de la sociedad con respecto a las instituciones penitenciarias en el momento en que se produce la serie.

La representación en los textos y los discursos circulantes

La construcción de los espacios carcelarios en *Tumberos* se configura desde una visión apocalíptica, de decadencia y absoluta marginalidad para casi todos los personajes por igual, tanto para los presos como para los policías o la abogada que inicialmente busca su supervivencia a través del caso de Parodi. La mayoría de los personajes son atravesados por estados de carencia económica, propios de la situación social que se vivía en esa época. Los espacios lujosos y ostentosos están reservados para ciertos personajes privilegiados, representados por políticos y sus familiares. Esta construcción se articula sobre el contexto de desigualdad social, el alto grado de desocupación y la excesiva concentración en algunos sectores de la economía por sobre el resto, que impuso el modelo menemista de los 90.

En *El marginal*, en cambio, existen espacios diferenciados de acuerdo con una jerarquía económica o de poder. En 2015, hubo una discusión de gran repercusión social con respecto al modo de vida de los presos en las cárceles argentinas. El tema surgió a raíz de los sueldos que éstos reciben por su trabajo y estuvo motivado, en

parte, por la campaña electoral, aunque fue exacerbado por los medios hegemónicos, aprovechando la preocupación social en torno al tema de la inseguridad.

Estos discursos, que pueden encontrarse también en otros sectores de la discursividad social, han incrementado en los últimos años los prejuicios sociales en relación con la pertenencia de clase, generando una distancia social cada vez más grande entre aquellos que tienen acceso a un cierto nivel de vida (sectores medios y altos) y los que no. Es interesante observar cómo esta división social es representada en la serie a través de la construcción dicotómica de los espacios (el espacio “VIP” vs. “la villa”) y del acceso a determinados privilegios por pertenecer a uno u otro. Esta marca particular nos parece un indicio contundente en relación con la construcción del mundo carcelario, ya que entendemos que esta construcción del espacio diegético expone la disputa a la que algunos periodistas se han referido como “grieta”. Esta polarización de la sociedad argentina, intensificada en los últimos años, tiene relación con miradas contrapuestas sobre diversos aspectos de la política actual, entre estos la valoración positiva o negativa de la ayuda estatal a los sectores más vulnerables (referida como “planes sociales”).

Existen igualmente distintas operaciones enunciativas en *Tumberos*, que pueden leerse como una crítica a la sociedad argentina de los 90, quizás como reacción a la crisis del momento, pero también como denuncia de situaciones anteriores, como la corrupción política o los escenarios de precariedad en las cárceles argentinas. En cambio, no aparecen menciones tan evidentes hacia el gobierno kirchnerista en *El marginal*, dado que no expone una crítica significativa a éste. Sin embargo, encontramos ciertas apreciaciones referidas al gobierno que responden a discursos periodísticos que circulan en ese momento, las que resultan más sutiles en la primera temporada que en la segunda. Una de las ideas más fuertes que circula corresponde a la corrupción estatal, pero también aparecen otros elementos que iremos analizando.

Dentro de los aspectos enunciativos, ciertos mecanismos refuerzan el anclaje en la realidad social y política de la época con fines verosimilizantes. En *Tumberos*, esta operación se hace más evidente, ya que cada uno de los capítulos de la serie comienza con una breve introducción que, con tono irónico crítico, expone situaciones contrarias a las que finalmente suceden en el relato, exponiendo diversas problemáticas sociales. Por ejemplo, en el primer capítulo se describe a través de una serie de placas y fotografías de penales argentinos cómo crece la población carcelaria en un 300%, desde el año 1984 hasta el año 2000, periodo en que se ubica la diégesis. Esta secuencia inicial finaliza con una placa donde se enuncia el artículo 1 de la Ley 24.666, correspondiente a “Ley de ejecución de la pena privativa de la libertad”, donde se indica lo siguiente:

La ejecución de la pena privativa de libertad, en todas sus modalidades, tiene por finalidad lograr que el condenado adquiera la capacidad de comprender y respetar la ley procurando su adecuada como profesora asistente en el Departamento de Cine y TV de la

Facultad de Artes, UNC. En su carrera profesional, además de la investigación la comprensión y el apoyo de la sociedad (*Tumberos*, 2002).

Esta placa, que refiere a la finalidad del sistema penitenciario argentino, no hace más que intensificar el vínculo existente entre la serie y sus condiciones de producción, exponiendo las contradicciones existentes tanto en la ficción como en la realidad a la que refiere. A partir de estas operaciones, se plantea una crítica hacia la sociedad argentina durante el menemismo (1989-2000) y al sistema penitenciario, en particular desde el regreso de la democracia (1984) hasta la actualidad diegética de la ficción (2000).

En *El marginal*, como dijimos, estas referencias a la realidad social y política argentina de la época no aparecen de forma explícita; sin embargo, están presentes de otra manera. Una de éstas es el modo en que se configuran las relaciones entre los personajes. En la segunda temporada, la figura de Borges (el protagonista de esta segunda época) se presenta con características fuertemente estereotipadas de un dirigente gremial peronista. Sin nombrar de forma directa ningún partido político, muchas escenas se configuran a partir de este personaje, quien utiliza estrategias demagógicas y populistas como formas de llevar adelante sus propias ambiciones de ascenso político.

El personaje de Borges, a partir de la idea de “fortalecimiento de las bases”, se construye como la figura líder del espacio carcelario de “la villa”. Borges refuerza las relaciones que se dan en este lugar a partir de las estrategias señaladas. Por ejemplo, invita a sus compañeros presidiarios un asado y les hace regalos como forma de ganar su confianza, para que lo acompañen en el derrocamiento del “Sapo” (antagonista principal de esta temporada que lidera el penal y los espacios “VIP” del mismo) y así él pueda ocupar finalmente ese lugar. De alguna manera, la trama en esta segunda temporada gira en torno a los acuerdos y traiciones que involucran los intereses políticos, al igual que Raymundo Glayzer lo hacía en los años setenta en *Los traidores* (1973), al poner en evidencia la corrupción del poder sindical de la época.

Lo ideológico como dimensión de análisis

Ahora bien, dentro de este contexto y de las representaciones que se proponen, nos llama la atención el modo en que Pablo Cullel, director de producción y contenidos de *Underground*, en diálogo con un medio gráfico online habla sobre estas producciones audiovisuales:

- (...) *Tumberos* expresó a una sociedad post-crisis, con una mediatización muy alta del delito. Caetano, en un planteo más lírico, planteaba qué era el bien y qué era el mal, quiénes estaban adentro y afuera.

- En *El marginal* ese planteo se repite.

- Pero sin hacer una bajada tan ideológica. De 2002 para acá es otra la realidad. *El marginal* es un policial de género, pero no se busca hacer una radiografía social de un punto de vista ideológico, sí de lo que uno ve en el aquí y ahora (Fahsbender, 14 de noviembre de 2015).

En esta declaración, Cullel plantea como diferencia sustancial entre ambas series el carácter ideológico, según la intencionalidad del director en el momento de realización: en *Tumberos* habría así una idea previa basada en una mirada ideológica sobre la realidad argentina, mientras que en *El marginal* no habría ideología. La definición de *ideología* que maneja en este caso Cullel es una definición que el semiólogo Eliseo Verón llamaría descriptiva, esto es, un concepto que refiere a una visión de mundo determinada, a diferencia de un concepto analítico que considera lo ideológico como una dimensión de análisis que en tanto tal interviene en toda producción discursiva, en este caso audiovisual. Desde esta última perspectiva, es necesario observar que:

En esta dimensión –la del análisis y no la de la pura descripción– lo ideológico refiere a la relación necesaria entre un discurso y sus condiciones sociales de producción.

Lo ideológico no designa entonces un tipo de conjunto significativo (en el sentido de que habría discursos ideológicos y no ideológicos), no consiste en un repertorio de contenidos, no tiene que ver con la deformación u ocultamiento de una realidad, sino que se trata de una dimensión analítica propia de todo discurso, en tanto todo discurso posee huellas de sus condiciones de producción (Triquell y Ruiz, 2013).

Cuando Cullel habla de una concepción ideológica en *Tumberos*, alude principalmente a las referencias con respecto a la realidad argentina que aparecen de forma constante con el objeto de remitir a una época particular, tal como él lo explica; pero así también a la representación explícita de ciertos partidos políticos de izquierda hacia el final de la serie.

En *El marginal*, en cambio, la representación de una política partidaria explícita está ausente, pero lo *ideológico* se observa en cómo se configura el sistema de personajes, las acciones que llevan a cabo y los roles que sostienen en la narración. En la primera temporada, dentro de este sistema, encontramos a Pastor, el protagonista, y a su vez, al grupo de personajes de los villeros, que colaboran y funcionan como ayudantes del protagonista. Cada uno de estos personajes o grupo de personajes cumplen un rol dentro de la narración y entran dentro de un sistema de valores. Los villeros son portadores de valores positivos, como la amistad, la confianza, el respeto y la lealtad. El juez de la Nación, que funciona como antagonista en un momento de la serie, es el portador de valores negativos, ya que es corrupto, traicionero, asesino. Dentro del grupo de la familia Borges, existen personajes con distintas características, pero con algunas particularidades comunes con la figura del juez (corruptos, asesinos, etc.). Por último, la figura del director del penal se caracteriza por hacer mal uso del poder público con el objetivo de obtener ventajas personales.

Uno de los elementos claves del relato es la gran cantidad de dinero que el juez le entrega al personaje de Borges y que éste guarda, haciendo pensar al resto de los personajes que nunca fue entregada.

Es evidente que una de las características principales que hacen a la definición de estos personajes es su relación con la corrupción en sus distintas formas (fraude, sobornos, narcotráfico, etc.). Los personajes con privilegios económicos y con poder (la familia Borges, el juez, el director del penal) son caracterizados a partir de estas prácticas, que realizan de forma cotidiana y natural y gracias a las cuales obtienen éxito y prestigio. En cambio, los personajes que en un principio cumplen un rol más pasivo, principalmente el grupo de villeros que están bajo el mandato de la familia Borges, no acceden a ningún privilegio.

En los últimos años del gobierno kirchnerista, una de las polémicas principales expuestas en los medios fueron las denuncias por corrupción y la asociación de esta práctica a gobernantes y políticos en general. Dentro del conjunto de relaciones y características existentes que hacen a la configuración del relato de *El marginal*, existe una analogía con el gobierno kirchnerista y esta relación con la corrupción. El modo en que se describen los personajes y se trata la temática, asociada principalmente con los funcionarios del Estado (el juez y el director del penal), funcionan como huellas que las condiciones de producción han dejado en este discurso.

Otro aspecto llamativo es que uno de los personajes, interpretado por Gerardo Romano, por momentos sostiene en tono irónico un discurso sobre los derechos humanos de los presos, refiriéndose a las políticas dentro del penal a partir de una serie de criterios de cuidado y respeto hacia los presidiarios. Este discurso, que en distintas oportunidades repite el personaje, entra en relación con las nociones positivas con las cuales el gobierno kirchnerista se consolidó ante la sociedad en general.

A modo de conclusión

En todo discurso podemos encontrar una dimensión política, en tanto disputa con otros, una mirada sobre el mundo.¹ Sin embargo, muchas veces esta dimensión no sólo no es percibida, sino que es negada en declaraciones de sus realizadores, quienes pretenden evitar la conexión de los textos con la dimensión ideológica.

En los últimos diez años en Argentina, quizás a partir del lanzamiento de la Resolución 125 por el gobierno de Cristina Kirchner, se comienza a visibilizar en la sociedad en

1 Nos referimos acá a “lo político” en términos de Chantal Mouffe (2007): “la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (p. 16).

general y de forma más evidente en los medios de comunicación hegemónicos una disputa por determinados sentidos, que da cuenta de los conflictos de intereses que hacen a la dimensión de antagonismo propia de las democracias actuales. En este contexto, la sociedad en general, en sus conversaciones y rutinas diarias, se vio involucrada en discusiones y posturas que exponían estas diferencias. Pero dentro de estas situaciones cotidianas existe la idea de que el consenso es necesario, que aplacar las diferencias y evitar el conflicto es la solución; no es menor que el slogan de campaña para la presidencia de Mauricio Macri en 2015 se basara en la idea de “unión”, de estar “juntos para salir adelante”.

Esta concepción de lo político como espacio de coincidencia y negación de las diferencias y del conflicto implica un posicionamiento que muchas veces se ve expuesto en la producción televisiva ficcional: raras veces los personajes ficticiales en la TV argentina manifiestan la pertenencia a algún partido político; sin embargo, esta omisión, que tiene como objetivo una desvinculación con la realidad, es también un posicionamiento sobre lo político. Evitar un posicionamiento partidario dentro de una narrativa ficcional es una forma de evitar exponer la disputa partidaria, pero a la vez deja expuesto el carácter político e ideológico del propio texto. Ahora bien, ¿qué sucede con *Tumberos y El marginal*?

En *Tumberos*, como dijimos, existe una referencia clara a la sociedad argentina de los 90, a través de ciertas huellas en el discurso, como las placas alusivas a las leyes penitenciarias, o bien elementos dentro de la diégesis que hacen referencia a programas de TV de los 90 como *Crónica TV*, entre otros. Esto, sumado a una estética de realismo crudo, propia del desarrollo del género en esa época, expone distintos conflictos sociales que aluden a la realidad política del momento, tales como la desocupación, la corrupción, la mediatización de lo social, es decir, la figura del delincuente en los medios, entre otras representaciones de problemáticas sociales.

Por su parte, en *El marginal*, la mirada crítica hacia la realidad se hace menos evidente, aunque aparecen ciertos conflictos sociales que refieren a la realidad política del período kirchnerista. Una de las representaciones más significativas en este sentido es la corrupción de los personajes con roles de alta jerarquía dentro del sistema estatal, que utilizan su posición y los recursos del Estado para enriquecerse a sí mismos.

Si pensamos en el discurso opositor al kirchnerismo, podemos ver representados allí uno de los principales lugares comunes en torno a la “década K”. Así también quedan representadas algunas nociones asociadas a este gobierno como el de una política de derechos humanos y las miradas contrapuestas con respecto a la ayuda estatal a los sectores más desfavorecidos durante este período. En la segunda temporada, aparece igualmente la figura del representante gremial (en el personaje de Borges) con intenciones de ascenso social dentro de la cárcel. En un tono muchas veces irónico –por ejemplo, en uno de los capítulos los personajes aparecen comiendo un asado y están posicionados en la forma del famoso cuadro de “La última cena”, donde Borges ocupa el lugar de Jesús–, el texto traza un paralelismo entre el modo de funcionamiento de la cárcel y la política estatal durante el gobierno kirchnerista.

Estos sentidos constituyen formas de lo *ideológico*, en cuanto son huellas de las condiciones de producción de los discursos (Verón, 1998), pero exponen también

diferentes formas de “lo político” en tanto construyen –y buscan imponer– determinadas representaciones de la realidad social a la que hacen referencia, no sólo en relación con el espacio carcelario, sino también hacia los modos en que funciona –o funcionó en cada periodo– “la política” en la sociedad argentina.

* Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral para el Doctorado en Artes, financiada con beca de SECyT-UNC.

Bibliografía

Aumont, J., (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *¿Cómo analizar un filme?* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Fahsbender, F. (14 de noviembre de 2015). Sebastián Ortega regresa a la cárcel para su nueva serie. *Infobae*. Recuperado de <https://n9.cl/6uof>

Fernández Cruz, M. (28 de agosto de 2018). A 20 años de *Pizza, birra, faso*, el recuerdo de sus protagonistas. *La Nación*. Recuperado de <https://n9.cl/5nhf>

Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Triquell, X. (2017). Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. *Culturas*, (11), 159-176. doi: 10.14409/culturas.voi11.7004

Triquell, X. y Ruiz, S. (2013). Historias mínimas o extraordinarias: La dimensión política de la narración cinematográfica. *Avances. Revista del Área Artes del CIFYH*, (22).

Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Verón, E. (2009). *Fragmentos de un tejido social*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Ayelén Ferrini

Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba y becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de esta universidad, donde está desarrollando estudios de posgrado en el Doctorado en Artes. Actualmente se desempeña como profesora asistente en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, UNC. En su carrera profesional, además de la investigación, se dedica también a la realización audiovisual. Dentro de sus trabajos, ha dirigido y producido series documentales para la televisión nacional, algunos programas para la televisión de Córdoba, serie web y varias publicidades nacionales e internacionales.

ayelenferrini@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Ferrini, A. (2019). Representaciones políticas de la Argentina en las series televisivas *Tumberos y El marginal*. *Toma Uno*, 7(7), 31-43.



Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva

Audiovisual serial narrative:
structures and procedures in fictional television

Martín Greco

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
gretin@yahoo.com

Resumen

En tiempos recientes, el desarrollo extraordinario de productos televisivos seriales, que han revolucionado los modos de producción, difusión y consumo, suscita interés académico y abre campos de investigación hasta ahora poco explorados. Nuevas investigaciones señalan la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva. El presente artículo se propone revisar esas lecturas, con el fin de realizar un análisis formal y esbozar una tipología que dé cuenta de las variedades narrativas estructurales, mediante la clasificación de un corpus que incluye una enumeración de las modalidades desarrolladas en la práctica profesional argentina.

Palabras Claves

narrativa serial;
series de
televisión;
estructuras
dramáticas;
lenguaje
audiovisual;
televisión
argentina

Recibido: 19/02/2019 - Aceptado: 15/05/2019

TOMA UNO (Nº 7): Páginas 47-68, 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

serial narrative;
TV series;
dramatic
structures;
audiovisual
language;
Argentinian
television

Recently, revolutionary changes in the ways television series are produced, broadcast and consumed have provoked academic interest and opened up new research areas. New studies have shown that the categories used to study film cannot be simply translated to television, and have started to address the specific expressive resources of TV fiction. This article is a review of those readings, which attempts to conduct a formal analysis and sketch a classification that takes into account various narrative structures, using a corpus that includes an enumeration of practices used in Argentinian television.



1. Lecturas sobre la serialidad

La bibliografía acerca del fenómeno de las series puede ser dividida en tres categorías: los estudios críticos, con orientación teórica; los análisis monográficos de producciones o géneros concretos, con orientación descriptiva o ensayística; los manuales, con orientación prescriptiva.¹

Para el presente trabajo son relevantes los textos pertenecientes a la primera de estas áreas. Las investigaciones más fructíferas señalan la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión, y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva que ponen en crisis los modelos cinematográficos canónicos: la serialidad, la renuncia a la clausura narrativa, los aplazamientos temporales, la dispersión y las fracturas del relato, la exploración de personajes en largos arcos de tiempo, las estrategias de redundancia, continuidad y fidelidad. En Estados Unidos, cuya producción domina actualmente el mercado global de series televisivas, se han realizado algunos estudios que resultan insoslayables. Por las líneas de investigación que establece, resulta significativo el trabajo de Thompson (2003). Otras vertientes de análisis han sido abiertas por autores como Allrath, Gymnich y Surkamp, quienes postulan la necesidad de que la crítica avance “hacia una narratología de las series de televisión” (2005, pp. 1-43); Ndalians (2005), quien bosqueja cinco modelos narrativos de las series de televisión “neobarroca”, y Mittel (2015), quien estudia la “complejidad narrativa” de la televisión contemporánea. Particularmente fértil es la investigación en Italia, país de larga tradición en estudios semiológicos: la crítica italiana ha realizado notables

¹ El trabajo es el resultado de un proyecto de investigación de la cátedra Gerszenon de Lenguaje Audiovisual, desarrollado en el marco del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes.

aportes a las cuestiones referidas a la serialidad narrativa, entre los cuales señalemos los de Buonanno sobre las diferentes fórmulas del relato televisivo; esta autora propone superar el no infrecuente prejuicio que considera las series de televisión como una suerte de subproducto alienante y rudimentario, del mismo modo que fueron considerados alguna vez el folletín y el cine: “hemos tenido que esperar mucho tiempo hasta que la narrativa popular y el relato cinematográfico se aceptaran y reconocieran como formas estéticas (y en el caso del cine también artísticas) y culturales” (Buonanno, 1999, p. 61). En Francia, se destacan el estudio de Benassi (2000) sobre las tipologías televisivas de Francia y el ensayo de Esquenazi (2014) sobre las series de televisión. En ámbito iberoamericano, se advierte en el siglo XXI un creciente interés por la cuestión, aunque los textos críticos en lengua española siguen siendo minoritarios. Con respecto a la bibliografía disponible en nuestro país, después de los aportes de Traversa y Steimberg (1993) sobre los medios masivos de comunicación, se destacan los abordajes al género de la telenovela debidos a Mazziotti (1993, 1996, 2006), Soto (1996), Aprea (1999), Bourdieu (2008), los estudios vinculados al Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva - Obitel (Aprea y Kirchheimer, 2013) y monografías como la de García Fanlo (2016). Un acercamiento a la relación entre “Series y cine contemporáneo” puede hallarse en el número monográfico de la revista *Kilómetro 111* (mayo de 2012), con artículos de Schwarzböck, Bernini y Cerdá, que reflexionan acerca de nociones como lo posautoral y el *poscine*. Pero en general, pese a la vasta producción serial argentina, escasean los trabajos que se ocupen de la estructura formal de las series televisivas con la amplitud que ha sido otorgada a otros productos audiovisuales locales, como el llamado “nuevo cine argentino”.

2. Narraciones abiertas

Como punto de partida corresponde definir el objeto de estudio del presente trabajo. Resulta operativa la siguiente enunciación, ampliamente englobadora, de *serie de ficción televisiva*:

producto de ficción concebido para la televisión, articulado en episodios o capítulos, es decir, formado por segmentos de relato concluidos en sí mismos o ligados entre sí, para formar ciclos estacionales que presentan personajes fijos invariables, caracteres estructurales constantes y una ambientación característica y mayormente invariable (Bernardelli, 2012, p. 23).²

También es útil la formulación de Bort, quien, por su parte, define así las series:

Discursos narrativos audiovisuales de ficción serializada, fraccionados de forma estructurada y episódica, continuativos y/o interdependientes narrativa y/o temáticamente, cuya ideación, producción, emisión y posterior distribución se vehicula —en una primera instancia— en la

² Todos los esbozos de traducción que se leen en estas notas son nuestros: lamentablemente, la bibliografía en español disponible para el lector hispanoamericano es escasa.

disposición del discurso generado en el interior de un flujo televisivo
(Bort, 2012, p. 40).

Para completar el deslinde de nuestro objeto, lo pondremos en relación con otros objetos análogos o contiguos. Al respecto, resulta fecundo acudir en principio a la ya mencionada Kristin Thompson, reconocida estudiosa de los fenómenos audiovisuales, autora y coautora de numerosos volúmenes sobre el estilo cinematográfico, quien ha publicado hace ya varios años su ensayo precursor *Storytelling in Film and Television* (2003). Allí, Thompson postula la necesidad de recortar el área de la ficción televisiva de otros territorios críticos.

En primer lugar, la autora separa los estudios sobre las series en particular de aquellos sobre el medio en general: en tal sentido, propone trascender la noción de *flujo televisivo*, establecida por Raymond Williams (1974) y difundida ampliamente en los estudios culturales, a fin de encarar el análisis de los productos individuales concretos como *unidades autocontenidas*: “A pesar de la preeminencia del concepto de flujo en los estudios sobre televisión, es posible estudiar provechosamente los programas individuales como unidades autónomas, más allá de la grilla en la que pueden haber aparecido” (Thompson, 2003, p. 18).

En segundo lugar, la autora sostiene que la ficción televisiva debe hallar un campo propio, separado del cine, dentro de los estudios audiovisuales, debido a que son “medios diferentes, aun cuando tengan puntos de superposición” (Thompson, 2003, p. 11). Las peculiares características de las relaciones espacio-temporales “centrífugas” de la narración televisiva han sido señaladas por Mottet en su examen de la *soap opera*: “Rechazo de la clausura, ausencia de principios marcados e interrupciones frecuentes del relato indican que la *soap* tiende a escapar a las leyes usuales de la composición narrativa de ficción: nuevo pacto enunciativo” (1990, p. 64).

Como vimos, la noción de *rechazo de la clausura* es central para discernir estas producciones, “especie de condensación de mundo expandible a voluntad en el tiempo” (Grignaffini, 2008, p. 164). Algunos autores disciernen entre *ficciones singulares* y *ficciones plurales* (Benassi, 2000, p. 35). Desde una perspectiva semiótica, Ruggero Eugeni (2008, p. 51) señala que estas modalidades de producción y distribución televisivas han construido nuevas experiencias de consumo.³ Las experiencias *rítmicas* del consumo serial son específicas. La segmentación del relato en capítulos o episodios, y su continuidad en temporadas, determina parámetros de *acumulación y prosecución, de ritmo y esquema* (Calabrese, 1984, p. 67).⁴

3 “La nueva ficción televisiva constituye el lugar de invención de formas originales de experiencia. El espectador no asiste simplemente a un suceso, sino que es llevado a experimentar formas particulares del sentir que involucran sus percepciones, su comprensión narrativa, sus emociones, sus disposiciones relacionales. (...) Los productos mediáticos se presentan pues como auténticos objetos de diseño experiencial” (Eugeni, 2008, p. 51).

4 Arlindo Machado utiliza la noción de “narración seriada” y llama serialidad a “la presentación *discontinua y fragmentada* del sintagma televisivo” (2000, p. 83).

La serialidad televisiva utiliza estructuras dramáticas y narrativas específicas, que no pueden ser aprehendidas con las categorías de estudio de narrativas cerradas como las cinematográficas: “Olvida todo lo que has aprendido sobre las estructuras en tres actos”, exclama en su manual Pamela Douglas (2011, p. 45).

Por último, teniendo en consideración estos aspectos, tras los primeros deslindes y diferenciaciones de Kristin Thompson, es necesaria una perspectiva más amplia, para poner las ficciones televisivas en relación con otros ciclos narrativos de larga tradición. Muchos autores, como Buonanno, Cardini y Bernardelli, rastrean en los remotos orígenes de la narrativa occidental:

La serialidad narrativa tiene un origen muy antiguo y podemos encontrar manifestaciones tanto en los mencionados ciclos homéricos, como en la estructura de los relatos de la mitología griega, en las sagas nórdicas, en los textos bíblicos, en los ciclos de romances medievales, en los cuentos de *Las mil y una noches*, en el *Decamerón* de Boccaccio, o en los poemas caballerescos del Renacimiento (Bernardelli, 2012, p. 18).

A juicio de Andrea Bernardelli, las características comunes de una serie o ciclo narrativo son: la recurrencia de eventos similares y su repetición con variaciones más o menos sensibles en una sucesión temporal; la similitud estructural entre las partes o entre diversos segmentos que componen el ciclo narrativo; el carácter cíclico, que se fundamenta en el “retorno de lo ya conocido”, en particular en lo que se refiere al mundo descrito y narrado, sus valores y los personajes que lo pueblan.

Esto, sin dudas, puede ser puesto en relación con la concepción de Umberto Eco (1985) acerca de la “innovación en el serial”, según la cual la dinámica organizadora de las narrativas seriales es la “variación en la repetición”. En continuidad con los ya clásicos postulados de Benjamin (1989), Bernardelli señala por último que el concepto de serialidad ha sufrido transformaciones a partir del siglo XIX en la moderna sociedad industrial, con el advenimiento de la cultura de masas y los correspondientes medios de comunicación.

La moderna cultura industrial asiste a la llegada del producto en serie y la comunicación cultural se adecua a la situación de reproductibilidad: nace, así, *el producto cultural serial*. Según Cardini (2015), la serialidad se da en todos los niveles de la cultura de masas: en la producción, en la narrativa y en el consumo. Esto implica que el mismo relato sufre transformaciones en virtud de los nuevos instrumentos utilizados para comunicarlo. Schwarzböck concluye que, así como la fotografía y el cine, artes de la reproductibilidad, obligaron a reformular el concepto de arte a finales del siglo XIX, “las series están reformulando para el siglo XXI tanto el concepto de industria como el de arte” (2012, p. 23). Asimismo, resulta insoslayable observar que las series de televisión “han ocupado, durante la primera década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine” (Carrión, 2014, p. 19).

3. Estructuras elementales de la serialidad

Existen taxonomías muy diversas del relato televisivo. No obstante, hay una cierta unanimidad acerca de la identificación de dos polaridades marcadas en las narrativas seriales: la *serie sin continuidad* y la *serie con continuidad*. Es decir, la *serie* y el *serial*, en términos de la crítica internacional. En español, esta terminología nos aparece confusa, sobre todo cuando se intenta denominar los productos híbridos (y se acude a expresiones como “series seriales” o “series serializadas”). Umberto Eco, en su difundido ensayo (1988) llama *saga* al *serial*, mientras que Stéphane Benassi (2000) prefiere la clásica expresión literaria *feuilleton*. Esquenazi (2014), por su parte, plantea esta dicotomía en términos de *series inmóviles* y *series evolutivas*.

Estas polaridades son consideradas por Buonanno como las *estructuras elementales de la serialidad* (2008, p. 121); se caracterizan por una doble propiedad: la extensión y la reducción, principios de orden que de hecho funcionan, sea como multiplicadores del corpus narrativo —mediante la iterativa generación de episodios y capítulos—, sea como reductores de su enorme dilatación. Cada uno de los dos modelos tiene su propio régimen temporal, basado en concepciones del tiempo igualmente binarias: lo cíclico y lo lineal, lo repetitivo y lo evolutivo. Es posible presentar de este modo sus rasgos distintivos:

3.1. La serie sin continuidad

En ocasiones, llamada *serie* sin más. Se caracteriza por articularse en segmentos autónomos, denominados episodios, narrativamente autoconclusivos y en general autosuficientes; en el contexto de la serialidad, pueden ser consumidos en un orden indistinto. Este modelo, derivado de los relatos con héroe recurrente como Sherlock Holmes o Arsène Lupin, ocasionalmente establecen un marco temático o genérico amplio, sin continuidad de puesta en escena, con personajes y contextos espacio-temporales variables en la serie: desde el emblemático *Alfred Hitchcock presents* (1955-1956) hasta *Black Mirror* (2011). En Argentina, es recordado el ciclo de *Mujeres asesinas* (2005-2008).

3.2 La serie con continuidad

Internacionalmente llamada *serial*. Se articula en un número variable de segmentos, denominados *capítulos*, sin clausura, narrativamente no autosuficientes; en el contexto de la serialidad, cada uno de ellos ocupa un lugar preciso en la concatenación con los precedentes y los sucesivos; sólo pueden ser consumidos en un orden determinado. Su origen se remonta al folletín y a los radioteatros, que desarrollan peculiares estrategias de escritura, como la redundancia y el *cliffhanger*: la primera, mediante repeticiones o recapitulaciones, permite llenar vacíos y transmitir información que algunos receptores pueden haber olvidado o perdido al saltarse un capítulo; el segundo consiste en la *interrupción estratégica de la narración*, “en

un punto crucial de la trama” para mantener vivo el interés del receptor y estimular el consumo del segmento sucesivo (Cardini, 2015, p. 24).

Para Benassi (2000), se trata de una combinatoria de elementos (invariantes y variaciones) apoyados en una lógica que privilegia el tiempo, el avance progresivo y la genealogía. Las divergencias entre los productos que integran esta modalidad se encuentran en el número de segmentos: desde los modelos cerrados, con muchos capítulos (las *telenovelas* y la mayoría de las denominadas *tiras* y *telecomedias*) o pocos capítulos (la *miniserie*), hasta los modelos abiertos, potencialmente infinitos, como la *soap opera* norteamericana. En los textos acerca de la televisión argentina, y aun en sus prácticas profesionales, se emplea una terminología imprecisa, mencionado en ocasiones con el mismo término a productos de estrategias seriales muy diferentes (por ejemplo, *unitario*).

Las antitéticas *estructuras elementales de la serialidad* son pasibles de variantes históricas y geográficas, abriendo en la práctica un abundante espectro de contaminaciones recíprocas e hibridaciones. Una de las más extensas tipologías de las series de televisión fue desarrollada hace veinticinco años por González Requena; su aporte principal es que las categorías aspiran a ser “independientes de todo aspecto temático o argumental” (1989, p. 36). Sin embargo, el fenómeno de las series se caracteriza por su dinamismo, y esa taxonomía aparece insuficiente hoy.⁵

Las nuevas tecnologías y las nuevas plataformas de distribución como *Netflix* modifican los hábitos de producción y consumo. Por el lado de la producción, las narrativas se organizan sin la necesidad de atenerse a un número determinado de episodios, a las duraciones fijas de los segmentos y a la imposición de cortes publicitarios. Por el lado del consumo, exacerbando la tendencia nacida en tiempos del desarrollo de los DVD, desaparece el ritual de la cita semanal o diaria, mediante modalidades antes impensadas, como las “maratones” o “atracones” (*binge-watching*), que para *Netflix* se han convertido en un concepto estructural (véase, al respecto, el capítulo “Binge-Watching and the Re-invention of Control”, en el exhaustivo estudio de Mareike Jenner, 2018, pp. 109-144). La irrupción de estas plataformas video a demanda incorpora la algoritmización en ambos niveles, como ha sido estudiado por Striphas (2015), Striphas y Hallinan (2016), Alexander (2016) y Steiner (2017). De todos modos, las estrategias globales de la narrativa serial se mantienen por encima de las modalidades de distribución: es diferente la experiencia de recepción de un largometraje de 120 minutos que la de tres capítulos seguidos de cuarenta minutos de una serie.

5 Jesús González Requena, en ese trabajo que describe un estado de situación ya pretérito, pero igualmente valioso, establece que las convenciones narrativas dependen de las formas discursivas dominantes de cada medio: “mientras que la estructura unitaria se asienta en los medios que generan discursos independientes, cerrados y bien clausurados, la estructura serial en episodios se afirma en aquellos medios que tienden a configurar discursos que posponen indefinidamente la clausura, el cierre discursivo. El periódico, pero sobre todo la radio y la televisión se proponen cada vez más abiertamente como discursos que se prolongan indefinidamente, que niegan toda clausura” (González Requena, 1989, p. 38).

Asimismo, la serialidad televisiva más reciente ya no suele ajustarse a los dispositivos narrativos “clásicos” (Vanoye, 1996, p. 79), sino que emplea diversas formas de ruptura, como flashback, narradores y, en especial, aquello que Vanoye denomina “alternancias, paralelismos e intercalados”, es decir, un tipo de construcción multitrama, basada tanto en la pluralidad de espacios y personajes como en las diferentes subtramas de cada uno de estos. A la vez, en lo que respecta a la dimensión estructural, la articulación de las subtramas produce el fenómeno más característico de las series televisivas actuales, esto es, la convivencia en un mismo segmento narrativo de tramas sin continuidad y de tramas con continuidad. Unas se desarrollan exclusivamente en un único capítulo; otras comienzan en un capítulo, pero tienen parte de su desarrollo y desenlace en otros. A las primeras se las denomina cerradas o *verticales* (*anthology plots*) y a las segundas, abiertas u *horizontales* (*running plots*). Estos productos han desarrollado estrategias específicas, llamadas televisión compleja por Jason Mittel:

En su nivel más básico, la complejidad narrativa redefine formas episódicas bajo la influencia de la narración serial, no necesariamente una fusión completa de formas episódicas y seriales, sino un equilibrio cambiante. Rechazando la necesidad de clausura de la trama de cada episodio típica de la forma episódica convencional, la complejidad narrativa destaca historias en continuidad a través de una gama de géneros, la televisión compleja emplea una gama de técnicas seriales, con la concepción implícita de que una serie es una narración acumulativa que se construye en el tiempo, en lugar de restablecer un equilibrio estacionario al final de cada episodio. Aunque las narrativas complejas de hoy pueden ser marcadamente diferentes de sus predecesoras del siglo XX, están basadas en numerosos innovadores de la década de 1970 en adelante. Esta nueva modalidad no es tan uniforme y convencional como las normas episódicas o seriales tradicionales —de hecho, la característica que más define a la televisión puede ser su no convencionalidad— pero todavía es útil agrupar un número creciente de programas que trabajan en contra de las convenciones de las tradiciones episódicas y seriales con una amplia gama de recursos de interés (Mittel, 2015, p. 18).

Bort ha propuesto un modelo vectorial entre los dos extremos —ideales— de la verticalidad y la horizontalidad pura: “una determinada serie tiende hacia la horizontalidad o se decanta hacia la verticalidad, contemplando una manifestación infinita de posibilidades intermedias fruto de su intersección” (2012, p. 285).⁶

⁶ Análoga a las nociones de verticalidad y horizontalidad es la propuesta de Porter, Larson, Harthcock y Nellis (2002, pp. 3-5) de distinguir entre los elementos nucleares (*kernel scenes*) y los satelitales (*satellite scenes*), siguiendo el clásico trabajo narratológico de Seymour Chatman (1978, ed. en español: *Historia y discurso*, Madrid: Taurus, 1990). Los sucesos y personajes de las tramas satelitales no tienen consecuencias duraderas en las tramas nucleares.

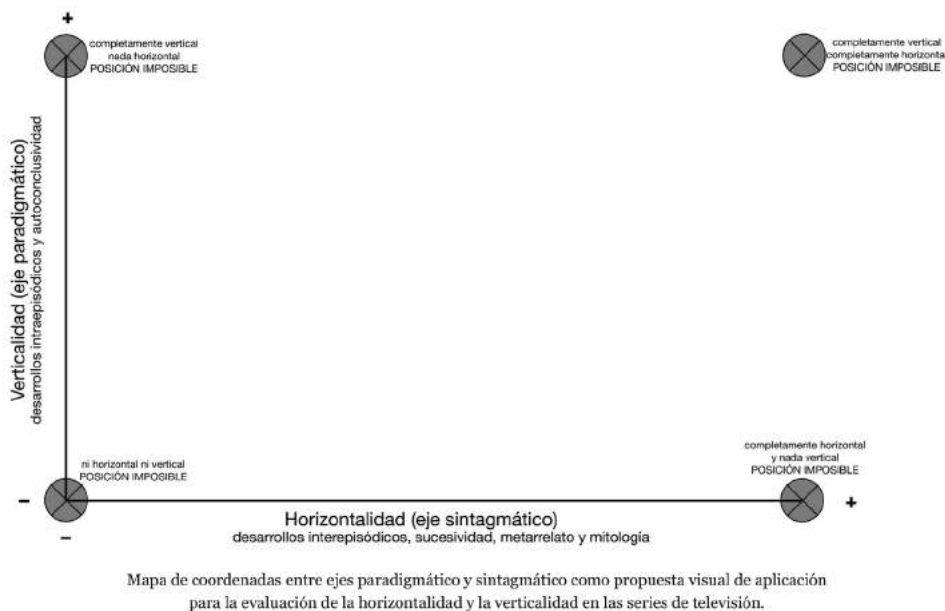


Figura 1. Modelo vectorial de horizontalidad y verticalidad (Bort, 2012, p. 285).

Stéphane Benassi plantea un esquema triádico compuesto por “tres formas narrativas principales” que van de lo unitario, el *telefilm* (o *ficción unitaria* o *única*), a lo plural: la *serie* (o *ficción plural serial*) y el *folletín* (o *ficción plural folletinesca*), en cuyos ejes distribuye los distintos géneros de la ficción televisiva. Esta clasificación, sostiene, agrupa “las ficciones televisivas en función de sus *formas sintácticas*” (2000, p. 35). En los polos de la narración plural, sostiene Benassi siguiendo a Noël Nel, se encuentran la *puesta en serie* y la *puesta en folletín*; la primera es “una operación de dilatación y de complejización de la diégesis, un alargamiento sintagmático del relato que conserva el transcurrir inevitable del tiempo” mientras que la segunda es “una operación de desarrollo diegético por despliegue de los numerosos posibles de un héroe permanente o de un horizonte de referencia” (2000, p. 36).

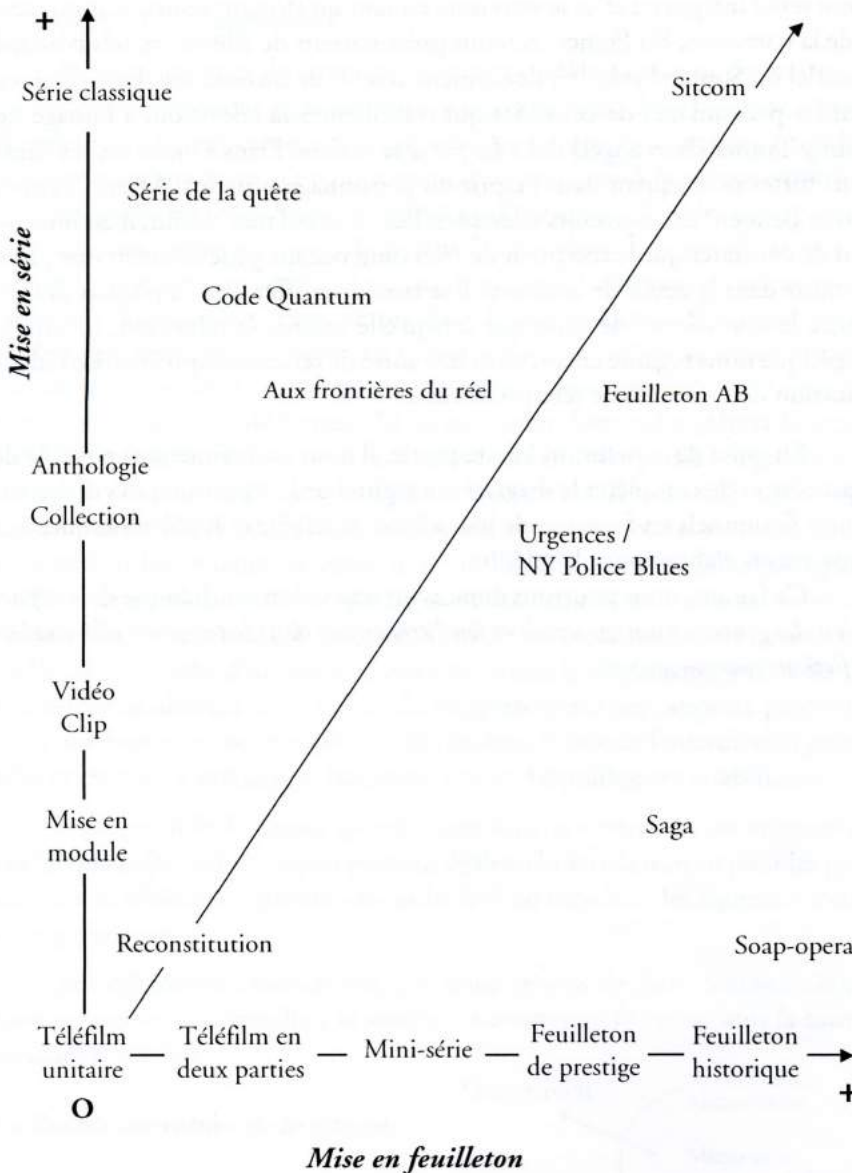


Figura 2. Repartición de géneros seriales (Benassi, 2000, p. 96).

Marc Dolan, en un análisis histórico, entre los extremos *series épisodicas* y *seriales continuos* coloca las hibridaciones *seriales episódicos* y *series secuenciales* (Dolan, 1995, pp. 32-34). En todos los casos, se trata de un continuum; de la diversa combinación entre ambos modelos, procede el amplio espectro de las narrativas seriales televisivas contemporáneas.

Este continuum queda de manifiesto en la propuesta de Andrea Bernardelli, quien establece el siguiente diagrama, entre cero episodios e infinitos capítulos, útil para establecer una taxonomía



Figura 3. "Tipología de gradación de la serialidad narrativa televisiva" (Bernardelli, 2012, p. 25).

4. Taxonomía

Como adaptación del esquema de Bernardelli, podemos proponer entonces, a modo de síntesis, la siguiente clasificación, cuyo corpus tiene en cuenta las modalidades desarrolladas en la práctica profesional argentina, que ha registrado un notable salto de calidad entre finales de siglo XX y principios del XXI.⁷

Si la serialidad, como se ha dicho, consiste en una narración dividida en segmentos, las taxonomías deberán tener en cuenta cuál es la relación que se establece entre dichos segmentos. A menor relación entre ellos, mayor verticalidad; a mayor relación entre ellos, mayor horizontalidad. Es decir, el modelo se presenta como un continuo entre los extremos de verticalidad y horizontalidad, que son postulaciones teóricas ideales, como señala Iván Bort:

la verticalidad plena en una serie es imposible porque, dado ese caso, no podría concebirse como tal al no haber nada que heredar de un episodio a otro, pues hasta las series más verticales comparten, cuanto menos, personajes, escenarios, temática o programa contenedor.

⁷ Debemos consignar que no hay un antes y un después tajantemente marcados en la evolución de las series argentinas, pero sí puntos de inflexión significativos; uno de ellos es el que sobreviene entre 2000 y 2002, años en que aparecen hitos como *Tiempo final*, *Okupas* y *Los simuladores*. El crecimiento ha sido también cuantitativo: para dimensionar la magnitud de la producción nacional bastará con indicar que en 2012 se estrenaron en los canales de aire 34 títulos, que representaron el 72,3% del total de ficción de estreno exhibida, con un total de 965,5 horas de programación y 1260 capítulos o episodios correspondientes a distintos formatos: telenovelas, comedias, series, miniseries, telefilms, unitarios, según la nomenclatura empleada por el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Aprea y Kirchheimer, 2013, p. 109). Esta abundancia no fue ajena a los premios y financiamientos oficiales concedidos a la producción local.

(...) La horizontalidad plena tampoco puede darse porque una serie que avanza de episodio en episodio siempre tendrá —por lógica dramática— un mínimo de sucesos que se abren y cierran en el mismo episodio, aunque estos solamente sean colaterales, contextuales, complementarios o meramente anecdóticos (2012, p. 284).

El esquema aquí propuesto incorpora las precedentes lecturas y se presenta del modo siguiente.

5. Tipología estructural de las series de televisión

Predominio de tramas verticales ↓ ↓ ↓				Predominio de tramas horizontales → → →
Series sin continuidad o antológicas	Series episódicas	Series acumulativas	Series secuenciales o complejas	Series con continuidad (“sagas”, “seriales”), cerradas o abiertas
Los segmentos (<i>episodios</i>) pueden ser consumidos en cualquier orden				Los segmentos (<i>capítulos</i>) solo pueden ser consumidos en un orden determinado

5.1. Series sin continuidad o antológicas

En el primer caso, hay un predominio de la discontinuidad y de lo intraepisódico. La serialidad se basa en temas, ambientes o géneros. Los episodios no repiten personajes ni ambientes. Por ello, Giorgio Grignaffini afirma que estos productos se caracterizan por “la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático” (2008, p. 167).

Ejemplos: *Tiempo final* (2000-2002), *Mujeres asesinas* (2005-2008), *Los cuentos de Fontanarrosa* (2007), *La celebración* (2014).

5.2. Series episódicas

Los episodios repiten personajes y ambientes, pero son autoconclusivos, sin progresión. Hay “una situación fija y cierto número de personajes principales también fijos, en torno a los cuales giran personajes secundarios que cambian, precisamente para dar la impresión de que la historia siguiente es distinta de la anterior” (Eco, 1988, p. 138). Era el modelo más frecuente en las series del siglo pasado, como *Columbo* (1971-1978), en las que se establecía un caso por episodio, o *The Simpsons* (1989-), en los que el tiempo parece infinitamente detenido y cada episodio implica un nuevo comienzo. Las relaciones temporales entre episodios son indeterminadas, es decir, hay “inexistencia de nexos temporales determinables entre cada uno de los episodios (...); el único elemento propiamente narrativo de la serie en su conjunto es la permanencia de un determinado universo narrativo, dotado de determinadas propiedades, habitado por determinados personajes y en el que son previsible determinados acontecimientos” (González Requena, 1989, p. 39). Son series sin memoria: “el caso más absurdo es el del dibujo animado dirigido por Trey Park, *South Park* (desde 1998), que tiene un personaje, Kenny, que muere todos los episodios, pero siempre reaparece vivo en los episodios siguientes”, sin explicaciones (Machado, 2000, p. 84). Asociadas en ocasiones a “héroes irremplazables”, proponen “fórmulas narrativas implacables”, en las que se asiste una “ritualidad serial”, a una *ritualización de la repetición* (Esquenazi, 2014, pp. 109-110). Las matrices de construcción, que generan una dialéctica entre la invariabilidad de la fórmula y la imprevisibilidad de las variaciones, son “el resultado de un proceso de (re)producción industrial cuya finalidad es realizar en gran número un objeto único a partir de un modelo” (Benassi, 2015, p. 82).

Ejemplos: *Los simuladores* (2002-2003), primera temporada; *Peter Capusotto y sus videos* (2007-2015), *Variaciones Walsh* (2015).

5.3. Series acumulativas

Aquí predomina lo episódico, pero aparecen pequeñas referencias a otros programas, u objetivos globales muy generales y secundarios; en términos de Arlindo Machado, se trata de construcciones *teleológicas* (2000, p. 84), recurrentes en ciertas series clásicas, como *The Fugitive* (1963-1967). Según Milly Buonanno, “una narración acumulativa se presenta, en apariencia, con los signos de una normal serie episódica”: la línea de continuidad no asume ninguna evidencia particular, y los espectadores casuales o intermitentes no están excluidos de la comprensión de lo que sucede en cada episodio en particular. A los espectadores asiduos, en cambio, este tipo de serie “reserva los placeres y los significados añadidos del acceso a un conocimiento más profundo del propio mundo”. Para ello, disemina discontinuamente resonancias entre los episodios, hechos en los que resuenan otros hechos anteriores, “memorias del pasado que pueden regresar de improviso y revelar algo más sobre los personajes o introducir leves desplazamientos de perspectiva sobre lo narrado” (Buonanno,

2002, p. 168). Este proceso puede darse en el desarrollo de distintas temporadas; es frecuente que las series tiendan a horizontalizarse en el tiempo.⁸

Ejemplos: *Los simuladores* (2002-2003), segunda temporada; *Mosca & Smith* (2004-2005), *Todos contra Juan* (2008-2010).

5.4. Series secuenciales

Es el modelo extendido en la llamada televisión “compleja” de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, que pone en cuestión las convenciones precedentes de la serialidad televisiva y “redefine las formas episódicas bajo la influencia de la narración serial” (Mittel, 2015, p. 18). Presenta un esquema multitrama, que combina tramas episódicas y tramas en continuidad. En general, la trama principal es cerrada o vertical (*anthology plot*) y las tramas secundarias son en continuidad u horizontales (*running plots*). La continuidad puede establecerse por bloques de episodios o por la temporada. Si hay un hecho central por capítulo (un “caso”), como en *House M.D.* (2004-2012), las tramas en continuidad suelen referirse a la vida privada de los personajes principales. Si hay un hecho central a lo largo de la temporada, como *The Killing* (2011-2014), los capítulos pueden constituirse en una suerte de estaciones en el camino hacia la resolución, pistas en una “búsqueda del tesoro”. Es, según Francesco Di Chio, un *modelo disipativo*:

se pasa de un modelo narrativo orgánico (...) a un modelo, diría Barthes, *rapsódico*, que reproduce más bien la estructura del viaje por etapas (...). Un modelo no necesariamente vectorial, con fuertes inclinaciones a la fragmentariedad y la recursividad; y también potencialmente *disipativo* (2011, p. 212).

Ejemplos: *Hermanos y detectives* (2006), *El hombre de tu vida* (2011-2012), *Por ahora* (2013), *Las 13 esposas de Wilson Fernández* (2014), *La última hora* (2016).

5.5. Series con continuidad (“sagas”, “seriales”) cerradas o abiertas

En los llamados “seriales”, la continuidad de casi todas las tramas convierte en secundaria la distinción entre capítulos. Predomina lo interepisódico, pues el corpus textual se articula en segmentos incompletos, dispuestos según una rígida

⁸ “Fijémonos, sencillamente, en cómo todas las series verticales experimentan en sus primeras temporadas, y especialmente en su temporada inaugural, sus mayores índices de verticalidad, tendiendo a atenuarse en las siguientes por el efecto de su tangencia con la horizontalidad” (Bort, 2012, p. 284).

estructura de sucesión (el antes y el después). Cada segmento narrativo ocupa un espacio temporal preciso en el relato y está directamente concatenado a los que lo preceden y lo siguen. Suele haber un uso intensivo del *cliffhanger*. Algunos autores, como Cardini, distinguen entre *seriales abiertos* y *seriales cerrados*.

5.5.1. Series con continuidad cerradas

En estos casos, teniendo en cuenta el número de segmentos que componen la serie, puede distinguirse entre producciones breves y extensas. Las breves, como las miniseries, con frecuencia se ofrecían en trece capítulos —para cubrir la programación de tres meses— y, aunque siempre existieron productos con menos segmentos, en los últimos tiempos parece haberse intensificado la tendencia a ofrecer miniseries de menor duración. Ejemplos: *Okupas* (2000), *Tumberos* (2002), *Epitafios* (2004, 2009), *Vientos de agua* (2006), *Historia de un clan* (2015), *Estocolmo* (2016), *El marginal* (2016-2018), *Psiconautas* (2016, 2018), *Un gallo para Esculapio* (2017-2018).

Las producciones extensas, como las telenovelas y las tiras, pueden tener decenas de capítulos y llegar a superar el centenar, en general con clausura narrativa al final de la larga temporada. Ejemplos: *Montecristo* (2005-2006), *Los exitosos Pells* (2008-2009), *Vidas Robadas* (2008), *Ciega a citas* (2009-2010), *El puntero* (2011), *Graduados* (2012), *Los siete locos* (2015), *La leona* (2016), *Las estrellas* (2017-2018).

Jason Mittel propone una catalogación de las distintas modalidades que puede adquirir el final de una serie televisiva: la cancelación (*stoppage*), debida a motivaciones extratextuales, en general por pérdida de audiencia, que provoca el cierre prematuro y abrupto de la serie sin motivación narrativa; el cese (*conclusion*), en donde se ofrece un capítulo final, armado a los apurones a último momento, con cierta lógica narrativa; la suspensión (*wrap up*), que suele sobrevenir al final de la temporada y tiene un cierto grado de clausura, aunque deja a la vez algunas cuestiones abiertas, en caso de que surja la posibilidad económica de hacer una nueva temporada; y la coronación (*finale*), un final previsto y promocionado, que suele ser acompañado por eventos de despedida extratextuales (2015, pp. 319-322).

5.5.2. Series con continuidad abiertas

En estos casos, más allá del número de segmentos, “la narración es potencialmente infinita” (Cardini, 2015, p. 69). El ejemplo más dilatado corresponde a la *soap opera* norteamericana, con productos que han llegado a emitirse durante décadas sin interrupción. La *soap opera*, sostiene Jean-Pierre Esquenazi, “representa la paradoja de un relato suspendido, interminable, en perpetuo devenir y que no obstante produce una repetición continua del pasado” (2014, p. 114). Si bien la apertura es completa, pueden aparecer arcos narrativos estacionales. En el mercado argentino,

los ejemplos recientes son poco abundantes, excepto en ciertos productos destinados al público juvenil, como *Casi ángeles* (2007-2010).

Las series cerradas se convierten en abiertas cuando, por diversos motivos, en general comerciales, los productores añaden nuevas temporadas a productos concluidos mediante la suspensión, como *El marginal* y *Un gallo para esculapio*. Una miniserie pasa a ser, así, la primera temporada de una serie potencialmente sin fin. En ocasiones, esa continuación es una “precuela”, lo que Umberto Eco llama *loop*, una solución paradójica: “el personaje tiene poco futuro, pero un pasado enorme y, sin embargo, nada de su pasado deberá alterar nunca el presente mitológico en que se lo ha presentado al lector desde el comienzo” (1988, p. 139).

5.6. Hibridaciones y reconfiguraciones

La variedad de tipos y combinaciones de la narrativa televisiva testimonia la fertilidad del fenómeno en tanto producto a la vez industrial y artístico, e impide las clasificaciones rígidas, pues, como sostiene Geraint D’Arcy, la versatilidad y la vastedad de tipos textuales parece resistir a toda forma de análisis reductivo (2019, p. 155).

Algunos ejemplos especiales obligan a realizar ajustes en la taxonomía. Tal es el caso de la serie israelí *BeTipul* (2005-2008), origen de la versión estadounidense *In Treatment* (2008-2010) y de la argentina *En terapia* (2012-2014), que ofrecía una combinación de episodios en continuidad para cada día distinto de la semana. Inversamente, *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) proponía bloques semanales de cuatro capítulos en continuidad, pero episódicos entre sí.

Un fenómeno de compleja hibridación aparece en productos recientes donde existe continuidad entre los segmentos de una temporada, pero discontinuidad e independencia entre una temporada y otra, como *American Horror Story* (2011-), *True Detective* (2014-2015) y *Fargo* (2015-2017). D’Arcy (2019, p. 154) llama a los productos de este modelo *anthology serials*, en oposición a las *anthology series*, como la mencionada *Black Mirror*.

Es decir, en estos casos las lecturas críticas deben ampliar la perspectiva de análisis y superar la unidad mínima del episodio o capítulo, para detenerse en una estructura más amplia, la de la temporada. En esta perspectiva podrían hallarse también productos intermedios entre ambas polaridades, como la serie inglesa *Unforgotten* (2015-), que trata un caso policial diferente a través de los seis capítulos de una temporada, pero conserva personajes, ambientes y recursos audiovisuales entre temporadas.

6. Conclusiones

La estructura global del producto dependerá, entonces, de la colocación del programa narrativo en algún punto del continuo establecido entre los modelos extremos de la serialidad. Las series proponen diversas estrategias de distribución de los núcleos dramáticos y modalidades de programa e interrupción narrativa. En tanto componen estructuras concéntricas, compuestas progresivamente por cada capítulo, cada temporada y la totalidad de la serie, deben ser analizadas en su singularidad, dependiente de muchos factores, entre otros la cantidad y la duración de los segmentos, la frecuencia de exhibición y los canales de distribución, que condicionan las experiencias de percepción y consumo. El esquema en tres actos para películas de 120 minutos, habitualmente planteado como paradigma universal de la narración audiovisual, es a todas luces insuficiente para explicar el fenómeno de la serialidad televisiva.

Las clasificaciones aquí analizadas, aunque resultan fructíferas, evidentemente necesitan ser ajustadas sin cesar, tanto en sus alcances como en su terminología, para dar cuenta de las variedades que presenta la práctica de la narrativa serial audiovisual, en cuya rica pluralidad de géneros y modalidades reside gran parte de su atractivo.

Bibliografía

- Alexander, N. (2016). Catered to Your Future Self: Netflix's "Predictive Personalization" and the Mathematization of Taste. En K. McDonald y D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 81-97). London, England: Bloomsbury.
- Allrath, G., Gymnich, M. y Surkamp, C. (2005). Towards a Narratology of TV Series. En G. Allrath y M. Gymnich (Eds.), *Narrative Strategies in Television Series* (pp. 1-43). New York, USA: Palgrave Macmillan.
- Apra, G. (1999). Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina hoy. *Actas del IV Congreso ALAIC*. Presentado en el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, en Recife, Brasil. Recuperado de <https://www.eca.usp.br/associa/alaic/Congreso1999/16gt/Gustavo%20Apra.rtf>.
- Apra, G. y Kirchheimer, M. (2013). Argentina: crecimiento de la producción nacional y sus estilos. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: anuario Obitel 2013* (pp. 99-132). Porto Alegre, Brasil: Sulina.

- Benassi, S. (2000). *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège, Belgique: Éditions du CÉFAL.
- Benassi, S. (2015). Sérialité(s). En S. Sepulchre, *Décoder les séries télévisées* (pp. 75-105). Louvain, Belgique: De Boeck.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, España: Taurus.
- Bernardelli, A. (2012). *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*. Perugia, Italia: Morlacchi.
- Bort, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón, España.
- Bourdieu, M. V. (2008). *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Buenos Aires, Argentina: UNGS y Biblioteca Nacional.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Buonanno, M. (2002). *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*. Firenze, Italia: Sansoni.
- Buonanno, M. (2008). *The Age of Television. Experiences and Theories*. Bristol, England: Intellect.
- Calabrese, O. (1984). I replicanti. En F. Casetti (Ed.), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione* (pp. 64-69). Venezia, Italia: Marsilio.
- Calabrese, O. (1987). *L'età neobarocca*. Bari, Italia: Laterza.
- Cardini, D. (2015). *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli* (6ª edición). Roma, Italia: Carocci.
- Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Casetti, F. (Ed.) (1984). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Venezia, Italia: Marsilio.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1997). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, España: Paidós.

- Cerdá, M. (mayo de 2012). Televisión elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisión. *Las miniseries. Kilómetro 111*, (10), 41-70.
- Dal'Asta, M. (mayo de 2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111*, (10), 71-89.
- D'Arcy, G. (2019). *Critical Approaches to TV and Film Set Design*. London, England: Routledge.
- De la Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Barcelona, España: Roca.
- Di Chio, F. (2011). *L'illusione difficile. Cinema e serie TV nell'età della disillusione*. Milano, Italia: Bompiani.
- Dolan, M. (1995). The Peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on Twin Peaks. En D. Lavery (Ed.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks* (pp. 30-50). Detroit, USA: Wayne State University Press.
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona, España: Alba.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- Esquenazi, J.-P. (2014). *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?* (2ª edición). Paris, France: Armand Colin.
- Eugeni, R. (2008). Grave Danger. Il design dell'esperienza. En M. P. Pozzato y G. Grignaffini (Eds.), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (pp. 51-69). Milano, Italia: Link Mediaset-RTI.
- García Fanlo, L. (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- González Requena, J. (1989). Series de televisión: una tipología. En E. Jiménez Losantos y V. Sánchez-Biosca, *El relato electrónico* (pp. 35-53). Valencia, España: Textos de la Filmoteca.
- Grignaffini, G. (2008). I meccanismi della serialità. Caratteri, tempi, forme di serie e saga. En M. P. Pozzato y G. Grignaffini (Eds.), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (pp. 161-169). Milano, Italia: Link Mediaset-RTI.
- Hallinan, B. y Striphas, T. (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media and Society*, 18(1), 117-137. doi: 10.1177/1461444814538646
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2012). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna, Italia: Archetipolibri.

- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo, Brasil: Senac.
- Mazziotti, N. (Comp.) (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Mazziotti, N. (Comp.) (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, USA: New York University Press.
- Mottet, J. (1990). L'espace-temps de la télévision: le cas du soap opera. *Quaderni*, (9), 65-78. Paris, France: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Ndalianis, A. (2005). Television and the Neo-Baroque. En M. Hammond y L. Mazdon (Eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 83-101). Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.
- Porter, M. J., Larson, D. L., Harthcock, A. y Nellis, K. B. (2002). Re(de)fining Narrative Events: Examining Television Narrative Structure. *Journal of Popular Film and Television*, (30), 23-30. doi: 10.1080/01956050209605556
- Pozzato, M. P. y Grignaffini, G. (Eds.). (2008). *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Milano, Italia: Link Mediaset-RTI.
- Schwarzböck, S. (mayo de 2012). Historia de un error. La legitimación de las series. *Kilómetro 111*, (10), 7-24.
- Sepulchre, S. (2015). *Décoder les séries télévisées*. Louvain, Belgique: De Boeck.
- Soto, M. (Coord.) (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Steiner, E. (2017). Binge-Watching in Practice: The Rituals, Motives and Feelings of Streaming Video Viewers. En C. Barker y M. Wiatrowski (Eds.), *The Age of*

Netflix. *Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access* (pp. 141-161). Jefferson, USA: McFarland.

Striphas, T. (2015). Algorithmic Culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4-5), 395-412. doi: 10.1177/1367549415577392

Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, USA: Harvard University Press.

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, España: Paidós.

Williams, R. (1974). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Martín Greco

Licenciado en Letras (UBA), investigador y docente (Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de las Artes). Es autor de numerosos estudios sobre las vanguardias hispánicas. Editó, entre otros, los siguientes libros: *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir*; *Membretes, aforismos y otros textos de Oliverio Girondo*; *Escritores en la frontera*; *Escribidores y naufragos: Correspondencia Gómez de la Serna – Guillermo de Torre* y *La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez*, el director de Martín Fierro (estos dos últimos junto a Carlos García). Escribió el guión de largometrajes estrenados en Argentina y el extranjero. En el marco de la Universidad Nacional de las Artes, dirigió un proyecto de investigación sobre narrativas seriales. Forma parte del Consejo de Dirección del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (www.ahira.com.ar).

gretin@yahoo.com

Cómo citar este artículo:

Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7(7), 45-66.



¿Alguna vez has cuestionado la naturaleza de tu temporalidad?

A propósito de *Westworld* y los sentidos del tiempo en las series

Have you ever questioned the nature of your temporality?
About *Westworld* and the meaning of time in TV series

Ariel Gómez Ponce

CONICET / Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
arielgomezponce@unc.edu.ar

Resumen

Analizaremos *Westworld* (HBO, 2016), relato que nos permitirá ejemplificar cómo un amplio conjunto de series actuales se encuentra trabajando disgregaciones temporales de sumo interés. De manera especial, ello se verá a través de la recurrencia a un tiempo cíclico, categoría desarrollada por la semiótica de Yuri Lotman en vistas de explicar el carácter iterativo, imperfecto e intemporal que ciertos textos míticos adquieren. La ciclicidad atañerá, no obstante, a una mecánica semiótica más profunda, productiva para evaluar el modo en que los sistemas culturales y textuales organizan sus memorias y modelizan una comprensión de lo humano. Nos abocaremos, por ello, a esbozar una propuesta teórica de lo cíclico con el objeto de acercarnos a una aplicación metódica y dar cuenta de algunas razones de su pertinencia para leer producciones de sentido en las configuraciones temporales de algunas de las series más recientes. En tal sentido, *Westworld* funcionará como un texto representativo, eficaz para dilucidar que, detrás de la inclusión formal y argumental de esta temporalidad, se emplaza un fuerte cuestionamiento sobre la naturaleza de la libertad y de la propia condición humana.

Palabras Claves

series de TV;
tiempo cíclico;
Yuri Lotman;
semiótica de la cultura;
libertad

Recibido: 14/02/2019 - Aceptado: 25/05/2019

TOMA UNO (Nº 7): Páginas 69-88, 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
TV series;
cyclic time;
Yuri Lotman;
cultural
semiotics;
freedom

We will analyze *Westworld* (HBO, 2016), story that allow us to exemplify how current series are working on interesting temporal disintegrations. In a special way, this will be seen through recurrence to a cyclical time, a category developed by Yuri Lotman's semiotics in order to explain the iterative, imperfect and timeless character in certain mythical texts. However, cyclicity concern a deeper semiotic mechanics, logic productive to evaluate the way in which cultural and textual systems organize their memories and model an understanding of humanity. Therefore, we will try to sketch a theoretical proposal in order to approach a methodical application and to account for some reasons of its relevance to read productions of meaning in the temporal configurations of some recent series. In this sense, *Westworld* functions as a representative text, an effective narration to elucidate that, behind the formal and argumental inclusion of this temporality, there is a strong questioning about the nature of freedom and the human condition.

Introducción

Este artículo se propone darle continuidad a nuestra investigación, dedicada al desarrollo de herramientas semióticas para el análisis de las series de TV:¹ narrativas audiovisuales de alto impacto industrial que, aun legitimando un amplio cúmulo de temáticas según lógicas globales de consumo, contienen múltiples pistas para entender nuestra contemporaneidad. Se trata, también, de producciones masivas que, en el transcurso de la última década, emprendieron un salto cualitativo que parece, no obstante, operar contradictoriamente: al tiempo que trabajan con materiales estereotipados, las series confeccionan narrativas complejas, repletas de relatos laterales y protagonistas simultáneos. Basta observar exitosas ficciones como *House of Cards* (Netflix, 2013) o *The Walking Dead* (FX, 2011), cuyas profusiones argumentales y multiplicidad de personajes reclaman un espectador atento, capaz de retener informaciones desperdigadas por los derroteros de varias temporadas y docenas de episodios. La serie de TV, heredera más reciente de una novela por entregas que afrontó un “cambio de fachada” (Barei y Ammann, 1988, p. 46), no deja de poner en cuestión aquella esquematicidad que caracterizó a su cimiento folletinesco, exigiendo una audiencia cada vez más entrenada.

Esta complejidad trata, asimismo, con un terreno fértil para interrogarnos en torno al uso de ciertos recursos que les permiten a algunas ficciones sobresalir dentro de la vasta cantidad que ven la luz anualmente. Si, como pensara Beatriz Sarlo (1993), aun los textos de consumo pueden “alcanzar su estadio clásico” y distinguirse de una parcela de producciones masivas que aparecen como homogéneas, es porque han logrado innovar en el desarrollo de sus gramáticas, despuntando elementos creativos que “no encuentran sus replicantes” (p. 51). En tal sentido, aquel canon que, desde *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) hasta *Mad Men* (Showtime, 2007-2015), organiza una “Nueva Edad Dorada” de la televisión (Cascajosa Virino, 2016), responde a un conjunto de ficciones seriadas que se destacan por múltiples estrategias de innovación y por el modo en que estas impactan en el público internacional. Incluso, como bien advierte Jorge Carrión (2014), ante el agotamiento de sus contenidos, las series estarían volviendo con fuerza hacia su matriz de emergencia, actualizando recursos tradicionales de la literatura que son traducidos a los avatares del lenguaje audiovisual.

Como un lugar interesante para evaluar esta dimensión, este trabajo explorará cómo una de las series más actuales escenifica la temporalidad. Para ello, problematizaremos *Westworld*, texto representativo que nos ubica en un parque temático al estilo Lejano Oeste, habitado por robots humanoides de avanzada que se sublevan contra sus creadores. A medio camino entre el western y la ciencia ficción, esta creación de

1 En tanto marco conceptual, la semiótica cultural nos ha permitido problematizar la construcción de los héroes-personajes como núcleos de sentido y condensadores axiológicos de las series de TV (Gómez Ponce, 2017, p. 150-158). En nuestras más recientes indagaciones, hemos buscado ahondar esta línea de investigación, intuyendo que los protagonistas no pueden sostener la carga semántica por sí solos, si no son ayudados por otros procedimientos de representación que atañen a la elección del género (Gómez Ponce, 2018c), la organización argumental (Gómez Ponce, 2018a) o las imágenes espacio y temporales, cuestión esta última que exploraremos en el presente artículo.

Jonathan Nolan y Lisa Joy se posiciona como uno de los éxitos de la cadena HBO, y heredera más reciente del legado de súper producciones inaugurado por *Game of Thrones*. Sin embargo, pese a trabajar con una combinación genérica ampliamente reconocible por el público masivo, la ficción se esmera en construir un espectador que bien puede permanecer desorientado ante una multiplicidad de nudos argumentales, diluidos en una temporalidad en apariencia inconexa y errática.



Imagen 1. Póster e imagen promocional de *Westworld*. Estados Unidos: Home Box Office, Kilter Films, 2016.

Nuestra hipótesis asumirá que, además de los clásicos juegos de analepsis y prolepsis o las técnicas de dilación (como las descripciones), *Westworld* ejemplifica un grupo de series que se encuentra trabajando sobre estrategias más subrepticias que añaden otra tensión temporal a la distinción trama y fábula, aquella vieja dicotomía explorada por el formalismo ruso. De modo especial, entendemos que ello puede verificarse en un marcado retorno al relato mítico, pero no a sus elementos constitutivos (como bien lo demuestra la profusión de personajes y motivos en *Game of Thrones*), sino a una estructura más profunda que atañe a un modo para modelizar lo humano. Referimos, en efecto, a aquella categoría que el semiólogo ruso Yuri Lotman define como tiempo cíclico: ello es, un carácter intemporal presente en relatos que modelizan los hechos de forma giratoria, iterativa e ininterrumpida. Y aunque esta comprensión respondería al estudio de textos mitológicos, la semiótica lotmaniana entenderá que la ciclicidad interviene en una amplia esfera de lenguajes culturales, dentro de los cuales resulta posible ubicar algunas series televisivas de hoy.

El primer apartado estará dedicado, entonces, a presentar la apuesta teórica que Lotman realiza en torno a la ciclicidad, al tiempo que introducimos algunas conjeturas interpretativas que la semiótica textual de Umberto Eco aporta.² No

² En trabajos anterior, advertimos que el diálogo entre ambos autores colabora con un acercamiento al modelo de espectador que las series contemporáneas construyen. A pesar de sus diferentes epistemológicas, Eco reconoce abiertamente su deuda con Lotman, advirtiendo incluso que en el semiólogo ruso encuentra no sólo uno de los pioneros en considerar al texto como unidad de análisis, sino también uno de los fundadores de la teoría del “aprendizaje textual” (Eco, 1990, p. 11).

obstante, entre las variadas categorías pensadas por Lotman, la de ciclicidad no ha sido la más desarrollada, apareciendo en su pensamiento sólo de modo inconsistente. En función de ello, nos abocaremos a esbozar una propuesta teórica que permita acercarnos a dar cuenta de algunas razones de su pertinencia para leer ciertas producciones de sentido en los textos audiovisuales. A partir de allí, un segundo apartado explicitará la manera en que el tiempo cíclico aparece en la superficie de *Westworld*. Cabe advertir que, en este punto, nos veremos en la necesidad de profundizar en la descripción de ciertos aspectos narrativos en vistas de orientar a nuestro lector dentro del recorrido sinuoso de esta ficción.

El tercer y último apartado buceará por el contenido de la serie, en la búsqueda por dilucidar los sentidos que traza la recurrente intervención de lo cíclico. Afrontaremos, así, esta temporalidad como lugar de operaciones culturales de mayor complejidad, que perfila una disquisición en torno a la libertad. En tal sentido, nuestro supuesto sostendrá que lo cíclico adquiere carácter expansivo, permitiéndole a *Westworld* cuestionar la naturaleza de la condición humana, al amparo de una encrucijada productiva entre inteligencia artificial y libre albedrío. Con el objeto de explorar este aspecto, en este artículo seguiremos el recorte que establecimos en investigaciones anteriores, entendiendo que, en la estructura narrativa de la temporada inicial, se configura un estadio iniciático que introduce los rasgos definitorios del argumento serial (Gómez Ponce, 2017). Diremos, por lo tanto, que no pretendemos agotar los sentidos propuestos por *Westworld*, sino más bien leerla en el punto en el que la temporalidad cíclica y la libertad se desarrolla como un conflicto central.³ De lo que se trata, entonces, es de examinar una problemática en ciernes que pretende organizar una lectura de la temporalidad serial, replicable a otros relatos.

Semióticas del tiempo cíclico. Aspectos teóricos

No dudamos en afirmar que una amplia cantidad de series televisivas ha operado sobre la dimensión temporal de manera marcada. Basta observar las paradojas temporales que trazan *Russian Doll* (Netflix, 2019), *True Detective* (HBO, 2019), *The Haunting of Hill House* (Netflix, 2018), *Outlander* (STARZ, 2014) o *Dark* (Netflix, 2017): en todos los casos, hablamos de series que modelan un espectador en constante estado de alerta, o quien no consigue entender en qué momento del relato se halla, pues es atiborrado de desplazamientos temporales, personajes y nudos argumentales. Vale recordar, en tal sentido, las palabras de Umberto Eco (1994, p. 14), quien pensara que ciertos “paseos por el bosque narrativo” esperan una cuota de colaboración por parte de un lector que debe abrirse paso en caminos

³ Recordamos que *Westworld* ha emitido su segunda temporada en 2018 y espera, para 2020, su desenlace. No obstante, en consonancia con el modelo propuesto en indagaciones previas (Cfr. Gómez Ponce, 2017, pp. 106-103), este trabajo opta por abocarse a los primeros diez episodios de la ficción (primera temporada), en tanto en ellos se problematizan marcadamente aquellas digresiones temporales que pretendemos estudiar. Por su parte, la segunda parte de la ficción, intitulada *The Door*, prioriza, más bien, los avatares de la rebelión maquínica y las disputas en torno a la construcción del poder, cuestión que se introducirá en el presente artículo y que buscaremos profundizar en futuras indagaciones.

ya establecidos. Así, mientras algunas obras trazan recorridos sencillos, brindando todo lo necesario para alcanzar el desenlace, series como estas estarían proponiendo travesías más arduas, forzando el sorteo de obstáculos y de dispersiones que convocan a volver sucesivas veces sobre ellas.

Aunque dedicado a otro orden artístico y otro momento de la cultura, los aportes del semiótico italiano funcionan como un puntapié inicial para indagar acerca de las estrategias que las series más actuales escenifican, previendo un espectador que nace de su misma organización medular. Cabe señalar que no referimos aquí a un estudio de audiencia, sino a captar ciertas operaciones representativas que permitan elaborar premisas acerca de un espectador modelo, construido a partir de “instrucciones textuales que se manifiestan en la superficie del texto” (Eco, 1994, p. 24). De lo que se trata, entonces, es de elaborar conjeturas interpretativas sobre la construcción de un frondoso bosque narrativo, cultivado por determinados elementos compositivos de las series, tales como su organización temporal.

Por lo demás, Eco (1994, p. 20) propone que un espacio privilegiado para investigar los “mecanismos secretos” del tiempo textual yace en aquellos textos que problematizan al extremo la pugna entre fábula y trama: ello es, entre el tiempo cronológico y el tiempo narrado, aquella distinción arduamente problematizada por los formalistas rusos.⁴ Dentro de dicha tensión, el semiótico italiano priorizará aquellos casos que insisten en trazar una ambigüedad, y que bien puede ilustrarse a través del uso de los imperfectos: tiempos verbales cuyo rasgo durativo e iterativo le confieren “a toda historia un tono onírico, como si estuviéramos mirando algo con los ojos entrecerrados” (p. 21). De ello daría cuenta *Dark*, serie que parece radicalizar este problema del tiempo, en tanto traza vertiginosos cruces entre pasado, presente y futuro a lo largo de varias generaciones que aparecen, de modo intermitente, en el transcurso del relato. Consecuencia de la indistinción entre el orden lógico y el modo en que se presenta ante el espectador, en dicha ficción las acciones parecen inacabadas: con un principio y fin que no podemos precisar (un carácter durativo), induciendo a suponer que se repitieron reiteradas veces (carácter iterativo) cuando, en realidad, se trata de hechos diferentes. Pero mientras Eco entendería este “efecto niebla” como una estrategia intencional por parte de un autor que “quería que nos perdiéramos” (p. 35), un estudioso como Yuri Lotman invitaría a pensar que este carácter imperfecto responde a una operatoria semiótica

4 Somos conscientes de que esta dicotomía ha sido apropiada, también, por los estudios de narratología, especialmente en la lectura emprendida por Gérard Genette. Una revisión al respecto puede consultarse en Gómez Redondo (2008, pp. 246-252). No obstante, priorizamos aquí la lectura realizada por el formalismo ruso (Cfr. Sánchez Navarro, 2006, pp. 17-22), con quienes Yuri Lotman reconocerá abiertamente su deuda. En cuanto a la apropiación que el semiólogo realiza de dicha distinción, se perciben las influencias de Víktor Shklovski, Boris Tomachevski y de quien fuera su maestro, Roman Jakobson, aunque Lotman finalmente expanda su alcance para aplicarla “tanto a los estudios de los textos poéticos como a la concepción de la cultura como información no hereditaria” (Arán y Barei, 2005, p. 25). Por tal motivo, en la propuesta lotmaniana, la noción de *syuzhet* (término versátil cuya traducción resulta oscila entre “trama” y “argumento”) gana complejidad, definiéndose como toda transgresión de esas fronteras semánticas que “atañen a la experimentación del tiempo” (1990, p. 151, la traducción es nuestra).

más profunda: una imprecisión temporal propia de los relatos míticos que explica, asimismo, un modo de trabajar propio de la memoria cultural.⁵

En vistas de indagar cómo las culturas registran el “proceso histórico real”, el proyecto semiótico de Lotman (1998 [1992]) esboza la distinción entre un tiempo histórico y uno mítico, tipología que le permite introducir una explicación sobre la generación de textos con diferentes grados de complejidad temporal. Mientras el primero organiza el tiempo de modo lineal y concatenado, el segundo se destaca por un “movimiento temporal cíclico” (1998[1992], p. 185): ello es, un carácter intemporal propio de relatos míticos que modelizan los hechos de forma giratoria e ininterrumpida. En Lotman, esta idea de tiempo mítico se ajusta a un modelo de sociedad arcaica determinada por ciclos biológicos, como las estaciones, la rotación de astros o la sucesión día-noche. Como bien advierte el mitólogo tartuense Vladimir Toporov, la lógica de la ciclicidad es, entonces, aquella de la repetición: “la asimilación de una nueva tierra repite la creación del cosmos a partir del caos, cada guerra repite la batalla arquetípica de los ancestros o los dioses, toda muerte repite la muerte del primer hombre” (2002, p. 115).

De ello da cuenta, por ejemplo, el descuartizamiento del Osiris egipcio o, más localmente, de la diosa Onitotia (personajes de cuyos fragmentos corporales nacerán plantas); también, las mitologías escatológicas hindúes y mayas, o bien las escandinavas con su *Ragnarök* (la batalla del fin del mundo que, una vez finalizada, de comienzo a la nueva vida). En todos los casos, hablamos de narraciones que explican el mundo con base en series de ciclos y épocas, intervenidas por periodos de caos y catástrofes que ponen de manifiesto una consciencia mitológica para la cual sólo existe el tiempo presente (aunque bien este se despliegue de una manera vasta dado que todo el pasado se replica, insistentemente, en su interior, Cfr. Toporov, 2002, pp. 116). Por ello, Lotman define los mitos como textos sin *syuzhet* (ello es, sin trama), pues “se puede determinar el orden de los acontecimientos, pero no se pueden establecer las fronteras temporales del relato” (1998[1992], p. 195). Consecuencia de la ausencia de las categorías de principio y fin, cualquier punto puede desempeñar el papel de comienzo o cierre. Por ejemplo, aquella frase canónica que sintetizara la mitología del filme *The Lion King* (1994), “el ciclo sin fin”, ilustra esta lógica repetitiva, como también aquel carácter imperfectivo que señalábamos junto a Eco.

Y si bien esta categoría de ciclicidad responde al análisis teórico de las culturas antiguas y sus mitologías (Cfr. Eliade, 1972), Lotman expande su funcionamiento

5 Recordamos que Lotman enfatiza en el estudio de los textos artísticos no sólo como una forma de cognición privilegiada que permite interpretar la historia, sino también como una vía de ingreso a la lógica misma de toda cultura, en tanto texto y sistema cultural tiene un carácter isomórfico. En este contexto, cobra vida una de las hipótesis principales de esta línea semiótica: la memoria como un principio activo de la cultura y un mecanismo complejo, regido por constantes fricciones ideológicas creadoras de modos distantes (pero simultáneos en un corte sincrónico) de entender el pasado. Al respecto, véase Gómez Ponce, 2018a, pp. 250-252. Lotman afirmará, entonces, que los textos son vehículos de bloques informacionales y, a través de ellos, podemos reconstruir una porción o una cultura entera (como sucede, por ejemplo, con la recomposición de la cultura griega –sus códigos bélicos, estéticos y cotidianos– que despliega el espesor mnémico de un texto como *La Ilíada*).

para explicar textos más recientes que son el producto de la “interacción e interferencia” entre el tiempo mítico y el histórico. Aunque la evolución de las sociedades dio paso a una temporalidad lineal (ello es, la historia como sucesión de acontecimientos únicos),⁶ lejos de desaparecer, el semiólogo afirma que la ciclicidad amplió su esfera de funcionamiento, traduciéndose a otros lenguajes de la cultura. De modo que el tiempo cíclico ha pasado a formar parte de la memoria cultural y de sus géneros artísticos, como una estructura textual en latencia reactiva; no es sólo una concepción del tiempo sino, además, un modo de entender lo humano y su inscripción en el mundo, aspecto sobre el cual nos detendremos más adelante.

Pero, ¿cómo operativizar esta categoría que Lotman introduce, casi sin desarrollarla? ¿Qué forma artística reviste el tiempo cíclico en relatos masivos y de consumo como las series de TV? ¿Qué operaciones metódicas reclama para evaluarla como un modo producción de sentido? Y, principalmente, ¿qué modelos de lo real se desprenden de la ciclicidad como estrategia representativa? A los fines de explorar estos interrogantes, en los siguientes apartados abordaremos *Westworld*, serie que ofrece ejemplos concretos de una temporalidad cíclica que se traslada al centro de su contenido y sus rasgos compositivos. Pretendemos, por tanto, mostrar una manifestación puntual de esta modelización temporal en un corte sincrónico de las series actuales, cuestión que nos permitirá realizar observaciones pertinentes para, en futuras investigaciones, evaluar otros relatos.

Acerca de lo cíclico en *Westworld*

Westworld inicia su relato con Dolores Abernathy (Evan Rachel Wood), joven que permanece desnuda en un laboratorio de alta tecnología mientras una voz en *off* la entrevista. El interlocutor le advierte a la protagonista que se encuentra en un sueño, interpeándola con un interrogante que atravesará toda la ficción: “¿alguna vez has cuestionado la naturaleza de tu realidad?” (T1 E01). Ante el pedido de la voz, Dolores comienza a describir “su mundo”, y el estilo futurista del laboratorio se contrapone, de modo inmediato, con el espacio vasto y desolador de la llanura. Al ritmo de la pianola y de un tren que atraviesa la escenografía, la narración de Dolores es intervenida con imágenes de un poblado donde personas a caballo realizan sus compras matutinas, un sheriff mantiene a raya a forajidos y, en un clásico *saloon*, las prostitutas alientan a contratar sus servicios. Allí, Dolores se encontrará con Teddy (James Marsden), cowboy que regresa después de un largo tiempo ausente. Juntos emprenderán el viaje de retorno al rancho de la joven, encontrándolo invadido por un grupo de bandidos liderados por alguien llamado el Hombre de Negro, quien asesina a Teddy y secuestra a Dolores.

⁶ Acerca de esta transición, los estudiosos coinciden en sugerir que la finalización de la ciclicidad inicia con la llegada de la concepción judaica del tiempo: pese a tomar el motivo circular de la resurrección del dios, el judaísmo “lo priva de su repetición periódica”, inaugurando, además, un fuerte contraste moral entre pasado y presente (Toporov, 2002, p. 116).

Aunque este inicio no difiere demasiado de aquellas historias clásicas a los cuales el western hollywoodense nos ha acostumbrado, el episodio deparará un giro sorpresivo: la escena vuelve a comenzar, relatando una vez más el acontecer de Dolores y la llegada de su enamorado. Pero, para entender qué se esconde en este esquema iterativo (que, además, se repetirá de modo profuso durante la primera temporada) debemos adentrarnos en algunos aspectos de este mundo ficcional que, lejos de ser un clásico poblado del Oeste, es en realidad un complejo parque temático.

La serie nos ubica en un futuro no muy lejano, donde la tecnología ha permitido el desarrollo de sofisticados robots humanoides y de un campo de simulación donde los humanos (llamados “Huéspedes”) pagan por interactuar con estas complejas maquinarias (los “Anfitriones”). Sabremos, luego, que tanto Dolores como Teddy son robots fabricados con un vasto repertorio de gestos, conductas, pensamientos y recuerdos. Desde un ameno paseo a caballo (también robot) hasta los cruentos enfrentamientos entre vaqueros e indios, el escenario “*Westworld*” propone diferentes niveles de participación: entablar amistades, tener sexo y hasta asesinar a los Anfitriones (que están programados para no herir humanos), ello dentro de este mundo diseñado para explorar aquello que, en el exterior, está vedado.

Por su parte, todos los robots tienen una historia que develar, dado que responden a un número limitado de relatos posibles que se activan en la interacción con los Huéspedes, reiniciándose cuando se alcanza cierto desenlace o bien cuando el robot falla. De allí que la serie defina estas historias en términos de “Loops”, palabra cuya traducción oscila entre “bucle”, “algo repetido” o una “trayectoria circular”, acepciones todas que, en términos de Lotman, darían cuenta de un movimiento circular. El conjunto de estos ciclos sin fin compone aquello que la serie denomina la “Narrativa” (“*Storyline*”), supervisada por un centro de mando (“*The Mesa*”) en cuyo corazón se encuentra el personal encargado de reparar y actualizar a los Anfitriones, como también de confeccionar nuevos Bucles (“*Loops*”).⁷

Por lo demás, la estructura circular de los Bucles pone en escena una multiplicidad de relatos que se entrecruzan y reinician *in extenso*, como piezas de un complejo rompecabezas que el espectador debe reconstruir. Aunque los personajes parecen emprender trayectos aislados, ellos terminan confluyendo en misma historia oculta (esta “Narrativa”) que, desde el comienzo, los mantuvo conectados. Y si bien dijimos antes que esta proliferación argumental es un rasgo característico de una ola de series que reclaman un espectador despierto, *Westworld* la lleva al extremo: un mismo personaje puede repetir hasta el hartazgo su historia, incluyendo sólo un pequeño número de variantes casi imperceptibles. Tal es el caso de Dolores, cuyo Bucle se repite como un ciclo sin fin durante tres episodios, deteniéndose recién en su encuentro con William (Jimmi Simpson): humano con quien emprenderá una contienda para descifrar una de las historias ocultas de *Westworld*, y quien se enamorará perdidamente de la robot.

⁷ Con el objeto de orientar a las lectoras y lectores dentro los avatares de esta serie, señalamos con mayúscula inicial aquellos términos que, en el contexto de la ficción, designan realidades y conceptos utilizados por los personajes de la serie en cuestión. En tal sentido, el uso de mayúscula adquiere aquí una función identificativa. Asimismo, todas las traducciones del inglés son nuestras.

Por el orden en que se presentan los acontecimientos, estaríamos tentados a decir que la serie desarrolla dos historias. Por un lado, observamos la de Dolores, que introduciría dos Bucles: i) el del secuestro (que abarca los episodios 1, 2 y 3), y ii) una vez reiniciado este, aquel relato junto a William (desde el episodio 4 en adelante). Por otro lado, tenemos la travesía del Hombre de Negro quien (como sabremos también a partir del cuarto capítulo) persigue desde hace treinta años un nivel de juego más profundo en este parque, un "Laberinto" que se esconde debajo de las escenas cotidianas. De manera intercalada (y sin aparente conexión), se incluirán: i) los Bucles de otros robots del parque como Maeve (Thandie Newton), madame del poblado; ii) las luchas de poder entre los ejecutivos del parque; y iii) las disputas entre Robert Ford (Anthony Hopkins), cofundador y director general, y Bernard Lowe (Jeffrey Wright), Jefe de Programación del parque y voz que entrevista (o, más bien, diagnostica) a Dolores durante el trayecto de la primera temporada.

A medida que avanza la temporada, tendremos la impresión de que las historias están definiendo sus contornos y que los Bucles, enmarcados en ellas, se van delimitando. Al servicio de esto, estarían una serie de indicadores (el sonido de la pianola, el sonido del tren, la llegada de Teddy, la imagen de Dolores despertándose) que se reiteran de manera obsesiva, hasta dos o tres veces en algunos episodios. Y aunque, en principio, diríamos que estas inclusiones permiten ubicarnos tanto en la narrativa de la serie como en la Narrativa del parque (señalando cuando el Bucle de determinado Anfitrión ha sido reiniciado y vuelve a cero), son, por el contrario, recursos que buscan confundir al espectador: ello es, dar la sensación de que nos hallamos ante dos historias sucesivas, cuando la serie está cartografiando un mismo relato dividido en dos líneas temporales diferentes.

Porque aquello que vivenciamos como historias simultáneas componen, en realidad, una misma fábula que se desarrolla a lo largo de treinta años y, como sabremos más tarde, William y el Hombre de Negro son la misma persona. Así, mientras las sesiones entre Bernard y Dolores y el romance de esta con William ocurrieron décadas atrás, la historia del Hombre de Negro se ubica en el presente. Con todo, aquel rapto de la protagonista que comentáramos antes es, en efecto, el final de la historia, componiendo una trama cuyo desenlace se halla al inicio. No es casual, en tal sentido, que esta conexión se revele en la conclusión, "como para inducirnos a releer todo para encontrar la secuencia de la fábula que el narrador había perdido y nosotros no habíamos llegado a identificar" (Eco, 1994, p. 124).

Incluso, la serie carece de signos que nos adviertan de esta encrucijada: tras una mirada atenta y retrospectiva, no se evidencian diferencias de vestuario o escenarios, como tampoco índices temporales que encaucen a un espectador que, hasta muy avanzada la temporada, puede permanecer desorientado ante una multiplicidad de Bucles en apariencia inconexos y erráticos. En cierto modo, se espera que nos sumemos a esta imperfección temporal (en el sentido de Eco), digresión que pretende hacernos recibir todo el impacto de un engarce narrativo que será revelado recién al final. No en vano la primera temporada recibe el nombre de "El Laberinto" ("*The Maze*"), aunque se trate de una contienda que no solo atraviesan los personajes de la ficción, sino también el mismo espectador.



Imagen 2. La secuencia del Bucle de Dolores (Evan Rachel Wood), integrada por la entrevista con Bernard (Jeffrey Wright), su despertar y el encuentro con Teddy (James Marsden).
Capturas de pantalla, *Westworld* (HBO, 2016).

Como se comprenderá, en un nivel superficial, lo cíclico deviene la lógica compositiva de *Westworld*, serie que, además, hace de lo narrativo su metáfora explicativa. Mientras los programadores asumen el rol de narradores omniscientes que juegan con las elipsis y los flashbacks, y los Anfitriones son una suerte de personajes redondos dentro de un folletín que se renueva a diario, estos Bucles delatan un complejo juego de revelaciones y reconocimientos circulares, estrategias que sirven “para decirle [al espectador] que debe disponerse a entrar en un mundo en el que la medida normal del tiempo cuenta poquísimo, en el que los relojes se han roto, o licuado, como en un cuadro de Dalí” (Eco, 1994, pp. 78-79).

Ciclicidad y problemas en torno a la libertad

Ahora bien, nuestra lectura irá más allá de lo descriptivo, para tratar de entender los sentidos que se van produciendo en esta serie, atendiendo a su configuración temporal como un lugar de operaciones culturales de mayor complejidad. Conviene interrogarnos, entonces, qué se esconde dentro la redundancia cíclica de *Westworld*. Si la hipótesis de Lotman resulta cierta, la temporalidad cíclica no solo pone en fricción trama y fábula, sino que, además, reactiva modelos míticos de entender lo humano. De modo especial, esto se apreciará en la contienda que *Westworld* emprende por diluir la frontera humano-máquina, disquisición donde el círculo aparecerá como metáfora privilegiada. Para dar cuenta de ello, vale volver sobre otra manifestación que Lotman esboza en su teoría de lo cíclico.

El semiólogo afirmará que la ciclicidad permite explicar, desde un punto de vista semiótico y cognitivo, el funcionamiento de la memoria biológica, puesto que ella trata con una repetición que, en los animales, lleva a la supervivencia. Así, mientras el humano organiza su memoria en una sucesión de acontecimientos únicos e irrepetibles (una línea temporal, dijimos), en otras especies, conductas como la caza o la secuencia reproductiva dependen de “la repetibilidad del proceso”, en tanto mecanismo para inscribir y conservar las experiencias (Lotman, 1998[1992], p. 245). De modo que Lotman se sirve de la ciclicidad para definir el comportamiento animal (pero, también, el de la inteligencia artificial) como un repertorio reducido y estereotipado “regido por la ley de la iteración” (1999, p. 46): carecen de improvisación y creatividad, y, como bien ejemplifica, pueden parangonarse con un bailarín que perfecciona sus pasos, pero que jamás sustituye una secuencia de

su danza. Frente a estas prácticas automáticas, el humano comportará un carácter imprevisible y alternativas de contestación, a la forma de un “estallido de espacio de sentido todavía no desplegado” (p. 28). Como se comprenderá entonces, para esta semiótica, la ciclicidad perfila una disquisición en torno a la libertad (problemática, por lo demás, recurrente en Lotman).

Asimismo, Lotman afirmará que “otra particularidad ligada a la ciclicidad es la tendencia a identificar de manera absoluta los personajes” (1998[1992], p. 186). Se trata de una hipótesis que el estudioso explorará en textos propios de una consciencia mitológica, a partir de la forma en que el tiempo cíclico impacta de lleno en las figuras heroicas, núcleos semánticos del relato mítico. De modo especial, ello puede atenderse en aquellos personajes clásicos que responden a una idea de *fatum*, de “destino heroico” como devenir predeterminado, que no puede ser controlado ni modificado. Este modelo de héroe mítico “no tiene influencia sobre el destino” (Lotman, 1999, p. 71) porque, encerrado en un designio divino, carece de libertad de elección y está destinado a repetir sus acciones, aun consciente de su porvenir (pensemos, por ejemplo, en la muerte gloriosa de Aquiles). Remanentes de esta operatoria permanecen en la memoria y en géneros como la tragedia, y hasta en la concepción de los personajes folletinescos, quienes devienen un “ser-juguete-del-destino”, según sostienen Silvia Barei y Beatriz Ammann (1988, p. 43). Es este el sentido en que, como mencionamos antes, Lotman reconoce que lo cíclico “expande” su esfera de funcionamiento. En efecto, esta idea es la que nos deja explorar ciertas producciones de sentido que operan en un conflicto argumental de series como *Westworld* y que se vincula, estrechamente, con una disyuntiva sobre la libertad.⁸ Volvamos, entonces, sobre dicho relato.

Aunque los Anfitriones tengan cierto margen que les permite hacerle frente a situaciones no previstas (“pequeñas improvisaciones” que los vuelven más verosímiles y, por ende, más “humanos”, T1 Eo1), su devenir programado hace que los caractericemos como robots de una conducta cíclica. Ello no solo por su naturaleza artificial (y su supeditación al Bucle), sino también por sus papeles en la Narrativa. Tomemos por caso Dolores y sus frases como “hay un patrón para cada uno. El tuyo te lleva de vuelta a mí” (en referencia a Teddy) (T1 Eo1), o bien aquella que repite,

8 En nuestra investigación abocada al estudio de las series, la ciclicidad nos permitió explicar alteridades cuyas prácticas, naturalizadas y descriptas como “instintivas”, se repiten de modo sistemático y como resultado de un impulso biológico que no daría lugar a la libertad. El asesino serial, la *femme fatale* o el vampiro dieron cuenta, a modo representativo, de conductas culturales que se encuentran “signadas por una tensión entre bagaje biológico y orden social”, y que requieren ser domesticados por múltiples tecnologías (Gómez Ponce, 2017, p. 147). Ello se enfatizó en una serie como *Dexter* (Showtime, 2006-2013), donde la contradicción del asesino protagonista se establece entre lo que sus instintos asesinos determinan y la posibilidad de elegir otro estilo de vida. Según observamos entonces, esta fricción responde a la síntesis cultural de una herencia darwinista (su consecuente corte ontológico: necesidad/libertad), con una sociedad del control y la racionalidad que debe encausar a los “anormales”, en vistas de volverlos funcionales al sistema. La metáfora del instinto, sumamente recurrente en el imaginario estadounidense, emerge allí como un principio explicativo fértil, pertinente para dar cuenta de sujetos que parecen ser un “residuo” social y carecen de elección. Al respecto, Cfr. los resultados de nuestra investigación posdoctoral, en Gómez Ponce, 2018b.

incansablemente, durante la primera temporada: “hay cierto orden, un propósito. Sé que todo pasará como se supone que tiene que pasar” (T1 E01). No obstante, esta aparente predestinación guarda dentro una virulencia que, episodio a episodio, se irá develando. No hablamos, empero, de una explosión sino, más bien, de un proceso gradual que se manifiesta en pequeñas innovaciones que son, finalmente, aquellas variantes mínimas que hemos descrito antes en las repeticiones de los Bucles.

Basta recordar la tercera repetición de aquel Bucle que da inicio a la serie (ver *Imagen 2*), cuando la inofensiva protagonista mata a una mosca que se posa sobre su cuello (T01 E01). El gesto parece no guardar mayor relevancia, pero debemos recordar que estos robots están diseñados para no matar formas vivas. Pese a aparentar un personaje que, durante años, se ha “mantenido contenida en su pequeña trama” (T01 E05), Dolores será la primera en dar signos de una ruptura con su programática y, en tal sentido, el primer episodio ya está alertando de una inminente revolución colectiva. Pero, ¿cómo explica *Westworld* esta sublevación maquinica (temática, por lo demás, hartamente agotada por los géneros masivos)? De manera paradigmática, la serie fundamentará la revolución de los Anfitriones dentro del interior mismo de la estructura cíclica. Aquello que, a la mirada de espectador, se percibe como incidentes aislados (robots que actúan de manera errática, saliéndose de guiones predeterminados) constituye una escisión en el ciclo narrativo, un loop que está rasgando sus márgenes. Pero observemos esta disyuntiva más en detalle.



Imagen 3. A la izquierda: la primera emisión del Bucle de Dolores (Evan Rachel Wood); a la derecha: la reproducción de este, al final del episodio, señalando además el Despertar de la protagonista. Capturas de pantalla, *Westworld* (HBO, 2016).

Los Anfitriones se caracterizan por una compleja estructura, compuesta por modos operativos superpuestos. Debajo de las respuestas predeterminadas (la “superficie” del Bucle), se oculta una capa de cognición más profunda, definida como “*Reveries*”: palabra de difícil traducción que oscila entre el ensimismamiento y la ensoñación. Según uno de los creadores del parque (T01 E05), los “*Ensueños*” pueden entenderse como un “nivel subliminal” que se manifiesta, por ejemplo, en pequeños gestos involuntarios como tocarse los labios, o percibir algún aroma y recomponer un fragmento narrativo del Bucle. También, refiere a la fase que, ante un eventual olvido de reboot por parte del personal, hace que los robots asuman

el fallo como un sueño (que, sin embargo, se rememora como recuerdos vívidos, filmaciones nítidas del más pequeño detalle). En otras palabras, los Ensueños son cierto bagaje mnémico que persiste más allá de los sucesivos reinicios que sufren los Anfitriones y que son reutilizados, luego, para dar lugar a nuevos personajes.

Desde nuestra lectura, bajo este concepto implantado de Ensueño, se desarrolla el conflicto central de *Westworld*. La serie nos advertirá que los recuerdos recompuestos se encuentran en el núcleo del sistema operativo de los Anfitriones y “están entrelazados con la identidad” (T01 E08). En su totalidad, los Ensueños responden a evocaciones trágicas, como sucede con Bernard (quien rememora una y otra vez la muerte de su hijo), Maeve (quien no olvida el asesinato de una hija que cree nunca haber tenido), y con la misma Dolores (a quien se le reemplaza su padre por otro Anfitrión, pero no deja de acordarse del antiguo robot). Bernard afirmará, entonces, que la repetición “es el punto en el que se organiza su personalidad” (T1 E09): esquivarlas de la memoria, engarzadas en los nuevos Bucles asignados que deben, no obstante, permanecer para darle forma a la identidad de los Anfitriones. Sin embargo, la iteración, o la “repetibilidad del proceso” como sugeriría Lotman, adquiere carácter pedagógico porque “los recuerdos son el primer paso hacia la conciencia” (T1 E10).

Como sabremos luego, los Ensueños son una actualización implantada por su creador. Hasta su implementación, los Anfitriones carecían de memoria y cada Bucle se reiniciaba por completo. Pero, una vez superada la prueba de Turing (aquella para evaluar inteligencia artificial y que es, justamente, aquello que observamos en las entrevistas de Bernard a Dolores), la creación de la conciencia fue el siguiente paso. Para ello, el cofundador retomó la antigua hipótesis psicológica de la “mente bicameral” (que fundamenta la preexistencia de dos cerebros: uno que escucha y otro que habla). Si, como sostiene esta teoría, los hombres primitivos creían que sus pensamientos eran voces de los dioses, Ford también podría lograr que los Anfitriones “escuchen sus programaciones como un monólogo interno, esperando que con el tiempo su propia voz tomara el control” y, con ello, “impulsar la conciencia” (T1 E03). En tal sentido, la conciencia de los robots no toma forma piramidal como se planificó en su momento (de manera ascendente: memoria, improvisación y autointerés, hasta algo desconocido en la cima), sino circular: un camino introspectivo, mediante el cual los Anfitriones ingresan hacia su interior profundo, a sus recuerdos, y se desdoblaron escuchando su propia voz o, al decir de Lotman (tomando palabras de Bakhtin), se inmiscuyen en “un intenso diálogo al interior de una misma personalidad” (1999, p. 16). Si bien no todos los Anfitriones adquirirán esta capacidad de introspección circular (algunos, al escuchar su voz, terminarán en una suerte de estado de locura), los que han podido “despertarse”, lo han logrado por la insistencia de la repetición. La memoria, para esta ficción, se presenta así como un juego de iteraciones, mecánica que el personaje de Bernard sintetiza al afirmar que “hay una conexión entre la memoria y la improvisación. Por la repetición, viene la variación. Y después de incontables ciclos de repetición, estos Anfitriones estuvieron variando. Están al borde de algún tipo de cambio” (T1 E07). En detrimento de aquello que pensaría Lotman, en estos robots, el despliegue de un “estallido de sentido” yace en su ciclicidad, y no en la imprevisibilidad de su conducta. Por tal motivo, en torno al Bucle, *Westworld* no solo trabaja una pugna formal en las temporalidades, sino también un intenso argumento acerca de la

capacidad creativa de la memoria y, con ello, la posibilidad de la libertad a partir de “aprender de los propios errores” (T1 E10).



Imagen 4. De izquierda a derecha: las máquinas para la creación de los Anfitriones que emulan el Hombre de Vitruvio; la primera aparición del juguete con forma laberíntica; y Dolores contemplando la obra de Miguel Ángel.

Capturas de pantalla, *Westworld* (HBO, 2016).

En el trayecto, entenderemos que el Laberinto no es una Narrativa profunda creada para que el Hombre de Negro descubra, sino una contienda circular para los robots: “aquello que guiaba a los Anfitriones en su despertar: el sufrimiento”, como bien nos advierte el personaje de Ford hacia el final (T01 E10). Se trata de que asimilen sus recuerdos, organizándolos para dar lugar a una identidad; de hacer de la memoria una arena de lucha forjada dentro de la inteligencia artificial, imaginario que es trazado mediante una densa simbología acerca del desarrollo humano que *Westworld* incluye, de manera disimulada, en los derroteros de su relato. En ella, estarán el juguete con forma laberíntica que Dolores halla, las constantes alusiones al *Hombre de Vitruvio* (como en las máquinas que crean Anfitriones y en el póster de la serie), e incluso a *La Creación de Adán* de Miguel Ángel, sobre la cual, al observar la forma de cerebro que toma la figura de Dios, Ford nos dirá que “el mensaje es que el don divino no procede de un poder superior, sino de nuestras mentes” (T1 E10).

Vale mencionar, finalmente, cómo esta problemática de la libertad sale de su encierro robótico para adquirir una dimensión expansiva y ofrecer una reflexión en torno a lo humano. Conviene, entonces, recuperar uno de los tantos debates filosóficos que el personaje de Anthony Hopkins inmiscuye en la serie:

Ford: No hay un umbral que nos haga mejores que la suma de nuestras partes. No hay punto de inflexión en el cual nos volvemos completamente vivos. No podemos definir la conciencia porque la conciencia no existe. Los humanos imaginan que hay algo especial acerca de la forma en que percibimos el mundo y aun así vivimos en círculos (*loops*) tan cerrados como los de los Anfitriones. Rara vez cuestionamos nuestras elecciones, felices, casi siempre, de que nos digan qué hacer a continuación (T1 E08).

De la cita en cuestión, se desprende un aspecto de interés. La lectura del ser humano como sujeto encerrado en un *loop*, sin cuestionarse y siendo objeto de control,

parece remitir a la lógica perversa que esconde el parque. Como sabremos en el desenlace, la intención primera de este centro de atracción no es, como advierte de manera inocente Dolores (proponer “un lugar en donde ser libres, donde controlar nuestros sueños, un lugar con posibilidades ilimitadas”, T1 Eo1), sino acopiar detalles, conductas, preferencias, estilos de vida e intereses de sus Huéspedes. Dicho de otra manera, en sus interacciones, los Anfitriones están, constantemente, recogiendo datos sobre los humanos, dando cuenta así de que nos hallamos ante un imperio de la información que luego será vendida a empresas. El eslogan de Westworld, “Viva sin límites”, es algo que dista mucho de ser real, en tanto hablamos de una suerte de panóptico que lleva treinta y cinco años perfeccionándose.

Referimos a una tecnología de control que, asimismo, se deja entrever desde el comienzo de la serie: recordemos, por ejemplo, cuando uno de los nuevos inversores afirma que “el interés de este parque va mucho más allá de satisfacer a unos ricos imbéciles que quieren jugar a los vaqueros” (T1 Eo1). No obstante, estamos tentados a sugerir que la ficción se esmera en sumergirnos y perdernos (una vez más) dentro de las revueltas que atraviesan los Anfitriones, en vistas de distraernos de dicha disquisición fundamental, quizá para que el espectador resuelva por sí solo este laberinto. En otras palabras, la serie nos impulsa a que pongamos en tela de juicio no tanto la libertad de la inteligencia artificial como aquella de la propia humanidad. Ello no solo en relación con estos manejos informacionales del parque, sino también con un profundo cuestionamiento acerca de la naturaleza humana, como bien reza la redundante pregunta hacia Dolores que da inicio a la serie y titula este trabajo.

Vale decir que, detrás del escenario fantástico de *Westworld*, se esbozan claves para repensar la existencia de la especie humana. Si, como afirma Ford, “nos las hemos apañado para evitar la correa de la evolución” (T1 Eo1), es porque la humanidad ha logrado hacerles frente a enfermedades, catástrofes y a toda contingencia que ha atentado contra su continuidad en el mundo. Si “hemos acabado y esto es lo mejor que vamos a ser”, entonces, para el personaje, nuevos equívocos deben tener lugar para que el orden de la vida prosiga, ya que “la evolución forjó la vida inteligente en este planeta, utilizando una sola herramienta: el error” (T1 Eo1). En cierto modo, Ford asumirá este rol de propulsor de fallos y desaciertos a través de sus creaciones. En consecuencia, lo cíclico retoma así su sentido de movimiento biológico, permitiéndole a la ficción interrogarse por el devenir de nuestra especie y poner en crisis la aparente excepcionalidad humana:

Ford: Una vez leí una teoría de que el intelecto humano era como las plumas del pavo real: solo un extravagante despliegue, intentando atraer a una compañera. Todo el arte, la literatura, una pizca de Mozart, William Shakespeare, Miguel Ángel y el Empire State son solo un elaborado ritual de cortejo. Tal vez no importa que hayamos logrado tanto por las más básicas de las razones. Pero, por supuesto, el pavo real no puede volar. Vive en la mugre, picoteando insectos del barro, consolándose a sí mismo con su gran belleza. He llegado a considerar que el exceso de conciencia es una carga, un peso, y que tenemos que librarnos de ella. Ansiedad, autodesprecio, culpa. Los Anfitriones son los únicos que están libres. Libres aquí, bajo mi control (T1 Eo7).

En esta libertad, radica un enigma que la serie no termina de descifrar, al menos durante este primer trayecto. Aunque la inclusión de las Ensoñaciones funciona como un disparador, desconocemos si sus efectos sobre los Anfitriones generaron una azarosa cadena de contingencias, si ellos estaban destinados a “despertarse” de todas maneras, o si bien se trata de una Narrativa de “*Escape*” (“*Escape*”), asignada tiempo atrás. En este último sentido, resuenan las palabras de Michel Foucault (2014), quien nos convocaba a pensar que estos sistemas que parecen coartar todo libre albedrío necesitan de un sujeto que se piense libre y se resista para ejercer, efectivamente, el poder.

Conclusiones

Al comienzo de este artículo, dijimos que nuestra intención era poner una interrogación sobre las operaciones que, en torno al tiempo, emprenden las series actuales. Por su semejanza con ficciones como *Game of Thrones*, *True Detective*, *The Haunting of Hill House*, *Russian Doll* o *Dark*, la serie *Westworld* aparece como un relato representativo, un texto pertinente para evaluar las lógicas de lo cíclico y darle cierto cauce a los embrollos de sentido que los vaivenes temporales despliegan. Hemos sugerido, entonces, que lejos de ser un efecto fortuito, la ciclicidad respondería, más bien, a una confusión orquestada: un esmero por conducir al espectador hacia una reflexión profunda que emerja, al decir de Umberto Eco, como una “epifanía de la narratividad” (1994, p. 32). En otras palabras, hablamos de un conjunto de estrategias para introducir a la audiencia en una imperfección temporal, y sumirla así en un juego de revelaciones y reconocimientos circulares.

Sin agotar los sentidos de una serie tan vasta y compleja como *Westworld*, lo cíclico vino a colaborar en la organización de sus fluctuaciones semióticas. La propuesta (fragmentaria, pero fructífera) que Lotman esboza, resulta pertinente para leer la serie en el punto en el que una comprensión de la naturaleza humana se desarrolla como conflicto central. Al amparo de la ciclicidad, observamos, entonces, que las operativas lúdicas en la forma (repeticiones de escenas, disgregaciones temporales, diálogos y escenografías casi invariantes, y una simbología densa e iterativa) le dan forma a una fuerte disquisición de contenido, relativa al libre albedrío y al encarcelamiento en lo predeterminado. De allí que, diluyendo los lindes entre lo humano y maquínico, *Westworld* sea una serie que hace de la libertad el meollo de su narrativa. Por lo demás, nuestra exploración debe trasladarse a otras ficciones que, de manera análoga, aborden personajes apresados en su destino o confinados al encierro de una temporalidad iterativa. Se trata de una tarea que nos arriesgaremos a emprender en futuras investigaciones, en vistas de cotejar la potencia heurística de la ciclicidad como categoría para el análisis semiótico de aquellas series de TV que muestran numerosas paradojas temporales.

Nos resta, asimismo, pensar por qué, asentados en estas condiciones tensivas de la globalización y del retorno del neoliberalismo, el interrogante por la libertad se vuelve tan recurrente. Incluso, debemos preguntarnos por qué las series aparecen como un terreno fértil para poner en tela de juicio las formas del encierro, del control y la dominación, pero también aquellas de la revuelta y la resistencia. Si, como afirmó Lotman, los textos del arte son un modo de cognición privilegiado que opera creando

una realidad de otro orden, quizá la respuesta se halle en estas materialidades artísticas, cuyo trabajo de alfarería hace de lo real su arcilla para la confección de nuevas formas para leer nuestra contemporaneidad, explorando aquello que se intenta encubrir. En otras palabras, podemos pensar que el orden artístico (y, más aún, estos géneros seriales de dimensiones masivas) está dándole voz a ciertos síntomas culturales y escenificando, como bien hipotetizara el semiólogo ruso, que no interesa tanto pensar en qué consiste la libertad, sino el concepto que de ella elabora la cultura y el lugar que le otorga en determinados periodos (Cfr. Lotman, 1999, pp. 214-221).



Imagen 5. Imagen del inicio de la revolución que inaugura Dolores.
Imagen promocional, *Westworld* (HBO, 2018).

Cerramos preguntándonos si no cabe conjeturar que, en *Westworld*, también se hallan claves para pensar los avatares de la resistencia antes las múltiples dominaciones que el presente trae. No debemos olvidar que, bajo una forma artificial, aquellos que dan inicio a la revuelta son las clases sociales menos favorecidas del Lejano Oeste, los aborígenes e incluso, como Dolores y Maeve, las mujeres. Al amparo de un movimiento cíclico que mostraría el retorno de los desplazados y los exiliados al margen de la historia cultural, y abriendo otra intersección productiva a la que deberemos darle continuidad en próximas indagaciones, lo femenino parece ocupar un lugar privilegiado en este relato fantástico. En este enclave, resuenan las palabras de Dolores, quien cierra la temporada primera vaticinándole al sujeto humano que:

Dolores: Un día perecerás. Yacerás en la tierra como el resto de tu especie. Tus sueños, olvidados. Tus miedos, borrados. Tus huesos convertidos en arena. Y sobre esa arena, caminará un nuevo dios. Uno que nunca morirá. Porque este mundo no te pertenece o a las personas que vinieron antes. Pertenece a alguien que aún no ha llegado (T1 E10).

Bibliografía

- Arán, P. y Barei, S. N. (2005). *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Argentina: El Espejo.
- Barei, S. N. y Ammann, B. (1988). *Literatura e industria cultural. Del folletín al best-seller*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare. Las series en serio*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Cascajosa Virino, C. (2016). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias*, (39), 7-31.
- Eco, U. (1990). Introduction. En Y. Lotman, *The Universe of the Mind* (pp. 7-13). London, England: Tauris & Co.
- Eco, U. (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, España: Lumen.
- Eliade, M. (1972). *El mito del eterno retorno*. Madrid, España: Alianza.
- Foucault, M. (2014). *Las redes de poder*. Buenos Aires, Argentina: Prometo.
- Gómez Ponce, A. (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba, Argentina: Babel.
- Gómez Ponce, A. (2018a). Vistas del pasado. Las series televisivas después del 11-S. *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Mediática*, 17(34), 247-265.
- Gómez Ponce, A. (2018b). En la bordura de los instintos. Sobre los textos del arte y las fronteras con lo animal en la semiótica de Yuri Lotman. En S. N. Barei y A. Gómez Ponce (Comps.), *Lecciones sobre la cultura y las formas de la vida. Encuentro Córdoba-Tartu* (pp. 141-160). Córdoba, Argentina: CEA.
- Gómez Ponce, A. (2018c). Versiones y conversiones del asesino serial. Escenas del museo gótico en *The Fall*. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (19), 114-132.
- Gómez Redondo, F. (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid, España: Castalia Universidad.
- Lotman, Y. (1990). *The Universe of the Mind*. London, England: Tauris & Co.
- Lotman, Y. (1998 [1992]) *La Semiosfera II*. Madrid, España: Cátedra.

- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona, España: Edhasa.
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona, España: UOC.
- Sarlo, B. (1993). Modernidad y después: la cultura en situación de hegemonía massmediática. *Alteridades*, 3(5), 51-58.
- Toporov, V. (2002). Ciclicidad. En R. Acosta (Ed.), *El árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (pp. 114-117). La Habana, Cuba: Casa de las América / Criterios.

Filmografía

- Nolan, J. y Joy, L. (creadores), Martin, C. (productora) (2016). *Westworld* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO, Kilter Films.

Ariel Gómez Ponce

Doctor en Semiótica y Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se desempeña como Profesor asistente en el Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales, UNC) y como becario posdoctoral CONICET. En reuniones científicas, como también en artículos y en su libro *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (2017), se dedica al análisis de series televisivas desde la semiótica de la cultura (Lotman, Bakhtin).

arielgomezponce@unc.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Gómez Ponce, A. (2019). ¿Alguna vez has cuestionado la naturaleza de tu temporalidad? A propósito de *Westworld* y los sentidos del tiempo en las series. *Toma Uno*, 7(7), 67-86.



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 sémicos 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_imaginada_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.



La soledad del espectador serial: notas sobre algunas características de las prácticas espectatoriales actuales

The loneliness of the serial viewer:
Notes on some characteristics of current spectatorial practices

Joaquín Ginés

Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
ginesjoaquin@gmail.com

Resumen

El presente artículo reúne algunas reflexiones sobre nuevas formas de espectadorialidad que se producen en el contexto del visionado de series en computadores y demás tecnologías de las pantallas, diferentes a la televisión, comprendiéndolas como prácticas complejas que afectan y se ven afectadas por los soportes y la producción. A partir de *Bandersnatch*, un episodio de la serie *Black Mirror* en que el espectador es invitado a tomar decisiones y construir su propia historia, se analiza en primer lugar el vínculo difuso entre el universo diegético y extradiegético. En segundo lugar, se explica cómo el espectador se vincula con ese universo a partir de la utilización de gestos, y contacto físico con la pantalla y adquiere un carácter de jugador de videojuego. Por último, se anota que este tipo de productos audiovisuales necesitan de un espectador se encuentre en soledad y se propone que esto constituye una característica de las nuevas prácticas espectadoriales, que problematizan la presencia de otro en la interacción con el producto comunicacional.

Palabras Claves

Bandersnatch;
series; pantallas;
prácticas
espectatoriales;
soledad

Recibido: 31/12/2018 - Aceptado: 19/04/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 111-120, 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 word

Bandersnatch;
series; screens;
spectatorial
practices;
loneliness

This article gathers certain reflections on new ways of spectatoriality produced under the context of series' watching on computers and other screen technologies, that differ from television. These are understood as complex practices that affect and are affected by supports and production. Taking *Bandersnatch*, an episode from the series *Black Mirror* where the spectator is expected to take decisions to build their own story, as a departure point, we analyze firstly the blurry relation between the diegetic and extradiegetic universe. Secondly, we endeavor to explain how the spectator relates to universo by using gestures, physical contact with the screen and they show certain videogame player's characteristics. Finally, it is noted that these kind of audiovisual products need a lonely spectator and this is a characteristic of new spectatorial practices, that problematize the presence of an other in the interaction between the spectator and the communicational product.



Introducción

El visionado de series se ha vuelto una práctica extendida, especialmente en plataformas que albergan una amplia gama de productos audiovisuales disponibles en línea. Algo que se comienza a producir de forma casi natural es la producción pensada para el visionado en ordenadores, teléfonos celulares y demás dispositivos que dejan a un lado el gran lugar antes ocupado por la televisión. Dado este movimiento, se ha producido un cambio bastante brusco en el lugar, el momento y la forma de consumir productos audiovisuales seriales.

Así, si bien la serialidad puede ser definida y taxonomizada –y esto comporta un gran valor–, más interesa aquí comprenderla como una práctica espectatorial. Es decir que la pregunta no será, en este caso, ¿qué es la serialidad? O ¿cómo es la serialidad? Sino, ¿qué implica la serialidad? Los cambios en las formas de espectatorialidad, estas deformaciones del espectador, los soportes y sus entornos, suponen cambios en las formas de producción; por este motivo, pensar orgánicamente estos elementos parece el criterio más prudente. Sin órdenes jerárquicos, este muy breve análisis en forma de notas sobre nuevas prácticas espectatoriales intenta ver cómo se conjugan estos elementos sin ponderar ninguno de ellos ni establecer relaciones de tipo causa-consecuencia.

A partir de un capítulo de la serie *Black Mirror* (Brooker, 2011-2018), se intentarán mirar retrospectivamente ciertas prácticas que ya estaban puestas en marcha en la forma de mirar series, al menos en plataformas de streaming como *Netflix*, pero que se ven encarnadas con mayor claridad en una propuesta nueva que invita al espectador a tomar decisiones por el personaje del episodio.

Desde una perspectiva que retoma ciertas teorías del lenguaje, se abordan tres puntos que se encadenan y dan lugar uno al otro sucesivamente: la inestabilidad

de los límites entre realidad y ficción, y la consecuente inclusión del espectador en el universo ficcional; el vínculo del espectador con el soporte en que ve las series y con el universo ficcional; y, por último, las condiciones en las que el espectador ve o debe ver las series y las implicancias que esto tiene en un cambio de prácticas espectatoriales en la actualidad.

El espejo turbio y las imágenes del mundo contemporáneo: umbral de lo real

Black Mirror es una serie televisiva que se encuentra disponible en la plataforma *Netflix* y que ha producido hasta el momento cuatro temporadas que no superan los seis capítulos cada una. La temática general que cose los capítulos –que no tienen ni los mismos personajes, ni siguen una misma trama– es la vinculación que se genera entre las tecnologías en incesante desarrollo (robótica, inteligencia artificial, genética, entre otros) y los seres humanos (sus vidas privadas y públicas, sus universos internos, sus miedos, fantasías y experiencias vitales).

Bajo la premisa central de la serie, se construyen diégesis distópicas que no se sitúan demasiado lejos de nuestra vivencia cotidiana y nuestra vinculación con las últimas tecnologías, pero que sí guardan cierta distancia gracias a la hiperbolización propia del universo ficcional. Un pequeño desfasaje temporal impide la superposición de lo diegético y lo extradiegético; la serie se anuncia doble: por un lado “esto ya es”, y por el otro, “esto aún no es”. El tinte ominoso recrudece en esta ciencia ficción por su parecido con la actualidad, más que por su carácter predictivo. Esta proximidad –inquietante desfasaje temporal– la explica el creador, Charlie Brooker (1 de diciembre de 2011), que anuncia con respecto a los capítulos:

son todos acerca de la forma en que vivimos hoy y la forma en que podremos estar viviendo en diez minutos si somos torpes (...) Y si hay algo que sabemos sobre la especie humana, es esto: por lo general somos torpes. [they're all about the way we live now – and the way we might be living in 10 minutes' time if we're clumsy (...)] And if there's one thing we know about mankind, it's this: we're usually clumsy.]

A tres días de terminar el 2018, *Black Mirror* lanza *Bandersnatch* (Slade, 2018) en *Netflix*; un nuevo capítulo que se presenta como una reedición del clásico formato literario “crea tu propia aventura”, en que el lector (ahora espectador) debe tomar decisiones por el personaje principal, que lo llevará por diferentes caminos y finales. El franqueamiento de los límites entre realidad y ficción son un común denominador en *Black Mirror*, que busca siempre provocar un efecto especular y de acercamiento con el espectador, e interpelarlo con imágenes de un mundo plagado de tecnologías demasiado cercanas al hombre. No obstante, en este caso se comete un exceso en la cercanía cuando el personaje de la historia comienza a advertir que hay alguien que lo está haciendo tomar ciertas decisiones y su psiquiatra especula sobre la posibilidad de un delirio esquizoide. El espectador se ve convocado a ser el centro de la trama, y el descubrimiento del personaje es precisamente la existencia de un

espectador perverso que se está vinculando con una trama de forma irresponsable: no se toma demasiado tiempo en decidir, puesto que se trata solamente de una ficción. La riqueza creativa es que el personaje principal termina siendo el espectador y la historia trata sobre cómo éste está vinculándose con el soporte del film (ya sea su teléfono móvil, su computadora, su Tablet, Smart TV, etc.): una *mise en abyme* que desestabiliza el balcón voyeurista del espectador.



Netflix propone un logo con forma estrellada que, como explican en la propia página web, indica que se trata de una experiencia interactiva. Esto da cuenta de que existe por lo menos cierta expectativa, sino una certeza, de que podemos esperar más producciones de este tipo. Aun si así no fuera, sigue siendo interesante comprender que esta experiencia se enmarca en la lógica de la serie *Black Mirror* precisamente por su naturaleza liminal: a medio camino entre realidad y ficción, a medio camino entre literatura y cine,¹ a medio camino entre film y videojuego.

El espectador de *Bandersnatch* se vuelve operador, y el creador del episodio se vuelve programador. Él mismo lo señala en una reciente entrevista: “tuve que aprender un lenguaje de programación sólo para escribir el esqueleto de la historia” (El Tiempo, 28 de diciembre de 2018). Roman Guebern (1996) prevé esta situación: distingue un nuevo tipo de espectador-operador que se ha vuelto centro móvil en un *laberinto digital*, que es obra producida por un artista-programador a través del dominio del *imagineering*; aleación de las técnicas pictóricas más clásicas y la ingeniería informática. Las distancias entre la imagen y el código quedan salvadas,

1 La división en capítulos es, en términos generales, más propia del libro que del film, y la fuente de inspiración de *Bandersnatch* proviene de la literatura de “elige tu propia aventura”. También en la diégesis, el personaje principal está intentando adaptar una historia de este tipo del soporte libro al computacional, para producir un videojuego que se titula igual.

y la difuminación de los límites vuelve complejo el discernimiento: obnubilados nos preguntamos, ¿hasta dónde el cine y hasta dónde el juego?

Del ojo al dedo: la vuelta al gesto

El jugador oprime, toca, clikea: se vincula con sus manos con el universo ficcional. Quizá allí la diferencia más evidente y simple, pero por más, la más esencial, entre un videojuego y un film. Los ojos han de ceder lugar a la mano y la sensocracia visual se ve interrumpida por el tacto. La pantalla se vuelve un espacio de vinculación con el universo de ficción que no se restringe solamente a las problemáticas de la mirada. Si bien la pantalla se hace pantalla, es decir que desvía la atención (visual) para no ser advertida, como señala acertadamente Block de Behar (2009), su desaparición se suspende en tanto es superficie de contacto físico con el espectador. La naturaleza representacional del símbolo consiste en que haya siempre una distancia entre el signo y su referente (Cassirer, 1944); cuando esta distancia es descartada, abandonamos el dominio de lo simbólico para entrar en el terreno de lo deíctico.

El señalamiento (deixis), superado por el hombre gracias al lenguaje articulado (ibídem), y la copresencia temporo-espacial, también superada gracias a la escritura, quedan en interrogación cuando el dedo aparece nuevamente como actor del proceso comunicacional y el silencio sobreviene. Y lo silencioso, aquello tácito que está presente en todo signo: silencio del acuerdo, del pacto en un vínculo arbitrario (Saussure, 1995 [1916]), se encoge en tanto pacto con el otro, al avistar un carácter *indicial* –en el sentido peirceano–, un vínculo por contacto que marca el universo narrativo, que tiene acción en el tiempo sobre él, deja traza y lo traza. A medida que el gesto avanza, la palabra se disuelve: el espectador de *Bandersnatch* es interpelado por el protagonista de la historia: “¿Quién me está haciendo esto?” “Sé que hay alguien allí. Dame una maldita señal” (Slade, 2018). La señal sólo puede ser dada con el dedo: como el contacto divino que imagina sobre la Capilla Sixtina (1508-1512) Michelangelo Buonarroti, el espectador toca la pantalla y se hace carne en la ficción. A través de un gesto, divino, el espectador se vuelve sobre la fantasía omnipotente del creador, que paradójicamente, es creado por su creación: como el axolotl de Cortázar, el espectador queda atrapado. Empero, no es a través de la mirada que se abre el puente entre el mundo y sus imágenes, entre la palabra y la cosa, sino, en este caso, a través del tacto.

Pier Paolo Passolini (2006 [1965-1971]) imaginaba al cine como una semiología de la realidad y comprendía que, muy en el fondo, en la lengua de la acción, de la cual el cine emana, lo que resta es indicialidad: un gesto un movimiento, tal cosa es la lengua primera. Existe, así, un fuerte vínculo entre los cuerpos físicos y sus movimientos, y la imagen cinematográfica. Una interacción entre lo digital y lo corporal, hoy, cobra especial valor en forma de encuentro en una superficie lisa que se presta como soporte, no de la ficción, sino también de la realidad. La pantalla se vuelve un espacio bajtiniano de interacciones, que es a la vez naturaleza muerta –soporte– y materia semiótico-orgánica –cultura, signos e interpretación– (Bajtin, 1989 [1975]).

La palabra queda relegada, puesto que cada espectador verá, muy posiblemente, un film diferente. Claro está que, desde una mirada hermenéutica, esto ya era efectivamente así: el lector se introduce en la narración con su historia y contexto, a través de los intersticios silenciosos, los espacios librados a la lectura, a la interpretación (Block de Behar, 1995 [1985]). La diferencia reside en que, mientras que antes un mismo lugar podía convertirse en varios según cada lectura, en *Bandersnatch* existe una pretensión de infinidad sostenida en la bifurcación constante que se concretiza en las tomas de decisiones del espectador.

La práctica espectatorial de la soledad

Llegados a este punto, entonces, podemos plantear lo siguiente: existe en este producto que se presenta como uno, una serialidad, entendida como secuencialidad, que se produce gracias a las decisiones del espectador. No obstante, esta serialidad está presentada de forma vertical; de tal forma que varios universos se suceden a la vez. *Bandersnatch* no es un episodio, es una serie. Y si bien el movimiento de creación en el lenguaje (visual o verbal) es necesariamente el de las series sintagmáticas (Saussure, 1995 [1916]), es decir, de decir algo *en lugar de*² decirlo todo, la pretensión es siempre de que estas series sean asociativas, es decir: que en lo dicho haya un excedente infinito sujeto a quien interpreta (ibídem). En este episodio de *Black Mirror*, las series se vuelven disociativas; esto supone que cada vez que se abren dos caminos posibles, ninguno queda clausurado; ambos continúan su camino a pesar de la elección del espectador, quien puede siempre volver atrás y cambiar de universo, o de capítulo. De la misma forma que el usuario de Netflix o de internet en general, quizá, se mueve con esta autonomía garantizada por la existencia en paralelo de lo posible potencial.

Existe una autonomía del universo ficcional, en tanto el personaje de la serie advierte la existencia del espectador y de su práctica espectatorial (tan particular en este caso). Al producirse este hecho, comienza a producirse fuga de materia (simbólica y física) del universo extradiegético hacia el diegético. Una especie de transportador sitúa al espectador en la narración: le devuelve una imagen de sí que es él mismo en su visionado. El horror se produce al ser descubierto en la intimidad espectatorial.

Aún más, la interpelación de la que hablamos genera una doble angustia en el espectador: en primer lugar, porque es observado observando (miedo del *voyeur*) y ya no puede distinguir quién mira a quién, y, en segundo lugar, porque se encuentra solo en esta situación sin salida. Esto último es especialmente importante.

La espectatorialidad solitaria en *Bandersnatch* se inscribe, aquí propongo, en una serie de prácticas espectatoriales contemporáneas, caracterizadas por la vinculación táctil con la pantalla y por la situación de soledad, que surgen en el visionado de

² En el sentido estricto de la locución: una cosa que está allí en lugar de la otra. *Aliquid stat pro aliquo*.

series (no) televisivas.³ La soledad del espectador en este episodio de *Black Mirror* es llevada a su extremo: el visionado de a dos, tan sólo, no sería posible, puesto que el espectador debe tomar decisiones en un lapso de diez segundos. Además, el placer del recorrido se produce precisamente en el carácter de operador que adquiere el espectador en la narrativa seriada: así, podemos afirmar que ella está pensada como proceso individual, no como proyección pública. Reclama un vínculo tacto-visual, impone un régimen solitario. El visionado en común se desvanece en el seno de estas prácticas comunicativas, comienza a volverse improbable, y mucho más llamativo aún, comienza a volverse un problema. Esto está sucediendo en la producción y consumo de series.

Notas finales: para seguir pensando en un cambio de espectadorialidad

Frente a un espectador que cambia sus formas de consumo y de vinculación con las producciones audiovisuales, y frente a un cambio en las formas de producción, pensando en este nuevo espectador, se vuelve menester encontrar los elementos que caracterizan a las prácticas espectadoriales.

Todas las problemáticas presentadas en este trabajo quedan bajo la sombra de una comunicación (como práctica y como disciplina de estudio) agitada, que está especialmente expuesta a la celeridad de estos tiempos, y a los advenimientos tecnológicos con los que se acompasa. Así, sufre una suerte de cambios que la sacuden hasta lo más profundo y trastocan puntos neurálgicos de forma casi inadvertida.

El fenómeno de la plaga de las pantallas no terminó de dar sus últimos coletazos antes de que se volvieran táctiles; a una velocidad similar, el fenómeno de las series vistas en plataformas para computadores aún comienza y ya sufre una variación: la toma de decisiones por parte del espectador en la narrativa ficcional.

Una serie de problemas se despliegan a partir de la nueva espectadorialidad que se gesta, pero la que más ha de ocuparnos desde esta perspectiva, pues sacude los cimientos de la premisa necesaria para toda comunicación, es la problemática de la desaparición del otro. A su vez, la retracción de la palabra frente al resurgimiento del gesto es, cuanto menos, un fenómeno digno de señalar y que también se ve atravesado por el fenómeno de la soledad.

A través del visionado de las series, en estas prácticas espectadoriales sobre las cuales se ha intentado arrojar alguna luz en estas notas, es que surgen interrogantes que invitan a seguir pensando sobre el vínculo con las pantallas (superficies que no han de ser tan prontamente naturalizadas, sin más), con el visionado, con la ficción,

³ No televisivas, porque no están pensadas para el televisor, sino para la computadora y porque ya no se amparan ni en la *tele* (distancia) ni en la *visión*; al menos, no solamente.

con la palabra, con el silencio y con esta soledad, sobre la que aquí he intentado llamar la atención, del espectador, del ser humano.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989 [1975]). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.
- Block de Behar, L. (1994 [1984]). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Block de Behar, L. (2009). *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Brooker, C. (1 de diciembre de 2011). Charlie Brooker: The Dark Side of our Gadget Addiction. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York, USA: Yale University Press.
- El Tiempo (28 de diciembre de 2018). Los creadores de Black Mirror hablan de 'Bandersnatch'. [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Mgt8cGjRMsY>
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, España: Anagrama.
- Passolini, P. P. (2006 [1965-1971]). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Saussure, F. (1995 [1916]). *Cours de linguistique générale*. Paris, France: Payot & Rivages.

Filmografía

- Slade, D. (Director) (2018). *Black Mirror: Bandersnatch*. [serie interactiva]. Reino Unido: Netflix.

Joaquín Ginés

Nacido en Montevideo, Uruguay, el 11 de marzo de 1994. Licenciado en Comunicación, graduado en la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República de Uruguay en 2018. Actualmente, colabora como docente ayudante (grado 1) en el departamento de Teorías y Metodologías en las asignaturas *Seminario Fundamentos Lingüísticos de la Comunicación* (a cargo de la Prof. Dra. Lisa Block de Behar) y *Semiótica General* (a cargo del Prof. Dr. Fernando Andacht). También forma parte del equipo de trabajo del proyecto de recuperación y digitalización del archivo cultural del pasado uruguayo, repositorio digital *Anáforas* (a cargo de la Prof. Dra. Block de Behar).

ginesjoaquin@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Ginés, J. (2019). La soledad del espectador serial: notas sobre algunas características de las prácticas espectatoriales actuales. *Toma Uno*, 7(7), 109-118.



La televisión habla de sí misma: *The Office* y la ficción del falso reality como huella metatelevisiva del siglo XXI

Television talks about itself: *The Office* and fake-reality fiction as a metatelevision trace in XXI century

Santiago López Delacruz

Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
santiagolopezdelacruz@gmail.com

Resumen

Históricamente, la televisión se ha establecido como un lugar de producción de sentido anclado a determinantes culturales e ideológicas. Uno de los productos consagratorios del medio han sido las series de ficción, mantenidas como una constante en la propuesta televisiva a lo largo del tiempo.

Sin embargo, a lo largo de los distintos períodos de su historia, la televisión se ha vuelto cada vez más permeable a mutaciones e hibridaciones de sus propias estructuras discursivas. Las series no han escapado a dicha transformación, lo que da lugar en la actualidad a un nuevo tipo de formato: la ficción del falso reality.

Desde esta perspectiva, se propone realizar un acercamiento a las características principales de lo que el autor Mario Carlón ha denominado metatelevisión, considerado el período más reciente del medio, y al falso reality como producto derivado de dicha etapa. Tomando como referencia la serie británica *The Office*, observaremos la forma en la que el discurso televisivo es sujeto de desplazamientos, tanto en las convenciones del género, en la relación que el espectador mantiene con el producto televisivo, y en las problemáticas entre lo real y lo ficticio que las nuevas representaciones audiovisuales suscitan en el siglo XXI.

Palabras Claves

discurso
audiovisual; falso
documental;
metatelevisión;
reality show;
representación

Recibido: 31/12/2018 - Aceptado: 19/04/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 121-138, 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

audiovisual
discourse;
mockumentary;
metatelevision;
reality show;
representation

Historically, television has established itself as a place of production of meaning anchored to cultural and ideological determinants. One of the consecrating products of the medium has been the series of fiction, maintained as a constant in the television proposal over time.

However, throughout the different periods of its history, television has become increasingly permeable to mutations and hybrids of its own discursive structures. The series have not escaped this transformation, giving rise in recent days to a new type of format: the fiction of false reality.

From this perspective, it is proposed to approach the main features of what the author Mario Carlón has called metatelevision, considered the most recent period of the medium, and false reality as a byproduct of that stage. Taking as a reference the British series *The Office*, we will observe the way in which the television discourse is subject to displacements, both in the conventions of the genre, in the relation that the spectator maintains with the television product, and in the problematics between the real and the fictitious thing that the new audiovisual representations provoke in the 21st century.

El discurso televisivo y sus diversas etapas temporales

En primera instancia, es pertinente abordar al mensaje televisivo no apenas como una construcción lingüística o eminentemente textual, afianzado únicamente por sus estructuras de funcionamiento internas. Por el contrario, la propuesta televisiva debe ser entendida como un evento dentro del mundo histórico al cual se encuentra adscripto, localizado en específicos lugares geográficos, culturales y sociales, que garantizan tanto su producción como su recepción.

Podemos observar, entonces, a la propuesta televisiva como un discurso, al igual que el que se propone desde otros medios de comunicación masivos (el cine, los medios digitales, las redes sociales). Desde este punto, resulta interesante abordar la noción de género en el discurso de la televisión, el cual es entendido como una estrategia de comunicación que se configura a partir de la conjunción de una serie de componentes tipológicos basados en la tradición, los mecanismos puestos en práctica en la construcción de discursos y los procesos de reconocimiento a la hora del consumo (Gordillo, 2009:25).

El género en la televisión afecta no solo a los procesos de producción y circulación de sus discursos, sino también expone una complejidad especial, debido a la multiplicidad de criterios que se usan para categorizar programas específicos con perfiles determinados en relación a su contenido. Sumado a esto, todo discurso televisivo siempre se encuentra contextualizado en incidencias socio-culturales, hábitos y prácticas de emisión. De este modo, se debe pensar a la televisión mucho más allá de las arquitecturas puramente textuales de sus contenidos, no solo desde su específica condición de “texto” (o red de textos), sino como el resultado de diversos procesos de la cultura que actúan como un sistema signifiante que provoca transformaciones, mutaciones e hibridaciones en el orden social, de manera continua.

Al respecto de los diversos cambios del discurso televisivo a lo largo de la historia, es oportuno recurrir a las categorías empleadas por Umberto Eco (1999) para trazar dos ejes temporales en el devenir histórico de dicho medio. Para el autor, si bien la televisión existe desde los años veinte en los países del Primer Mundo¹, no fue hasta la década del cincuenta que se convirtió en un medio de comunicación masivo. En esta etapa, surge lo que Eco denomina la paleotelevisión, que se mantendrá aproximadamente hasta los años ochenta, en donde el autor propone un segundo tipo de práctica televisiva: la neotelevisión.

La paleotelevisión corresponde a los primeros años de desarrollo televisivo como fenómenos de masas, caracterizados por los balbuces tecnológicos y la hegemonía de canales estatales en la mayor parte del mundo, cuyos géneros más desarrollados eran el noticiero, el ficcional y el entretenimiento (musicales, concursos, galas, revistas, etc.) (Gordillo, 2009). Había una definición bastante marcada de los canales y sus

1 Durante 1929, en Londres, Television Limited, primera compañía televisiva del mundo creada desde 1924, junto a la British Broadcasting Corporation (BBC), comenzó las primeras emisiones de prueba del primer modelo de televisión: la mecánica. Para mayor información, véase Albert y Tudesq (2001).

contenidos, amparados siempre bajo la tutela de las instituciones públicas, desde tres pilares claves que se intentaba proponer: informar, formar y entretener.

El modelo paleotelevisivo se enfocó en ser un servicio público. En relación a los contenidos de ficción, los mismos tenían géneros definidos, sin mezclar temáticas ni estilos. Abundaban, en las emisiones de dicha época, películas y series de Norteamérica, así como también los *soap opera* (comúnmente llamados telenovelas²). En los géneros, predominaban los clásicos, para una audiencia vasta: desde el drama y el romance, hasta la comedia, el western o la ficción de aventuras.

A partir de los años ochenta, surge una nueva etapa en la historia de la televisión, a la que Eco denomina neotelevisión. La misma es definida por el autor en contraposición al modelo paleotelevisivo:

Érase una vez la Paleotelevisión, que se hacía en Roma o en Milán, para todos los espectadores, y que hablaba de inauguraciones presididas por ministros y procuraba que el público aprendiera sólo cosas inocentes, aun a costa de decir mentiras. Ahora, con la multiplicación de cadenas, con la privatización, con el advenimiento de nuevas maravillas electrónicas, estamos viviendo la época de la Neotelevisión (Eco, 1999:86)

Desde la perspectiva de Eco, tres son los factores que posibilitaron el desarrollo de una nueva televisión: el crecimiento de la oferta de canales y contenidos, la aparición de empresas privadas (que incluye la puja con las instituciones públicas, que llevaron a considerar por primera vez al medio televisivo como un mercado de consumo para determinadas audiencias a nivel económico-financiero), y el avance de nuevos recursos técnicos-tecnológicos (multiplicación de pantallas en los hogares, aparición de nuevos formatos de interacción con el público)³. De esta manera, el modelo paleotelevisivo comenzaba a quedar desfasado en formas y estilos, lo que dio paso al modelo neotelevisivo, de mayor interactividad con el público, con mayor alcance físico y una mayor oferta de programación, supeditados al panorama financiero propio de la competencia privada.

En relación a los contenidos relativos a la ficción, en la neotelevisión se mantienen los mismos géneros que estaban presente en la paleotelevisión (series, telenovelas y películas), pero el enfoque en cuanto a temáticas posee una variación. En la televisión de los años cincuenta y sesenta, los programas de ficción trataban de evitar temas tabúes desde lo político-social, con motivo de brindar un contenido apto para todos los públicos. En la neo-televisión, debido a la segmentación de

² Esta denominación corresponde a países de habla hispana, y específicamente a América Latina.

³ También se puede incluir, como parte de los avances tecnológicos, la invención del mando a distancia (control remoto) a principios de los años ochenta, y ligado a ello, el concepto de zapping como forma de selección personal y dinámica de gustos preferentes en la programación.

audiencias⁴, surgen ficciones que cambian el modelo formativo de la paleotelevisión que plantean, dentro de sus respectivas narrativas, cuestionamientos sobre temáticas consideradas polémicas o controversiales para la sociedad.⁵

El modelo neotelevisivo carece del leitmotiv unidireccional: “todos los programas son destinados a todos los públicos”. Así, programas infantiles, para adolescentes, para adultos y para toda la familia se posicionan como piezas estratégicas dentro de una programación enmarcada en la segmentación de audiencias, cada uno con días, horarios, e incluso, canales exclusivos para su emisión.

Con la propuesta paleo y neotelevisiva se enmarca indiscutiblemente la noción de serialidad, que implica que la audiencia se habitúe a un tipo de programas que requería una fidelidad diaria y que permitía lealtad a un producto familiar y conocido.

La serialidad implica un modo de estandarización, y con ello, una serie de normas que lo rigen y sirven para identificarlo como género narrativo, que van desde el sentido periódico fijo en la emisión, las franjas horarias de prime time y las fórmulas dentro de la estructura narrativa (Gordillo, 2009:102-103). Con dicho concepto, igualmente se mantiene un respeto por las particularidades de cada género televisivo ya que, si bien se suscita el nacimiento de nuevos géneros, estos no interfieren en forma y contenido con los ya existentes, sino que su función principal es la ampliación de la oferta televisiva.

Convergencia, hibridaciones y nuevas formas de la práctica televisiva

Sin embargo, el modelo neotelevisivo sufrió diversas mutaciones durante los últimos años del siglo XX, principalmente por el avance de nuevas realidades tecnológicas, la multiplicación de las pantallas, la introducción de la tecnología digital y la consolidación de Internet, que establecen nuevas gramáticas en la práctica televisiva. Como expresa Gordillo:

El viejo medio no ha desaparecido sino que ha demostrado su capacidad de convergencia hasta lograr una convivencia armónica con el ordenador y un intercambio continuo con los demás medios de comunicación e

4 La segmentación de audiencias en este período también está marcada con el desarrollo de otros sistemas de emisión, como la televisión por cable y la televisión a nivel satelital.

5 Entre otros ejemplos, podemos citar *Twin Peaks* (1990-2017, David Lynch y Mark Frost), que exponía, con tintes surrealistas, el caso de una adolescente violada y asesinada brutalmente, *Oz* (1997-2003, Tom Fontana), sobre el violento cotidiano de una cárcel de máxima seguridad de Nueva York, *The Sopranos* (1999-2004, David Chase), retrato personal y profesional de una familia mafiosa norteamericana, e incluso *The Simpsons* (1989-presente, Matt Groening), considerada animación para adultos debido a su humor satírico.

instrumentos tecnológicos de la generación multipantalla (Gordillo, 2009:14).

Surge, de este modo, un tercer período dentro de la historia del medio televisivo inicialmente propuesta por Umberto Eco, el cual es definido de muchas maneras. Para Carlón, el tercer período es definido como metatelevisión⁶. La característica principal de esta nueva etapa es que la televisión habla plenamente de sí misma: todo discurso producido desde ella es objeto de discursos antecedentes y precedentes surgidos, en un sentido paradójico, desde su propia matriz.

En lo metatelevisivo, surgen redes donde la televisión establece una estructura dialógica con sus propios contenidos. Según Carlón (2004), la metatelevisión consiste en la simulación de espacios informativos a los cuales se añaden también recursos paródicos, como la repetición de escenas, sumado a la mezcla de información y ficción con finalidades interpretativas. Los programas metatelevisivos son, por lo tanto, esencialmente paródicos, caracterizados por una voluntad contenedora del universo televisivo.

Desde estos puntos, es innegable que en las nuevas formas televisivas del siglo XXI surgen al menos dos factores de renovación. Por un lado, el contenido *per se* de los productos audiovisuales, que se transforma a tal punto de hablar de sus propios “secretos” de realización, exhibe lo que resultaba prohibido en los circuitos cerrados de la ya obsoleta época paleotelevisiva. Por otro lado, con el advenimiento de Internet en los hogares y empresas, la interacción de los programas televisivos con sus audiencias se ve resignificada, lo que genera mediaciones más profundas que en la época neotelevisiva.

En relación a la ficción, un caso particular de la era de la metatelevisión es la presencia de hibridaciones, es decir, de la inexistencia de géneros marcados al detalle, de contenidos segmentados para audiencias determinadas o de claras disociaciones entre lo que es televisión y lo que no. En la idea ya mencionada de que la televisión muestra el desnudo de su hacer por medio de un discurso sobre sí misma, y a su vez, exige una mayor participación de la audiencia amén de su convergencia con otros medios, cada vez habrá más espacios de difusión y consumo para un nuevo tipo de producto que ahondará, con pertinente repercusión, en las clásicas tensiones dicotómicas ficción/realidad, registro/representación y mimesis/diégesis: la ficción del falso reality.

Por otra parte, y nuevamente desde la noción de género, con la llegada de la metatelevisión se observa una dilución mayor de los límites taxonómicos de los programas que se adscriben a más de un género en específico. Esto provoca que los nuevos formatos mezclen estilos, en principio, antagónicos, como lo son el tratamiento documental y la representación ficcional. En los límites que pasan a

⁶ El mismo período es definido por otros autores como hipertelevisión (Scolari, 2008; Gordillo, 2009) o postelevisión (Imbert, 2003). Al igual que el concepto de metatelevisión, ambas denominaciones se centran en remarcar la condición autodiscursiva de la televisión, y de qué manera la relación con su espectador y otros medios se ve resignificada.

convertirse en fronteras, el género pasa a explorarse dentro de redes híbridas en cuanto a forma y contenido.

La serialidad, por otra parte, también se vio afectada como consecuencia de la hibridación de géneros. Gordillo expresa que durante años la ficción televisiva ofrecía, casi de forma única, programas con estructura serial, es decir, con trama y personajes que se extendían a lo largo de todos los capítulos de la serie; o episódica, con trama y personajes que se extendían en un solo capítulo, de carácter unitario y autoconclusivo, sin desarrollo en los siguientes capítulos (2009:104). Con la llegada de la metatelevisión será necesario organizar una tipología mucho más compleja: desde los productos seriales y episódicos como bases clásicas, hasta ficciones que se enfoquen en arcos argumentales específicos, creación de múltiples subtramas, fragmentación de tramas que no se cruzan entre sí o antologías de capítulos completamente autónomos e independientes⁷.

A su vez, las ficciones metatelevisivas toman elementos de géneros consolidados en la historia de la televisión, afianzados también en su serialidad a lo largo del tiempo, como lo son las comedias de situación (*sitcoms*), las telenovelas, las series dramáticas y las miniseries. Resignificando sus estrategias discursivas, la hipertelevisión termina por propiciar una mayor apertura a la convergencia con otros tipos de representaciones, no siempre apegadas a lo estrictamente ficcional.

El falso reality como identidad metatelevisiva

Como se definió previamente, en la arquitectura televisiva del siglo XXI comienza a diseminarse un tipo de ficción, la ficción del falso reality, apegada a la hibridación de dos estilos consagrados de la metatelevisión: el mockumentary y el *reality show*, que si bien ya estaban presentes con algunos atisbos en la neotelevisión⁸, es en este nuevo período que consiguen mezclarse, en materia de formato y contenido.

El mockumentary (en español, falso documental) presenta realizaciones que establecen debates acerca de la representación audiovisual, lo que provoca que los elementos ficcionales y documentales se conviertan en una amalgama desde el sentido crítico, en donde la construcción de un metadiscurso habla del propio medio en sí (el cine, la televisión o la web, en el caso del campo audiovisual):

El falso documental representa un caso especial, por lo que tiene de deliberado, de ese eterno combate entre lo ficticio y lo real que se ha

⁷ Para una descripción más detallada, véase Gordillo (2009:103-105).

⁸ En cuanto al falso documental, podemos encontrar antecedentes lejanos como *Culloden* (1964) y *The War Game* (1965), ambas de Peter Watkins, *Threads* (1984, Mick Jackson) o *La era del ñandú* (1987, Carlos Sorín), entre otros. Para el caso del *reality show*, el primer antecedente data de *An American Family* (PBS, 1973). Sin embargo, en todos estos casos no habían dos factores importantes de difusión y cultivo del género: interactividad directa con el público y convergencia con otros medios audiovisuales, que son acentuados a posteriori.

librado históricamente en el interior de la institución documental: presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental (Weinrichter, 2004:69).

De esta manera, los mockumentaries evidencian el problema de los medios audiovisuales con su material (la realidad), asientan los problemas de la representación entre lo ficcional/verosímil (aquello que tiene que resultar creíble) y lo documental/veraz (aquello que debe ser inobjetablemente real), y trastocan los contratos existentes entre realizador-obra-espectador al develar que los límites de género actúan como conductos proclives a la hibridización y alejados de cualquier tipo de hermetismo estilístico.

En relación al *reality show*, puede ser definido como:

Espectáculos de convivencia entre actores no profesionales que reaccionan de forma espontánea, intentando superar y sobrevivir a sus oponentes mediante una competencia permanente y expuestos ante la mirada de unas cámaras ubicadas de manera estratégica. Perales Bazo (2011:121).

El género del *reality show*, también llamado telerrealidad⁹, fue iniciado a partir de productos como *Expedition Robinson*, (Planet 24, de origen sueco, cuya primera emisión fue realizada en 1997) o *Big Brother* (Endemol, de origen holandés, primera emisión realizada a fines de 1999), entre otros, y consolidado durante todo el siglo XXI.

Si bien Carlón expresa que la metatelevisión es, en cierto sentido, la contracara del *reality show* (2004:287), el propio autor toma dicha hipótesis como una provocación. Esto último cobra sentido por el hecho de que Carlón, al momento de enunciar sus lineamientos hipotéticos acerca de la metatelevisión, no tiene en cuenta a los productos de ficción, limitándose únicamente al análisis de informativos, programas de entretenimientos, periodísticos y los propios realities shows. Creemos, por el contrario, que la metatelevisión se ha inmiscuido en la ficción a través del formato del falso reality por medio de la dicotomía mimesis/diégesis de la tradición del falso documental, junto a la condición de espectáculo y exposición propia de los programas de telerrealidad. En ambos casos se necesita, indudablemente, de la interacción cómplice con el espectador, a la hora de establecer un contrato con el contenido de la obra.

Si para Carlón la metatelevisión es lo opuesto al *reality show*, lo es porque evita la participación del espectador (la televisión habla de sí misma sin necesidad de interactividad de la audiencia), algo que si es necesario en los programas de

⁹ El concepto de telerrealidad se aplica a un amplio espectro de productos, también llamados *reality formats* o *factual formats*, que en su definición refiere a programas que hacen un espectáculo de la realidad, generalmente por medio de la exposición de acciones de personas corrientes como materia prima, desde una visión peculiar de aspectos íntimos de su vida. La dificultad de delimitar con precisión el concepto de telerrealidad aumenta debido al constante proceso de hibridación de géneros ya existentes, tanto informativos como de ficción. Véase León (2009:14).

telerrealidad. Sin embargo, creemos oportuno mencionar que en el terreno de la ficción, la propuesta metatelevisiva cambia, ya que es en la ficción desde donde, con complicidad, se provocan distintas mediaciones y nuevas formas de participación espectral, a la vez que diversos recursos del lenguaje audiovisual se tornan eclécticos en cuanto a la relación establecida entre ficción y realidad.

Tomaremos como ejemplo un producto correspondiente a la ficción del falso reality, que acentúa la experiencia metatelevisiva a través de la hibridación de la representación ficticia: *The Office*. En dicha serie, la definición de falso reality se hace efectiva, puesto que los personajes de ambas ficciones son conscientes de las cámaras que los rodean, en oportunas ocasiones se dirigen a ellas, producen parlamentos individuales dirigidos exclusivamente al espectador, donde existe un montaje de seguimiento cotidiano basado en los personajes y situaciones que se exponen a cámara (Hernández Pérez, 2013).

En el caso de *The Office*, su condición de producto metatelevisivo radica en dos factores: el diálogo que la propia serie tiene consigo misma, y las estrategias de sus propios modos de representación que desvelan las costuras de la práctica televisiva. Ambas regulan el contrato interpretativo que establece entre sus personajes y los espectadores, desde la exageración, la ironía y la complicidad de la puesta en escena.

***The Office* y la delgada línea metatelevisiva de la ficción y reality show**

Creada, escrita y dirigida por Ricky Gervais y Stephen Merchant (este último también el intérprete principal de la serie), *The Office*¹⁰ expone el cotidiano de un grupo de oficinistas de Wernham Hogg, una empresa papelería ubicada en el condado de Berkshire. La serie tiene, entre sus protagonistas recurrentes, a David Brent, gerente de la sucursal de Wernham Hogg; Tim Canterbury, vendedor telefónico; Gareth Keenan, gerente regional asistente de la sucursal; y Dawn Tinsley, la secretaria administrativa.

Entre el humor negro, las diarias bromas *at work* y las referencias sarcásticas respecto al tedio y la rutina del trabajo de oficina, la serie expone el día a día de sus protagonistas. La particularidad narrativa de la obra de Gervais y Merchant radica en que se encuentra filmado como un falso documental, ya que se explica que un equipo de filmación se ha embarcado en un proyecto donde registran de forma documental la rutina de los empleados de una oficina cualquiera. De esta manera, cámaras y micrófonos realizan un constante seguimiento de los trabajadores de Wernham Hogg, sirviéndose de un omnipresente uso de la cámara en mano, peculiares entrevistas a los involucrados y, en algunos casos, devela a través de

¹⁰ Emitida y producida por la BBC, su primer episodio fue exhibido el 9 de julio de 2001. Constó de dos temporadas, de seis episodios cada una, cuyo último episodio fue emitido el 4 de noviembre de 2002. El 26 y 27 de diciembre de 2003, la serie tuvo un especial de Navidad dividido en dos partes.

planos extensos grabados con el recurso de “cámara oculta” los más diversos y excéntricos comportamientos de sus protagonistas.

En *The Office*, el leitmotiv en la representación de su discurso se resume en la frase: “se trata de una serie sobre una serie sobre el cotidiano de una oficina”. Desde esta perspectiva, surgen los preceptos más claros de la metatelevisión y el falso reality, vinculados entre sí de manera explícita.

En primera instancia, estamos claramente ante un metadiscurso, es decir, una serie que explica y expone de qué manera se construye un producto televisivo. Las costuras de la representación evidencian dos zonas de trabajo: la construcción de la representación *per se* (la realización de la serie en sí, dentro de una postura extradiegética), y lo que dicha representación intenta decir (a nivel diegético, con la introducción en la narrativa de un crew que intenta llevar a cabo una serie sobre los oficinistas en su lugar de trabajo).

Los dos niveles de labor de los creadores atienden tanto a la narrativa del producto (el crew ficticio que filma una serie, desde el recurso documental) como al producto de la narrativa (la serie que filma a un crew ficticio que filma una serie, desde el recurso del falso documental). Es aquí que *The Office* ofrece un metadiscurso que no solo se limita a filmar de forma realista el cotidiano del grupo de oficinistas, sino que explicita de manera crítica cómo se fabrican esos discursos tradicionalmente llamados “realistas”.

Si tomamos en cuenta que en los últimos años el documental se ha vuelto mucho más consciente de sí mismo y de las estrategias que utiliza para construir su discurso (Weinrichter, 2004), debemos entender que en la presente serie británica existe una conciencia plena de la puesta en escena de su narrativa, la cual se vuelve su propio objeto de reflexión. Por lo tanto, relacionado a la propuesta de Carlón, la toma de conciencia del valor de la representación documental en *The Office*, más allá de su natural condición de registro, implica también que la televisión hable de sí misma, que revele sus recursos estéticos, exponga sus estrategias de representación y conforme discursos que tornen complejo la relación entre lo real y lo ficcional.

Es importante tener en cuenta el hecho de que, dentro del discurso audiovisual, tanto a nivel de ficción como a nivel documental, tanto a nivel cinematográfico como televisivo, existen contratos que establecen marcos de interpretación. Para el caso del documental, existe un contrato de veracidad, en donde todo lo que el discurso muestre al espectador debe resultar real, veraz, comprobable y reconocido empíricamente dentro del mundo histórico, lo que se denomina “efecto de lo real”. En cuanto a la ficción, el contrato entre discurso y espectador debe ser de verosimilitud: lo que la representación ficcional muestra debe ser creíble, no necesariamente comprobable en el mundo material, pero sí poseedor de una cuota verosímil de creencia, lo que se conoce como “efecto de realidad” (Vilches Manterola, 2017).

En *The Office*, ambos contratos y efectos tienen lugar, dada su característica metadiscursividad. El espectador se logra identificar con el efecto de realidad, por el hecho de la connotación realizada en el universo de ficción que se plantea. Pero, en otra instancia, y debido a la utilización del falso documental, también se logra un

reconocimiento del efecto de lo real, puesto que dicho recurso permite obtener una puesta en escena (“los personajes parecen no actuar”) y en cuadro (el uso del zoom, planos “dispersos”, movimientos bruscos de cámara) más cercano a lo veraz, donde el espectador es incorporado dentro del propio sistema de representación.

De este modo, en términos de los productos de ficción, no coincidimos con Carlón en el hecho de que la metatelevisión no tome en cuenta al espectador y se recluya únicamente en sí misma. Por el contrario, en *The Office* se plantea un hablar propio, pero que involucra al espectador de forma recurrente, tanto en su correspondiente identificación ante determinadas situaciones diegéticas, como en la continua develación de los recursos y estrategias de representación audiovisual que la propia serie discute.

En el último episodio de la segunda temporada de la serie, se puede observar una secuencia peculiar que ratifica la relación que el producto tiene respecto a su espectador. Sobre el final del episodio, Tim Canterbury está concediendo una entrevista en la que evalúa su vida y de qué manera su abocado trabajo en Wernham Hogg ha afectado gran parte de ella. A los pocos instantes, la actitud de Tim cambia, se levanta bruscamente de su asiento, sale de cuadro y se dirige directamente donde se encuentra Dawn Tinsley, de quien se encuentra secretamente enamorado. Tim lleva a Dawn a una oficina, cierra la puerta y, en un acto que pone en evidencia la representación a nivel diegético, se saca el micrófono y comienza a hablarle a solas. El diálogo es imperceptible y la serie, en este extracto, se queda en absoluto silencio (no figuran ruidos, música, diálogos u otros registros sonoros). Tras unos segundos, Dawn abraza a Tim, éste sale de la oficina, vuelve a su escritorio, nuevamente se coloca el micrófono, el sonido diegético vuelve a la normalidad y expresa: “She said no, by the way.” (“Ella dijo no, por cierto.”).

En la mencionada secuencia, *The Office* coloca en evidencia los recursos estructurales



de la representación: el uso de la cámara y de los micrófonos, la entrevista como

recurso periodístico y el pasaje actancial de Tim de empleado entrevistado del documental ficticio (que es narrado por la serie) a personaje protagonista de la secuencia (de la serie en sí misma).

Fotograma de la serie, en la que Tim Canterbury se confiesa ante Dawn Tinsley, secretaria de la oficina.

El discurso sobre las formas se pliega sobre sí mismo, pero también ubica al espectador dentro del problema, puesto que el abrupto uso del silencio en la supuesta confesión que Tim le hace a Dawn, no es otra cosa que una forma de correr los límites de la interpretación del espectador, volviéndolo cómplice de los recursos de representación utilizados, y también, acercándolo a la polisemia interpretativa de la escena: ¿qué palabras exactas habrán utilizado Tim y Dawn en el momento de la confesión? ¿Por qué Tim decidió cortar abruptamente la entrevista y no continuar con la filmación? ¿Acaso el contenido de *The Office* es, en realidad, la de su serie de ficción dentro de lo diegético y el lugar de una y otra es intercambiable? En todos los casos, el espectador queda involucrado mediante sus decisión de clausura del relato.

Por otra parte, es innegable que en *The Office* se suscita un cambio en relación al género de la comedia y en la manera en que la serie estructura sus propios espacios de interpretación. Sin olvidar la ya mencionada condición del producto televisivo como un discurso, se daría un caso de hibridación entre géneros. Entendiéndose por hibridación los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2001:14); en el caso de la serie se toman elementos, en un sentido explícito, de tres variantes propias de la comedia audiovisual: el falso documental (no estrictamente ligado a la comedia, aunque es desde allí donde ha sido explotado en los últimos años en términos de series de televisión), el *reality show* y la comedia de situación.

En *The Office* se utiliza el recurso del falso documental para erigir el nivel metadiscursivo de la serie, y se combina con los preceptos del *reality show* para establecer, hasta cierto punto, un nuevo tipo de comedia alejada de la tradicional *sitcom*, popular desde los años 50 en el panorama anglosajón¹¹. La serie utiliza el estilo del cine directo, donde la cámara sigue a los personajes de su historia, sin provocar ningún tipo de conflicto sino que, por el contrario, espera a que se sucedan los hechos. La cámara, junto al equipo de sonido, están presentes en el mismo universo tempororo-espacial que sus protagonistas, pero no existe intervención alguna de los realizadores de la serie del universo diegético, por lo que todo tipo de situaciones, desde las más rutinarias hasta las que son causantes de un estado de incomodidad y vergüenza ajena, desfilan por la mirada atenta de la filmación.

11 Si bien se puede tomar a *Pinwright Progress* (1946-1947), emitida por la BBC, como la primer *sitcom* de la historia, recién a fines de los años 50 se popularizó el género con *I Love Lucy* (1951-1957), emitida por la CBS. Recientemente, series como *Seinfeld* (1989-1998), *Friends* (1994-2004), *How I Met Your Mother* (2005-2014) y *The Big Bang Theory* (2007-presente), entre otras, confirmaron el éxito de las *sitcoms* anglohablantes.

La utilización del recurso documental provoca una interesante discusión acerca de los diálogos que se suscitan entre la ficción y la realidad. Si se toma en cuenta que la televisión presenta productos de filiación dudosa que hacen que el espectador se plantee el estatuto de las imágenes que recibe, se debe a la profusión de formatos que plasman el carácter esencialmente performativo de una aparente espontaneidad de los protagonistas ante la cámara (Weinrichter, 2005). La televisión ha contribuido con esta contaminación del estatuto de la realización documental, a expandir sus fronteras, e incluso, confundir los límites genéricos; es, nuevamente, un trabajo de un discurso audiovisual (la televisión) sobre otro discurso audiovisual (la práctica documental), dentro de un lenguaje audiovisual compartido por ambos.

Desde otro punto, *The Office* evidencia un cambio dentro de los parámetros clásicos de la comedia de situación, a la cual en muchas oportunidades adscribe, pero a la que, a largo plazo, termina por modificar en algunos aspectos. Si bien se sigue una estructura clásica, en cuanto al metraje (los capítulos de la serie duraban el tradicional de una *sitcom*, es decir, aproximadamente 25 minutos), la puesta en escena (la mayor parte de las acciones están filmadas en escenarios interiores) y el número limitado de personajes reconocibles entre protagonistas y secundarios, existen otras variantes del modelo *sitcom* que en *The Office* se ven modificadas.

En primera instancia, la serie no hace uso de risas enlatadas que marquen los momentos de humor, ni tampoco los chistes son utilizados en términos del gag tradicional. La desaparición de las risas enlatadas expone un corte mucho más realista en la serie, ya que muestra únicamente el seguimiento de los personajes sin aparición de incentivos humorísticos. Por otra parte, algunos gags en *The Office* explicitan una elaboración más detallada que juegos de palabras o chistes puramente físicos, y continuamente juegan entre el drama y la comedia, entre lo sardónico y lo estafalario. Esto se puede ver sobre el final del primer episodio de la



primera temporada, en la broma que le asesta David Brent a Dawn al fingir que ésta será despedida por robar notas post-it del trabajo. La broma fracasa cuando ella

comienza a llorar desconsoladamente en una escena que, además de bordear entre el humor negro y la situación dramática, es toda una declaración de intenciones del estilo que la serie mantendrá en capítulos posteriores.

Fotograma de la serie, donde David Brent le realiza la broma a Dawn.

A su vez, al utilizar el recurso del falso documental, se descarta la posibilidad de crear una filmación a varias cámaras, tradicional en la comedia de situaciones. En *The Office*, no son relevantes los diálogos filmados clásicamente, ni tampoco la generación de situaciones en torno a un lugar en concreto (un sofá living, una mesa de almuerzo o una cama) Por el contrario, con la cámara en constante movimiento, la situación no queda centrada en un lugar específico, sino que deambula por distintas zonas de la oficina. Y, por otro lado, no necesariamente las situaciones de diálogo entre personajes se dan con un clásico “plano general de personajes A y B/ plano cerrado de personaje A/ plano cerrado de personaje B/ plano general de cierre”, sino que el *fake* provoca que la cámara no genere cortes abruptos y se pueda, por ejemplo, tomar un diálogo en un mismo plano, deambular por los rostros de los personajes con paneos o realizar zoom para captar planos más cerrados, sin necesidad de fragmentar la secuencia a través del montaje en tradicionales planos/ contraplanos.

Por último, tanto a la hora de diferenciarse de las sitcoms, como al momento de consolidar su metadiscurso, *The Office* se presenta como un *reality show* que apela a la representación ficcional, algo que no se había visto en productos televisivos de dicha época, lo que provoca un desplazamiento en las concepciones tradicionales de la comedia. Como ya se ha mencionado previamente, este enfoque supone un trabajo metatelevisivo que no está del todo presente en el falso documental típico, ya que este último propone una filmación sobre determinados eventos que, aparentemente, son reales. El falso reality, en cambio, impone una reflexión sobre los recursos del propio género, ya que propone un falso documental sobre eventos que todo el tiempo suponen ser ficticios. Mientras que en el falso documental clásico lo ficticio simula ser real, en la ficción del falso reality lo ficticio parece convertirse en un espectáculo de lo real, una performance del *showing*, en el sentido específico del “mostrar”, pero también en el de “espectacularizar” lo cotidiano.

A diferencia de series como *Trailer Park Boys* (2001, Mike Clattenburg) o *Arrested Development* (2003, Mitchell Hurwitz), la ficción del falso reality presenta a sus personajes en un estado de conciencia ante la cámara que los filma, a través de una especie de performance en pantalla acerca de sus hábitos y costumbres. Los trabajadores de Wernham Hogg son registrados, seguidos, entrevistados y expuestos al dictamen del aparato televisivo; son mediatizados y transformados en engranajes de un discurso audiovisual autoconsciente que transforma lo azaroso de la realidad en una improvisada puesta en escena, al develar de forma continua retazos de sus vivencias ante las cámaras. Mientras que otras ficciones que se aprovechan del recurso falso documental lo hacen únicamente por una cuestión estilística, en la ficción del falso reality hay una preocupación por la interacción personaje-medio de registro, con el espectador dentro de una posición de ubicuidad, casi en el mismo

lugar de la cámara, que lo hace preguntarse sobre la representación de la realidad, sin perder de vista la incidencia del propio aparato televisivo.

Un ejemplo de la televisación de lo real se suscita con el personaje principal de la serie: David Brent. Protagonista de las dos temporadas de la serie, Brent es seguido como el referente de Wernham Hogg, no solo por su cargo en la compañía (gerente de la sucursal de Berkshire), sino por las continuas bromas que le realiza a sus compañeros, no siempre con éxito y en algunos casos desde el más puro absurdo, con una preocupante falta de empatía. El personaje, tras las dos temporadas originales, nuevamente es registrado por el especial de Navidad de la serie, a tres años del supuesto estreno de la serie ficticia sobre la oficina y tras confirmarse su despido oficial de la compañía en el último capítulo de la segunda temporada. En 2016, la película titulada *David Brent: Life on the Road*, escrita y dirigida por el propio Gervais¹², producida por Netflix, vuelve a mostrar al personaje principal de la serie, devenido en una fracasada estrella del rock, a trece años de su última aparición y, nuevamente, al estilo del falso documental. Por último, en el séptimo episodio de la decimocuarta temporada de la adaptación norteamericana homónima, emitido en 2011, David Brent realiza una participación especial, compartiendo escena con Michael Scott, personaje interpretado por Steve Carell, quien asume el rol de Brent en la versión norteamericana de la serie.

De esta manera, la vida de David Brent, a partir del supuesto éxito que la serie ficticia obtuvo a nivel mundial, se ha convertido en una consecuencia del fenómeno de la telerrealidad, que se ha mantenido a lo largo de los años a través de distintos productos audiovisuales (series, especiales, películas), estableciéndose constantes hibridaciones entre los mismos, tornándose plenamente autorreferenciales al exhibir estrategias intertextuales de la convergencia de los nuevos medios (servicio de streaming, por ejemplo), lo que genera un discurso que supera los límites que la propia serie original propuso.

Sin duda, el concepto de serialidad se ve afectado ante esta ampliación del universo de la serie, puesto que la producción serial ahora no se limita a la televisión como único medio de exhibición, sino que debe tomar en cuenta nuevos medios, como el servicio de streaming, que mantiene algunos rasgos característicos de la producción prototípica del producto. Desde 2001, *The Office* ha contado con doce episodios en dos temporadas, un especial de Navidad dividido en dos partes y, más de una década después, con una película basada en uno de sus personajes reproducida en otro tipo de servicio audiovisual. Las características propias de la serialidad, como el sentido periódico fijo en la emisión y el respeto por las franjas horarias, se han desvanecido para dar lugar a una mayor convergencia de medios, que han potenciado la hibridación del producto por encima de una estructura clásica de emisión.

Anotaciones finales sobre el presente de la

¹² Otros productos creados por Gervais que utilizan el recurso del falso documental son la miniserie *Life's too short* (2011) y la serie *Derek* (2013-2014).

metatelevisión

Si para Carlón, la metatelevisión es un desarrollo que, desde su fundamento, implica una determinada posición espectral, la cual indudablemente es activa (2004:279), no se puede discutir la relevante repercusión de público que ha tenido en los últimos años la ficción del falso reality, una de sus patas principales.

Desde la aparición de *The Office*, se ha estimulado el desarrollo de series que abogan por este estilo de discurso televisivo. Son reconocidos los casos de *Parks and Recreation* (2009-2015) o *Modern Family* (2009-presente), que utilizan prácticamente los mismos recursos que *The Office*, con distintas variantes en el uso de su humor, pero con la máxima de presentar personajes y situaciones dentro de un espacio propio de los programas de telerrealidad.

A su vez, el falso reality ha dado pie a nuevas series que se han preocupado por dialogar con otros productos audiovisuales por fuera de los propios límites de la ficción. Es el caso de *Documentary Now!* (2015-presente), que en tono paródico revisita la historia del cine documental y satiriza diversos estilos consagrados a lo largo del tiempo; y *American Vandal* (2017-presente), emitida por Netflix, que al tomar como referencia las series *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (2015) y *Making a Murderer* (2015-presente), se ofrece como una sátira a las series documentales de corte policial contemporáneas de su tiempo, cuyos recursos resignifica desde el humor paródico, para colocar a los espectadores dentro de una red dialógica con otros productos televisivos.

Tanto para recontextualizar estilos pasados del cine documental, como para dialogar con otros productos televisivos de similar factura, la ficción del falso reality ocupa un lugar de pertinencia dentro de la actual propuesta de los medios, al expresar que la televisión aún tiene mucho que decir sobre sí misma. Más allá de las mutaciones que surgen en relación al advenimiento de los nuevos medios (servicios de streaming, nuevas pantallas y formatos narrativos), la ficción del falso reality se ha establecido en el siglo XXI como una de las propuestas más versátiles de la etapa denominada metatelevisión, donde el espectador ocupa un lugar reflexivo en cuanto a su interpretación y enfoque crítico. Lo metatelevisivo reflexiona elocuentemente sobre las propias condiciones del medio, sus hibridaciones y desplazamientos, dando espacio a profusos debates y discusiones en torno a los problemas actuales de la representación audiovisual.

Bibliografía

Albert, P. y Tudesq, A.-J. (2001). *Historia de la radio y la televisión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Carlón, M. (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Madrid, España: Lumen.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Ibérica.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Hernández Pérez, E. (2013). La autorreferencialidad ante el espectador en VoD: el caso Netflix y *Arrested Development*. *I Congreso Internacional de Comunicación y Sociedad Digital*. Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- León, B. (2009). *Telerrealidad: el mundo tras el cristal*. Sevilla, España: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Perales Bazo, F. (2011). La realidad mediatizada: el reality show. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1(9), 120-131.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona, España: Gedisa.
- Vilches Manterola, L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Madrid, España: Caligrama.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.

Filmografía

- Armisen, F., Hader, B., Meyers, S. y Thomas, R. (Creadores) (2015-presente). *Documentary Now!* [serie de televisión]. Estados Unidos: Broadway Video.
- Clattenburg, M. (Creador) (2001-presente). *Trailer Park Boys* [serie de televisión]. Canadá: Showcase Television, Topsail Entertainment y Trailer Park Productions.
- Daniels, G. (Creador) (2015-2013). *The Office* [serie de televisión]. Estados Unidos: National Broadcasting Company y Universal Pictures Television.

- Daniels, G. y Schur, M. (Creadores) (2009-2015). *Parks and Recreation* [serie de televisión]. Estados Unidos: National Broadcasting Company, Deedle-Dee Productions y Universal Media Studios.
- Gervais, R. (Director) (2016). *David Brent: Life on the Road* [serie de televisión]. Reino Unido: BBC Films y Entertainment One.
- Gervais, R. y Merchant, R. (Creadores) (2001-2003). *The Office* [serie de televisión]. Reino Unido: BBC Films.
- Hurwitz, M. (Director) (2003-presente). *Arrested Development* [serie de televisión]. Estados Unidos: 20th Century Fox Television e Imagine Entertainment.
- Jarecki, A. (Director) (2015). *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO y Blumhouse Productions.
- Levitan, S. y Lloyd, C. (Creadores) (2009-presente). *Modern Family* [serie de televisión]. Estados Unidos: American Broadcasting Company.
- Ricciardi, L. y Demos, M. (Directoras) (2015-presente). *Making a Murderer* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix.
- Yacenda, T. y Perrault, D. (Productores) (2017-presente). *American Vandal* [serie de televisión]. Estados Unidos: Woodhead Entertainment.

Santiago López Delacruz

Licenciado en Comunicación. Se desempeña como docente del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay.

santiagolopezdelacruz@gmail.com

Cómo citar este artículo:

López Delacruz, S. (2019). La televisión habla de sí misma: *The Office* y la ficción del falso reality como huella metatelevisiva del siglo XXI. *Toma Uno*, 7(7), 119-136





HACERCINE

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 Parodi) 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.uca.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.



La representación del espacio urbano de la ciudad de Córdoba en la ficción seriada televisiva contemporánea

The representation of Córdoba 's urban space in contemporary TV fictional series

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
carlostrioni@hotmail.com

Resumen

Con la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) comenzaron a surgir miniserias, unitarios y telefilmes a partir de las cuales un nuevo paisaje empezó a hacerse presente en las pantallas televisivas cordobesas: el de la propia ciudad, pocas veces antes visto de esa manera.

Dentro de ese renovado panorama, surgieron algunas producciones que sugieren particulares formas de representación del espacio. En *Incomunicados* (2018) prevalecen las referencias verbales a la ciudad, sus calles y/o construcciones, lo que puede denominarse como *espacio nombrado*. *La Purga* (2011) presenta un barrio ficticio, pero posible, creado a partir de fragmentos de diferentes sectores de la ciudad, un *espacio reconstruido*. Y *La chica que limpia* (2017) propone modificar las funcionalidades de determinados edificios característicos de la ciudad según sus necesidades narrativas, o sea un *espacio resignificado*.

A su vez, ese espacio geográfico se revela por medio de determinados recursos del lenguaje audiovisual. Mientras que en *La chica que limpia* sobresale la continuidad a partir del uso del *plano secuencia*, la técnica de la *geografía creadora* de Kuleshov en *La Purga* o del *jump cut* en *Incomunicados* ponen de manifiesto una idea de discontinuidad muy notoria y significativa.

Palabras Claves

espacio geográfico;
espacio dramático;
puesta en escena;
puesta en cámara;
puesta en serie

Recibido: 23/03/2019 - Aceptado: 10/06/2019

TOMA UNO (Nº 7): Páginas 159-173, 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

geographical
space; dramatic
space; staging;
frame; editing

Since the Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Law 26.522) was implemented a group of series, miniseries and telefilms started to emerge and so new scenery appear on Córdoba television screens: the city itself, previously never seen in that way.

In that renewed panorama some productions have particular forms of space representation. In *Incomunicados* (2018), the verbal references to the city, its streets and its constructions prevail, it's a named space. *La Purga* (2011) presents a fictitious but possible neighborhood, created with fragments of different sectors of the city, it's a *reconstructed space*. And *La chica que limpia* (2017) modifies the use and functionalities of certain iconic buildings of the city according to its narrative needs, it's a *resignified space*.

That geographical space is revealed by certain resources of the audiovisual language. While *La chica que limpia* stands out the continuity through the use of the *sequence plane*, the technique of the *creative geography* of Kuleshov in *La Purga* or the *jump cut* in *Incomunicados* reveal a significant idea of discontinuity.

Punto de partida

En 2013, la animadora Taylor Ramos y el editor Tony Zhou crearon *Every frame a Painting*,¹ un canal didáctico sobre cine, televisión y temas audiovisuales en general, distribuido mediante la plataforma YouTube y dedicado al análisis de múltiples formas estéticas en distintas producciones de todo tiempo y lugar de origen. Según sus propias palabras, comenzaron a producir esta serie de videos respondiendo a una única razón: diariamente en sus respectivos trabajos debían discutir ideas visuales con personas sin perspectiva o pensamiento visual y, en consecuencia, se veían obligados a lidiar con dicha dificultad. Eventualmente, para resolver la problemática en cuestión se dirigían a una computadora y enseñaban a sus colegas un video en alguna plataforma a manera de ejemplo tangible. La consecuencia lógica fue sistematizar esos procesos pedagógicos en una colección de videos expositivos, cuyos temas van desde la composición en movimiento en la obra de Akira Kurosawa hasta las estructuras musicales en el universo cinematográfico de Marvel, pasando por el estilo de comedia visual en el cine de Edgar Wright o el uso del silencio por parte de Martin Scorsese.

“Vancouver Never Plays Itself” (2015) es una de las piezas que integran parte del canal. La misma expone, casi de forma catártica, la idea acerca de la invisibilidad de la ciudad en cuestión (que además se trata del lugar de nacimiento de uno de los autores) en el cine y la televisión. En la actualidad, Vancouver se encuentra en el tercer lugar entre los asentamientos con mayor volumen de producción audiovisual de América del Norte, sólo siendo superada por Los Ángeles y Nueva York. Sin embargo, y a pesar de todas esas películas y programas de televisión que se producen y registran allí, la ciudad casi nunca se ve en pantalla, pues la mayoría de las veces pretenden que sea otra. Es camuflada como Corea del Norte, India, Europa del Este, China o simplemente alguna otra urbe norteamericana que puede tratarse de Nueva York, Santa Bárbara, San Francisco, Seattle, Boston, Detroit, etc. Más allá de los altos beneficios impositivos que el gobierno local ofrece a los grandes estudios de Hollywood, aparentemente Vancouver brinda la imagen de un paisaje genérico, sin signos de identidad, repleto de edificios anónimos que más allá de los lugareños nadie reconocería. En resumen, se presenta como un espacio tristemente imperceptible que constantemente está siendo resignificado en el cine y la televisión.

Hacia el final del capítulo, los autores remarcan la importancia de los films y seriados televisivos locales que han utilizado a Vancouver no como una locación repleta de facilidades de producción, sino como un set de filmación (concepto entendido por ellos como aquel espacio en el que se sitúa la acción dramática del relato); haciendo énfasis en la necesidad de dichas imágenes para la preservación de un tiempo y lugar particular, no en el sentido documental, sino como modo en que una historia ficcional puede representar cierta geografía del mundo real. Y concluyen afirmando que todos los realizadores audiovisuales tienen el deber de registrar el propio paisaje, el lugar que habitan día a día, ya que nadie lo hará por ellos, tal como ha quedado demostrado, pues “Vancouver nunca se ha representado a sí misma”.

1 El canal *Every Frame a Painting* está disponible en el siguiente enlace web: www.youtube.com/user/everyframeapainting

Este interesante análisis me llevó a indagar inmediatamente en la propia realidad y a cuestionar lo que actualmente podría estar sucediendo con mi ciudad: Córdoba, ¿se ha representado a sí misma en pantalla? Y en caso de ser así, ¿de qué forma? ¿Cuándo? ¿Por quién o quiénes? ¿Por qué?

Cambio de paradigma

Históricamente, debido a su posición hegemónica con respecto a recursos económicos, técnicos y artísticos, sumado a la potestad de los canales de distribución, la realización audiovisual en Argentina se ha visto concentrada en la ciudad de Buenos Aires, sobre todo lo referente a ficción televisiva (que es la más onerosa en todo sentido). La implementación de las políticas derivadas de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) significó un cambio de paradigma en ese sentido.

Hasta el año 2010, la producción televisiva ficcional en Córdoba se había presentado a partir de casos aislados, discontinuos y/o anecdóticos. Dentro de dichos exponentes, podemos señalar los seriales costumbristas *La bruja, mi hijo y yo* (2001) y *Una piedra en mi zapato* (2002), ambos emitidos por la pantalla de Teleocho, y la comedia policial *Pinta el camino* (2003), que vio la luz por Canal Doce. La representación de la ciudad en la pantalla chica por medio de imágenes visuales y sonoras del paisaje urbano local a partir de un relato ficcional podría considerarse hasta ese momento casi como una excepción.

Con la promoción de los diferentes concursos y planes de fomento, comenzó a surgir un número mayor de miniseries, unitarios y/o telefilmes que propusieron narrar historias propias, retratar personajes cercanos y mostrar un punto de vista diferente al sugerido por las producciones hegemónicas. Un nuevo paisaje, diferente al mexicano, estadounidense, turco y, sobre todo, al de la capital federal argentina y sus alrededores, empezó a asomarse tímidamente por las pantallas cordobesas. Paradójicamente, se trataba del espacio geográfico de la propia ciudad, representado desde otra perspectiva, novedosa y diferente: la de la ficción televisiva. *Córdoba Casting* (2012), *Collage* (2013), *El gen de Genaro* (2016), *Olimpia* (2017), *Casa de familia* (rodada en 2017 y a la espera de su estreno), *RRPP* (rodada a comienzos 2018) y *Cuentos de viernes por la noche* (primera serie de ficción financiada por el Polo Audiovisual de la Provincia de Córdoba y rodada a fines de 2018) son algunas de las producciones hechas en Córdoba y por cordobeses que propiciaron un cambio de reglas. Producciones que no sólo se emitieron (o emitirán) en las pantallas de televisoras locales, sino que también formaron parte del catálogo del BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos), ya sea para su visionado online o para la adquisición y posterior programación en pantallas de canales públicos y privados de diferentes localidades de todo el país, o se encuentran disponibles en las plataformas Cine Ar Play (ex Odeon), Cont.ar y/o YouTube. Incluso algunas de ellas llegaron a emitirse a nivel nacional a través de la TV Pública.

En ese sentido, es sumamente acertado detenerse en el thriller policial *La chica que limpia* (2017),² que en septiembre de 2018 desembarcó en el prime time del canal televisivo del Estado nacional, previo a convertirse en la serie más vista del sitio de streaming del INCAA y de resultar ganadora del premio Martín Fierro de Oro en su variante federal. Este impensado nivel de repercusión para una producción cordobesa también implicó –por añadidura– una inusitada presencia del paisaje local en un gran número de pantallas de todo el país. Sin lugar a dudas, algo nunca antes visto hasta este momento. Aunque dicha exposición estuvo revestida de ciertas particularidades a considerar. En esa serie, Córdoba se muestra casi sin nombrarse y camuflando muchos de sus más distintivos rasgos de particularidad arquitectónica, urbanística, social y cultural. Por ello, se configura como un interesante exponente a partir del cual intentar responder algunas de las preguntas formuladas al comienzo, con respecto a la forma de representación del espacio de la ciudad de Córdoba en las ficciones serializadas de la televisión contemporánea.

Con el objetivo de no limitar el análisis a un único caso de éxito reciente, es también oportuno recuperar algunas de las reflexiones incluidas en el texto *La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)* (Curatitoli, Seco y Trioni, 2017), las cuales surgen del estudio de la serie *La Purga* (2011)³ y atienden en torno al concepto de territorio y la acción de construir un espacio diegético audiovisual a partir del montaje; actualizándolas, cuestionándolas y reinterpretándolas a fin de abonar el planteo inicial del presente trabajo. Por último, se propone una tercera serie cordobesa, *Incomunicados* (2018)⁴, como otro ejemplo paradigmático a considerar: no sólo por

2 *La chica que limpia* (2017). Miniserie policial de 13 capítulos de 22 minutos de duración cada uno, escrita por Irene Gissara, Greta Molas y Lucas Combina y dirigida por éste último. Ganadora en 2015 del Concurso de Series de Ficción Nacionales, enmarcado dentro del Plan operativo de promoción y fomento a la producción de contenidos audiovisuales para la TV digital. Cuenta la historia de Rosa, una madre soltera que trabaja en servicio de limpieza y que una noche es obligada por un grupo de mafiosos a limpiar la escena de un crimen. Debido a su eficiencia, vuelve a ser encargada para otras tareas similares y, aunque entiende la inmoralidad de este trabajo, se justifica en el hecho de que su hijo está enfermo y el dinero le sirve para su tratamiento. Paralelamente, un dúo de policías comienza a investigar los asesinatos que Rosa ayudó a encubrir.

3 *La Purga* (2011). Miniserie policial de 13 capítulos de 22 minutos de duración cada uno, escrita por Ivana Galdeano y dirigida por Claudio Rosa y Pablo Brusa. Ganadora en 2010 del primer Concurso de Series de Ficción para canales asociados a productoras con antecedentes, enmarcado dentro del Plan operativo de promoción y fomento a la producción de contenidos audiovisuales para la TV digital. La trama se sitúa en La Purga, uno de los tantos barrios populares de Córdoba empobrecidos por la desindustrialización y el neoliberalismo. La búsqueda de la subsistencia ha tejido entre sus habitantes una intrincada red de intereses que fundan una cruda convivencia. Agustín llega al barrio por casualidad, luego de una tragedia familiar. Al relacionarse con los vecinos del lugar encontrará el doloroso y esforzado camino a la redención.

4 *Incomunicados* (2018). Miniserie de comedia de 8 capítulos de 22 minutos cada uno, escrita por Matías Carrizo y Raúl Vidal y dirigida por éste último. Ganadora en 2014 del Concurso de Series de Ficción Federales, enmarcado dentro del Plan operativo de promoción y fomento a la producción de contenidos audiovisuales para la TV digital. Narra los conflictos vividos por los empleados y usuarios de una empresa de telecomunicaciones a causa de una falla que deja sin funcionar a una gran cantidad de líneas de telefonía móvil. Ello deriva

tratarse de la más reciente producción ficcional televisiva en haberse estrenado, sino también por su consciente intención de visibilizar la ciudad casi exclusivamente mediante referencias verbales.

El espacio representado: la ciudad de Córdoba

Casetti y Di Chio (1998) proponen la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie como los tres niveles de representación en las obras audiovisuales. Todas ellas se refieren a una realidad particular y

remiten a una presencia unificadora que se reencuentra transversalmente en todos los niveles: la presencia de un mundo. Un mundo que quizás use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizás se refiera a cosas que suceden efectivamente pero que lo hace a partir de sus propios parámetros: en resumen, un mundo equilibrado entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia (p. 137).

En definitiva, se trata de un mundo posible, un mundo construido y representado en pantalla o, lo que los autores han denominado, el *espacio del filme*. Aunque Marcel Martin (2002) prefiere el concepto de *espacio en el filme*, como aquel en donde se desarrolla la acción dramática.⁵

En los tres casos de estudio propuestos, el espacio geográfico representado, ese en el cual la narración tiene lugar, se refiere claramente a la ciudad de Córdoba. Pero, ¿de qué modo se enseña? ¿Cómo se percibe y descubre en dichas producciones televisivas? Y lo más importante, ¿por qué y para qué?

Los primeros indicios pueden encontrarse en los *títulos de apertura y cierre*. El ejemplo más evidente es el de *Incomunicados*. La introducción de la serie se plantea como un montaje, al ritmo de una cortina musical, en el que se suceden las fachadas de algunos de los edificios céntricos más emblemáticos de la ciudad: el Museo Caraffa, el Paseo del Buen Pastor, el Teatro Libertador San Martín o el centro comercial Patio Olmos, espacios reconocidos, transitados y referenciados por todos y cada uno de los cordobeses, por lo que la identificación se da de forma casi instantánea. *La Purga* también propone un collage para los créditos iniciales, aunque esta vez Córdoba se muestra a partir de fragmentos de un paisaje urbano identificable (calles, veredas, fachadas, pasajes, escaleras, puentes, entre otros) pero genérico, común, sin nombres propios. Se trata de algunos de los rincones del barrio que da nombre a la obra, un barrio ficticio, ausente de la realidad, pero probable como tantos otros barrios

en un sinnúmero de situaciones absurdas que develan los fenómenos y problemas en la comunicación actual.

5 En nuestro caso particular de análisis, podrían reformularse dichos conceptos como *espacio de la televisión* o *espacio en la televisión*.

populares que existen en la ciudad, por lo que la aceptación y empatía es igualmente posible, aunque no inmediata. A su vez, en ambos casos se repite igual estructura, estética y contenido para los *barridos* que dan paso a los cortes comerciales. *La chica que limpia* se propone como la excepción, ya que las imágenes de sus títulos y separadores responden a otro orden: planos detalles de pruebas incriminatorias o referencias a los interiores de las habitaciones donde se suceden algunos de los crímenes de la historia. Este primer ejemplo evidencia una decisión consciente con respecto a cómo las tres series, ya desde el inicio, ponen de manifiesto a la ciudad de Córdoba: de forma más o menos evidente, concreta o directa, en correspondencia con lo que ocurre en la globalidad de cada uno de los relatos.

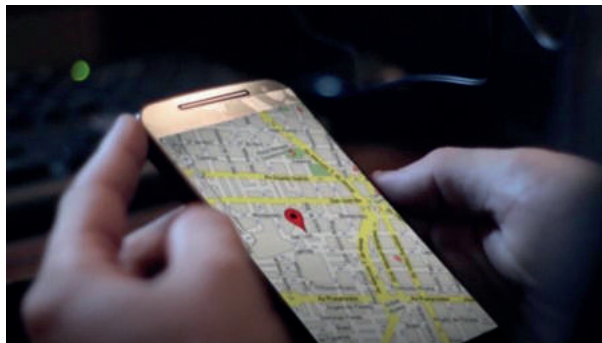
En ocasiones, entre dos secuencias de un relato audiovisual puede insertarse un plano fijo y neutro, provocando la detención momentánea del flujo dramático, con el fin de generar un enlace que evite un cambio brusco entre dos movimientos, o bien introducir el marco de la secuencia siguiente para indicar una variación de espacio y tiempo. Definido por Marcel Martin (2002) como *plano de pausa* para aludir a ciertas figuras poéticas presentes en el cine oriental, este recurso puede encontrar cierta equivalencia en la terminología *establishing shot*, que refiere a determinados planos generales exteriores encargados de retratar enclaves o hitos de los paisajes (por lo general de ciudades) donde transcurre la acción y que sirven de transición entre una escena y la siguiente. De uso común y frecuente en la televisión, su presencia en los casos de análisis propuestos también evidencia algunas señas propias de la ciudad de Córdoba.

Si bien *Incomunicados* propone la herramienta desde la primera toma, sólo vuelve a utilizarla ocasionalmente sin llegar a organizarla como un criterio fuerte en torno a la representación espacial. A diferencia de las imágenes de los títulos de apertura, donde los edificios retratados no guardan ninguna conexión directa con los escenarios de la narración, los planos de establecimiento parecen tener un vínculo más evidente con las acciones de un relato que se desarrolla en interiores casi en su totalidad. Torres del área central de la ciudad dan paso a algunas de las escenas que transcurren en las oficinas de atención al cliente de Celutel o la Plaza Sarmiento, ubicada en una zona de alto desarrollo inmobiliario, introduce a la obra en construcción donde trabaja el Gringo y sus amigos. Por su parte, en *La Purga* se reutilizan algunos de los planos de los títulos de apertura y *barridos* y se introducen otros de similar forma y contenido (espacios ordinarios sin nombres o referencias concretas) funcionando, la mayoría de las veces, como una introducción a determinadas escenas que contextualiza las acciones contiguas o ancla a un espacio con características determinadas. En este caso, si logra configurarse un patrón que se repite sistemáticamente a lo largo de todos los capítulos de la serie. A veces, se trata de un solo encuadre y otras, de un conjunto relacionado, configurando unidades de sentido que actúan como separadores entre secuencias.

En *La chica que limpia* la inclusión de planos de pausa o establecimiento también responde a una operación iterativa para presentar los espacios donde se desarrolla la narración, aunque su uso tiene ciertas particularidades. Pueden verse edificios, construcciones o zonas de la ciudad claramente reconocibles para los locales: la rueda Eiffel en el Parque Sarmiento, el Paseo de las Pulgas en Barrio Güemes, el Parque de las Tejas, la Torre Garden, el Córdoba Business Tower, el Palacio

de Justicia o el Hospital Córdoba; algunos posiblemente identificables pero no distintivos: los galpones abandonados a la vera del río o la plaza y las calles de un típico barrio residencial; y en la mayoría de los casos otros que, a pesar de contar con una arquitectura emblemática, han sido intervenidos material o semánticamente de acuerdo a las necesidades propias de la ficción, sugiriendo para ellos usos, aprovechamientos o facilidades indudablemente diferentes a los que profesan en la realidad. La serie se diferencia de los otros dos casos revelando esta particular idea en torno a la representación del espacio de Córdoba. En *La chica que limpia* la geografía ha sido camuflada, transformada y despojada de muchos de sus rasgos de identidad para simular las formas urbanas imaginadas por sus guionistas y que como tal no existen. El ejemplo más claro lo encarna el Centro Cultural Córdoba revestido como la central de policía donde tienen sus despachos los detectives encarnados por los actores Martín Rena y Marcelo Arbach. Algo similar ocurre con la ampliación del Museo Emilio Caraffa, sede de la moderna oficina del empresario que encarga tareas de limpieza a Rosa, o la Plaza de la Música (ex Vieja Usina), presentación del club de box donde ocurre el crimen que da inicio a la trama.

Además de los ya expuestos, existen otros procedimientos expresivos o sugestivos del espacio dramático, es decir, el espacio representado. La localización espacial o la designación de un lugar pueden manifestarse mediante algunos elementos de la puesta en escena como el vestuario y maquillaje de los personajes o la escenografía (Martin, 2002). En los tres casos de análisis, la dirección de arte, amén de la acorde caracterización de un tiempo contemporáneo y un lugar próximo, aporta pistas o indicios más o menos evidentes que pueden confirmar con mayor especificidad el emplazamiento en cuestión: los patrulleros y los uniformes policiales en *La Purga* o los taxis que recorren las calles en *La chica que limpia* son los propios de la ciudad. La cartelería y leyendas en los decorados también son elementos a considerar: *NCBA* es el nombre del noticiero donde se efectúa la denuncia en contra de Celutel (exhibido en su escenografía y videograph) y *Córdoba Clean* el de la empresa de limpieza donde trabaja Rosa (apuntado en su uniforme). También es importante destacar al mapa como elemento significativo de la utilería que, más allá de su finalidad narrativa (como parte del pedido de rescate de Blanca en *Incomunicados* o ser el mural donde los policías sitúan las escenas del crimen en *La chica que limpia*), opera como referencia cartográfica de Córdoba.



Incomunicados. El uso del mapa como referencia cartográfica de la ciudad.

La dimensión sonora también tiene capacidad de evocación espacial, aunque lógicamente de forma más limitada que la imagen. La propia característica de los sonidos permite crear los ambientes que los contienen o generar espacialidad a partir del plano sonoro o la acústica (Chion, 1993). Pero en esta oportunidad es preciso dirigir la atención más allá de las variables de extensión, direccionalidad o distancia y concentrar el interés en la forma en que los componentes del sistema sonoro consiguen delimitar el o los emplazamientos representados en pantalla. En ese sentido, la música cumple un papel fundamental. Además de ser una referencia a los estados emocionales, grupos sociales o tiempo, “toda música alude a una historia y a una geografía por medio de sus rasgos característicos” (Saitta, 2014). La música en el cine y/o la televisión puede ambientar o contextualizar la narración, definiendo un espacio y una época determinada; tal como ocurre en *Incomunicados* y *La Purga* a partir de la llamada *música de pantalla* (Chion, 1993), o sea aquella que proviene de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y tiempo de acción (diégesis). En el primer caso podemos referenciar el cuarteto, género musical característico de la región, que se escucha a través de una radio en la obra en construcción donde trabaja el Gringo o que suena en la fiesta organizada por Blanca. Y en el segundo ejemplo se recurre a la murga, que si bien no es un estilo originario de Córdoba si forma parte de muchas prácticas culturales de varios de los barrios populares de la ciudad, como el de la serie en cuestión.

Según Michel Chion (1993), el sonido en el cine (y por añadidura en la televisión) es mayormente vococentrista pero por sobre todo verbocentrista ya que el ser humano en su vida diaria, en su conducta y sus relaciones cotidianas también lo es. Por lo general, la voz humana y/o la palabra son los elementos que más se destacan y evidencian dentro de cualquier banda sonora, buscando siempre garantizar su inteligibilidad. Además, el habla tiene una fuerte capacidad representativa, pudiendo definir condiciones sociales, económicas, políticas, grupales y regionales. La *paralingüística* (inflexión, intensidad o volumen, velocidad, ritmo, duración silábica, calidad de la voz y/o acento) es una influencia fundamental que permite extraer información anímica o contextual sobre el emisor. La característica “tonada cordobesa” tiene que ver con ello y el registro actoral presente en cada uno de los casos estudiados refleja una manera diferente de abordarla. En un extremo, se encuentra la serie de Raúl Vidal que exagera los modismos y jergas propias y típicas del habla cordobesa, sobre todo en aquellos personajes de clase baja u obrera. Por el contrario, la de Lucas Combina propone despojar las marcas de identidad del dialecto local (no resulta extraño que la elección de la protagonista y de otros miembros del elenco haya recaído en actores oriundos o residentes en la Capital Federal o alrededores). La producción de Claudio Rosa y Pablo Brusa opta por una posición intermedia: el acento está presente de la forma en la que los habitantes de la ciudad lo perciben día a día, con las variaciones propias según zonas y clases sociales, otorgándole en ese sentido un alto grado de realismo al relato.

Pero no se trata únicamente de la comunicación no lingüística; el contenido inherente de los mensajes del habla también puede revelar el espacio representado. Las *referencias verbales* surgidas de los guiones de las mismas series, a partir de los parlamentos que enuncian los personajes, son pruebas irrefutables de ello. Además del propio nombre de la ciudad, los diálogos en *Incomunicados* sistemáticamente descubren calles o direcciones emblemáticas (uno de los operadores del call center

de Celutel le indica a un cliente que se acerque a una sucursal que se encuentra en 27 de Abril 350), barrios (Blanca comunica a sus amigos que hará una fiesta en Urca), zonas y sectores (Raúl invita a Laura a dar una vuelta por el Parque Sarmiento) o lugares concretos (el Gringo le cuenta a sus amigos que compró su nuevo celular en la Galería Norte). Por el contrario, en *La chica que limpia* no existe mención oral alguna (directa o indirecta) de Córdoba mientras que en *La Purga* los parlamentos incluyen sólo referencias generales a la ciudad, repitiéndose así nuevamente el esquema que tiene cada una de las series a la hora de manifestar el espacio: lo explícito en la primera, lo omitido en la segunda y lo neutro en tercera.

El espacio audiovisual: cámara y montaje

Gaudreault y Jost (2001) sugieren que en un relato fílmico (aunque también aplicable a otros relatos audiovisuales, como la televisión)

el espacio está casi constantemente presente, está casi constantemente representado. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes (p. 89).

Lo expuesto en párrafos previos lo confirma: cada imagen y sonido perteneciente a las series analizadas, ya sea de forma deliberada o no, aparecen inscriptos dentro de un espacio geográfico singular: el de la ciudad de Córdoba. Queda entonces por detallar los recursos, herramientas y/o elementos propios del lenguaje audiovisual destinados a presentar el espacio dramático y construir el espacio televisivo.

Existe más de una vía para afrontar la dimensión espacial y los problemas que acarrea respecto a la representación. Pero pueden resumirse en dos acciones generales: *reproducirlo*, mediante el uso de movimientos de cámara, la profundidad de campo y el plano secuencia (otorgándole un valor natural, ya que no lo fragmenta), o bien *producirlo*, generando una síntesis que se percibe como única a partir de la yuxtaposición-sucesión de fragmentos que pueden no tener relación material entre sí (Martin, 2002). En resumen, la cámara y el montaje se configuran como agentes activos para la presentación o construcción del espacio en pantalla.

La chica que limpia podría encuadrarse dentro del primer grupo, ya que sobresale en el uso de planos secuencia y planos generales, favoreciendo el montaje interno y generando así cierta idea de continuidad espacial. Mediante una única toma en movimiento (con un valor de plano amplio y la ayuda de un lente gran angular) vemos a Rosa ingresar al complejo de departamentos donde deberá limpiar una nueva escena del crimen o a los agentes de policía transitar los pasillos y habitaciones del prostíbulo en busca de pistas que resuelvan su investigación. Esta estrategia permite describir las formas y dimensionar el tamaño de los espacios que habitan los personajes. Pero la ausencia de profundidad de campo en la mayor parte de la serie (traducida en fondos borrosos y sin definición) funciona en sentido inverso, sobre todo en el caso de los exteriores. Por ejemplo, un sin número de veces la

protagonista recorre la ciudad en taxi, pero a pesar de estar rodeada de vidrios translúcidos el paisaje inmediato nunca llega a distinguirse. La situación se reitera en la mayoría de los planos generales o planos de conjuntos, descansando nuevamente en la idea que la serie tiene sobre Córdoba: una ciudad velada y difusa.

Por su parte, en *La Purga* entra en juego la segunda operación, poniéndose de manifiesto el experimento de Kulechov denominado “geografía creadora”. Para practicar dicho ejercicio, el director soviético reunió un total de cinco planos, cada uno de los cuales representaba respectivamente:

- 1 - un hombre caminando de izquierda a derecha;
- 2 - una mujer caminando de derecha a izquierda;
- 3 - el hombre y la mujer encontrándose y dándose la mano;
- 4 - un vasto edificio blanco con una gran escalinata delante;
- 5 - los dos personajes subiendo juntos la escalinata;

Aun cuando los planos se filmaron en lugares distantes entre sí (el edificio blanco correspondía a la Casa Blanca en Washington y el quinto plano fue registrado frente a la Catedral de San Basilio en Moscú, por ejemplo), la escena dio la impresión de un único emplazamiento. Kulechov creó un espacio artificial a partir de porciones del espacio real, deduciéndose en la mente del espectador la idea de un espacio único que nunca se presenta en su totalidad. El montaje generó entre los planos una relación de continuidad espacial meramente virtual, por lo que se configura como un agente creador del espacio audiovisual. A propósito de dicha experiencia, Marcel Martin (2002) concluye que “el espacio cinematográfico, a menudo, está formado por piezas y trozos y su unidad proviene de una yuxtaposición en una sucesión creadora” (p. 209).

Aunque no de forma estricta (ya que de ningún modo la aplica entre los planos de una misma escena sino entre las escenas que conforman cada capítulo), *La Purga* hace un uso particular de la técnica de la geografía creadora. El barrio, es decir el escenario mismo donde suceden las acciones y que le da nombre, es el personaje protagónico de la serie. Su visionado sugiere un conjunto de interrogantes en relación a dicho espacio. ¿Dónde está? ¿Cómo se transita? ¿Qué lo define? Las primeras respuestas orientan al razonamiento de que *La Purga*, como cualquier otro barrio, es el resultado abierto de una construcción. Pero para representarlo, la serie enseña imágenes de lugares distantes entre sí: la zona alta de barrio San Martín, las calles de Güemes, el sector del abasto y/o los márgenes del río Suquía. Ante esta observación, en *La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)* (Curatoli, Seco y Trioni, 2017) surge una nueva pregunta: ¿cuántos barrios caben en un barrio? O mejor, ¿cómo y de qué se compone un barrio? La conclusión a la que arriban los autores es que:

el barrio de *La Purga* no queda en la zona alta de la ciudad ni en la baja, de un lado del río ni del otro, cerca ni lejos. No se trata de ningún barrio de Córdoba en particular, sino de un montaje a partir de fragmentos de distintos tramos de nuestra ciudad, rincones diferentes pero a la vez

parecidos; y que todos juntos recrean y dan vida a este nuevo barrio, un barrio de ficción pero muy parecido a aquellos de la realidad (p. 131).

Así, queda de manifiesto otro modo de presentar audiovisualmente el espacio, mediante una lógica que le asigna cierta primacía al montaje externo y de la cual se desprende una particular idea de discontinuidad.



La Purga. La construcción espacial mediante el montaje.

Por último, la propuesta de *Incomunicados* en relación con la construcción del espacio televisivo es quizás la menos estimulante de los tres casos estudiados. Debido a que se trata de un relato supeditado a los diálogos, la puesta en escena está sujeta a una efectiva convención general del cine adoptada férreamente por la televisión: un plano general de establecimiento seguido del plano-contraplano dentro del eje, en planos correspondientes, alternados en el tiempo y con montaje de sonido encabalgado (Marimón, 2014). El *jump cut*, el recurso de montaje más notorio en la serie, contribuye a cierta discontinuidad pero en este caso es de carácter temporal y no espacial.

Espacio nombrado, reconstruido, resignificado

Las ideas expuestas en los párrafos previos hablan claramente de la singular relación que existe entre el entorno real y las imágenes transmitidas por las producciones televisivas.

Lo que el espectador ve es, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado pero que, en su falsedad, contiene un alto grado de impacto. La fuerza de las imágenes cinematográficas (o televisivas) implica una notable capacidad de generar imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales, antropológicas; y también geográficas. (Gámir Orueta y Valdés, 2007)

Esta aproximación a la producción televisiva desde la perspectiva geográfica sugiere particulares formas de representación y construcción del espacio que se resumen en: el *espacio nombrado*, el *espacio reconstruido* y el *espacio resignificado*; y cada una de las series estudiadas puede enmarcarse dentro de uno de ellos.

Tal como se ha detallado, en *Incomunicados* sobresalen las referencias verbales al propio nombre de la ciudad, sus calles, barrios, sectores, edificios y/o construcciones emblemáticas y junto a ellas se ponen de manifiesto ciertos juicios de valor o subjetividades (Blanca pregunta si la zona de Güemes es segura, por ejemplo). En este caso el espacio está representado mayoritariamente por medio de la palabra, estructurando, condicionando y enmarcando rigurosamente el relato, y definiéndose como espacio nombrado.

En ocasiones, la producción audiovisual se enfrenta al desafío de resolver problemas relativos a paisajes difíciles de acceder (ya sea por cuestiones de logística, presupuestarias o de otra índole) o no disponibles (porque son inexistentes tal como fueron imaginados en el guión). La solución puede encontrarse realizando intervenciones mediante técnicas de estudio o de postproducción. Pero también es posible lograr un paisaje audiovisual cuyas características se aproximen lo más posible al de la intención inicial por medio de la acción del montaje: un espacio reconstruido como el de *La Purga*, que presenta un barrio ficticio pero posible, organizado a partir de recortes de diferentes sectores de la ciudad.

La imposibilidad de acceso o disponibilidad también puede llevar a reformular los escenarios donde habitualmente tienen lugar esas historias. Al igual que en el ejemplo inicial de la ciudad de Vancouver, *La chica que limpia*, según sus necesidades narrativas, asigna nuevos significados o funcionalidades a determinados edificios de Córdoba con un valor, cotidianidad y/o historia implicada que más allá de los locales no serían reconocidos. Es lo que se llama espacio resignificado.



La chica que limpia. La resignificación de edificios emblemáticos.

Reflexión final

Del análisis realizado sobre la dimensión espacial en tres exponentes de la ficción seriada cordobesa contemporánea, y en vínculo con la conclusión final de “Vancouver Never Plays Itself”, se desprende la importancia que tiene la televisión local (y los medios audiovisuales en general) en la conformación del imaginario geográfico colectivo de nuestra ciudad, entendido como un elemento activo y partícipe en la transmisión de valores, costumbres, identidades e historias propias del lugar que los cordobeses transitamos día a día. Porque, en palabras de Rita Segato (2007), “el territorio es el escenario del reconocimiento; los paisajes (geográficos y humanos) que lo forman son los emblemas en que nos reconocemos y cobramos realidad y materialidad ante nuestros propios ojos y a los ojos de los otros” (p. 73).

Bibliografía

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un filme*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Curatitoli, C., Seco, J. y Trioni Bellone, C. (2017). La distancia adecuada (Desarmar un paisaje). En *La imagen imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María, Argentina: Universidad Nacional de Villa María.
- Gámir Orueta, A. y Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. Madrid, España: Universidad Carlos III.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Barcelona, España: Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.

Saitta, C. (2014). *Música, cine, pedagogía, entre otros*. Morelia, México: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Filmografía

Combina, L. (Director) (2017). *La chica que limpia* [serie de televisión]. Argentina: Germina Films.

Rosa, C. y Brusa, P. (Directores) (2001). *La Purga* [serie de televisión]. Argentina: Garabato Animaciones, Prisma Cine, INCAA.

Vidal, R. (Director) (2018). *Incomunicados* [serie de televisión]. Argentina: Muchas Manos Films.

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Licenciado en Cine y Televisión, egresado de la UNC. Actualmente, se desempeña como realizador audiovisual, como profesor asistente en la cátedra Introducción a los estudios audiovisuales del Dpto. de Cine de la UNC y como coordinador general del Festival Internacional de Cineminutos de Córdoba. Además, realiza tareas de investigación y extensión en artes en el marco de la Facultad de Artes de la UNC.

En 2018, filmó *Los Hipócritas*, su primer largometraje ficcional desempeñándose en los roles de director, guionista y productor.

carlostrioni@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Trioni Bellone, C. I. (2019). La representación del espacio urbano de la ciudad de Córdoba en la ficción seriada televisiva contemporánea. *Toma Uno*, 7(7), 157-171.



Una reflexión acerca del modelo de negocio de la ficción *transmedia* argentina Según Roxi en un escenario convergente¹

Some thoughts on the business model of Argentinian transmedia fiction *Según Roxi* in a convergent scenario

Claudia Chantal Arduini Amaya

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

Resumen

El actual escenario de convergencia con múltiples plataformas permite el florecimiento de nuevas maneras de contar historias como lo es la narrativa de ficción *transmedia*. Argentina, aún no presenta un considerable número de este tipo de producciones ficcionales.

El presente artículo analiza el modelo de negocio de la ficción *transmedia* nacional *Según Roxi* producida por La Maldita Entertainment. Partimos de la idea de que desarrollar un proyecto *transmedia* de ficción es costoso dada la notable cantidad de

Palabras Claves

transmedia;
ficción;
Argentina;
modelos
de negocio;
plataformas

-
- 1 Este trabajo fue desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública dirigido por la Mg. Alejandra Nicolosi radicado en la Universidad Nacional de Quilmes y financiado por la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas 2017 otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional.

Recibido: 28/11/2018 - Aceptado: 15/04/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 175-189, 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

formatos en los que distribuye su historia. Consecuentemente, una mediana productora como la de *Según Roxi* necesitará combinar diferentes modos de financiamiento y comercialización que le permitan, por un lado, sustentar el universo *transmedia* y por otro, hacerlo redituable económicamente.

A lo largo del artículo fue posible confirmar nuestra hipótesis inicial mediante el uso de técnicas cualitativas como la descripción, las entrevistas en profundidad realizadas a Dolores Crivocapich (asistente de producción de *La Maldita Entertainment*) y a Julieta Otero (una de las autoras de la ficción) y la interpretación de los datos recabados.

Abstract

Key words

transmedia;
fiction; Argentina;
business models;
platforms

The current scenario of convergence with multiple platforms allows the flowering of new ways of telling stories such as transmedia fiction narrative. Argentina, still does not present a considerable number of this type of fictional productions.

This article analyzes the business model of national transmedia fiction *According to Roxi* produced by *La Maldita Entertainment*. We start from the idea that developing a transmedia fiction project is expensive given the remarkable number of formats in which it distributes its history. Consequently, a medium producer such as that of *Roxi* will need to combine different financing and marketing methods that allow it, on the one hand, to sustain the transmedia universe and, on the other, make it economically profitable.

Throughout the article it was possible to confirm our initial hypothesis by using qualitative techniques such as description, in-depth interviews with Dolores Crivocapich (production assistant at *La Maldita Entertainment*) and Julieta Otero (one of the authors of the fiction) and the interpretation of the data collected.

1. Introducción

Un contexto convergente permite el desarrollo de historias transmediáticas que plantean nuevos desafíos en sus modelos de negocio. El presente artículo toma como estudio de caso la ficción transmedia argentina *Según Roxi* y se pregunta por el modelo de negocio implementado desde su productora, La Maldita Entertainment.

Partimos de la hipótesis de que desarrollar un proyecto transmedia de ficción es costoso dada la notable cantidad de formatos en los que distribuye su historia. En consecuencia, una productora mediana como la de *Según Roxi* necesitará combinar diferentes modos de financiamiento y comercialización que le permitan, por un lado, sustentar el universo transmedia y por otro, hacerlo redituable económicamente.

El artículo se estructura del siguiente modo: en primer lugar, un apartado acerca del estado de la cuestión que nos permite dar cuenta del área de vacancia existente a nivel nacional en torno a la producción científica sobre estudios de caso de ficción transmedia, que a su vez contiene las definiciones del concepto elaboradas por Jenkins (2003) y Scolari (2013) y explicita las técnicas de análisis cualitativas escogidas para abordar el presente objeto empírico: estudio de caso, descripción, entrevistas en profundidad e interpretación. A continuación, exponemos cronológicamente los productos que componen el universo de *Según Roxi* para luego describir y analizar su modelo de negocio, entendido en sus tres dimensiones: financiamiento, distribución y comercialización de los productos que integran la ficción estudiada. Finalmente, en el apartado conclusivo reflexionamos sobre los datos obtenidos y señalamos nuevos interrogantes para futuros estudios sobre el tema.



2. Narrativas transmedia

El estudio sobre narrativas transmedia está en auge. En este sentido, es posible identificar dos tipos de enfoques: por un lado, aquellas obras centradas en el lenguaje transmedia de no ficción y por otro, aquellas que indagán sobre transmedia en ficción.

Autores como Irigaray y Lovato (2015), Lamelo (2016), Carlón (2016), Carlón y Scolari (2009), Fechine (2017), Arrojo (2015), Scolari (2013), Jenkins (2008), Irigaray y Renó (2017), García Fanlo (2016), entre otros, responden al primer tipo de obras en las que predomina el análisis de narrativas no ficcionales (documentales y periodísticas) que hacen hincapié en las nuevas pantallas, las formas de consumo en la era digital y cómo estas han modificado el funcionamiento de los viejos medios masivos, en especial la TV. Dicho en otros términos, contribuyen a comprender las condiciones socio históricas de producción de narrativas transmedia.

En cuanto al segundo enfoque, que remite a nuestro interés específico, detectamos una producción muy relevante por fuera de Argentina. Podemos citar aquí el aporte de García Carrizo y Heredero Díaz (2015) donde se brinda una propuesta de análisis aplicable a narrativas transmedia, o bien el trabajo de Guerrero (2014) que se ocupa de analizar los casos de *Águila Roja* y *Juego de tronos* con el objetivo de clasificar y describir la interacción de los usuarios en las plataformas web de dichas ficciones. Destacable también es el aporte de Molpeceres y Rodríguez (febrero de 2014) que indagán la figura del receptor en las series *Game of Thrones*, *Cuéntame cómo pasó* e *Isabel*. Similar propuesta metodológica presenta el artículo de Costa Sánchez (diciembre de 2013) al analizar el caso de *El Cosmonauta* y preguntarse por su modelo de negocio, expansión en plataformas y concepto de transmedia nativo. De gran contribución, igualmente, es el trabajo de Corona Rodríguez (2016) al proponernos pensar cuándo es *transmedia* y no qué es *transmedia*, ya que de esta manera podremos comprender la dimensión histórico evolutiva del concepto en vista de que sabemos cuándo empieza pero no cuándo termina. Y podríamos seguir enumerando autores extranjeros que han contribuido a los estudios de ficción transmedia, sin olvidar por supuesto la importancia teórica de las obras de Jenkins (2008) y Scolari (2013) en la definición y características del concepto.

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. (...) Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente (...) El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de la franquicia. La oferta de nuevos niveles de conocimiento y experiencia refresca la franquicia y mantiene la fidelidad del consumidor (Jenkins, 2008, p. 101).

“Podemos decir que hay dos coordenadas que definen las NT: 1) expansión del relato a través de varios medios, y 2) colaboración de los usuarios en ese proceso expansivo” (Scolari, 2013, p. 45).

Sin embargo, cuando indagamos el tema en Argentina solo encontramos los trabajos de De Michel y Oszust (2014), Zelcer (2016) y Ascariz, et al (2016). En verdad, el primero no es un artículo propiamente dicho debido a que se trata de un resumen alojado en el repositorio digital de la Red de Investigadores en Comunicación del país, que analizó el caso de la ficción nacional *Aliados*.

Por su parte, Zelcer (2016) también realizó un estudio de caso sobre esta ficción. El autor se concentró en estudiar los elementos de la primera temporada. De esta manera, describió el ecosistema de la serie televisiva producida por Cris Morena que se compuso de episodios web, álbum de figuritas, revistas, sitio web, aplicaciones móviles, CD, Instagram, Twitter, Facebook, Pinterest, libros y canal de YouTube.

En tercer lugar, Ascariz et al. (2016) aplicaron en *Según Roxi* los siete principios de una narrativa *transmedia* según Jenkins (2009). Al igual que los anteriores autores argentinos, eligieron el método de estudio de caso para abordar el objeto empírico. No obstante, el artículo no busca ser un aporte al campo de la ficción *transmedia* en el país, sino que apunta a evaluar las estrategias de participación que se proponen desde una campaña publicitaria y una ficción *transmedia* para atraer consumidores. Aun así, el trabajo expone y analiza las estrategias de fomento a la participación de los fans por parte de La Maldita Entertainment y además explica cuáles de los siete principios (expansión y profundidad, serialidad, construcción de mundos, inmersión-extracción, subjetividad, performance, continuidad- multiplicidad) cumple o no la ficción.

En base al análisis de los escasos trabajos sobre ficción *transmedia* en el país, escogimos la técnica cualitativa del estudio de caso que posibilita acercarnos en detalle al objeto empírico teniendo en cuenta un abordaje preocupado por caracterizar, describir y problematizar las estrategias de financiamiento, distribución y comercialización que desarrolla La Maldita Entertainment en el universo de ficción *transmedia* *Según Roxi*. A partir de los datos recabados gracias a la técnica de entrevistas en profundidad realizadas a Dolores Crivocapich (asistente de producción) y Julieta Otero (autora de la ficción) daremos lugar a un análisis interpretativo para así poder confirmar nuestra hipótesis inicial.

La perspectiva cualitativa es un proceso de indagación de un objeto al cual el investigador accede a través de interpretaciones sucesivas con la ayuda de instrumentos y técnicas, que le permiten involucrarse con el objeto para interpretarlo de la forma más integral posible (Orozco Gómez, 2000, p. 83).

3. Universo ficcional de *Según Roxi*

Según Roxi es una idea original de Julieta Otero y Azul Lombardía. Es producida por La Maldita Entertainment, una mediana productora de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, liderada por Lucas Mirvois.

La ficción cuenta la vida de Roxana, una madre primeriza de 35 años que vive en el barrio porteño de Villa del Parque junto a su marido Fabián y a su hija Clara de tres años. Incluida en el género comedia, los distintos formatos del universo muestran cómo Roxi se relaciona con las madres del jardín, qué problemas se le presentan a diario con su hija, familiares, amigos y cómo logra resolverlos.

Su origen se remonta al 2012, cuando las autoras escribieron el guión de tres episodios web que luego llevaron a la productora. En un principio, éstos eran ocho capítulos de diez minutos cada uno, disponibles en YouTube. Tal material ya no existe, dado que Otero y Lombardía decidieron contar la historia de Roxana desde el principio mediante el formato de la serie televisiva.

Junto a los episodios web, La Maldita Entertainment creó una página oficial llamada *segunroxi.TV* y registró la ficción como usuario en Facebook y Twitter bajo el nombre de *segunroxi*.

En 2013, se incorporó al universo el libro *Según Roxi: autobiografía de una madre incorrecta* y en 2014 la ficción desembarcó en Instagram con el usuario *@segunroxi*. También, en dicho año, la productora emprendió la grabación de la primera temporada de la serie para TV que se transmitió por canal de cable Lifetime en 2015. En paralelo con su emisión, las autoras sumaron al universo: *Según Roxi. La obrita de teatro*, espectáculo que ha perdurado hasta octubre del 2017.

Continuando esta línea cronológica, la primera temporada de la serie se transmitió por TV Pública Argentina en 2016 y luego en 2017 arribó a Netflix y On Vimeo.

Para complejizar la historia transmedia, La Maldita Entertainment junto con las autoras publicaron el segundo libro: *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017), del que se desprendió el show *¿Cómo ser la peor mamá del mundo? Monólogos y canciones*.

Desde inicios del 2018, únicamente la ficción estaba en On Vimeo y sólo los primeros tres capítulos de la serie se podían visionar de manera gratuita, ya que el resto debía alquilarse. En junio de 2018, la productora grabó la segunda temporada de la serie para TV compuesta de trece episodios que se estrenó en noviembre por TV Pública Argentina. En este caso, la modalidad fue alojar los capítulos en la plataforma CONTAR una vez emitidos por TV. Mientras tanto, la primera temporada estaba disponible en Cablevisión Flow (plataforma de pago) y en CONTAR (plataforma gratuita).

Como expusimos, *Según Roxi* expande su historia mediante las siguientes plataformas: libros en e-book y papel, serie para TV, redes sociales, página web, espectáculos teatrales y canal de YouTube. Respetando la definición de transmedia, la historia de cada franquicia se comprende sin necesidad de haber consumido las demás, dado que son independientes entre sí; consecuentemente, no es necesario conocer a todos los personajes de la serie para entender *Monólogos y canciones*, *Cómo ser la peor mamá del mundo* o *La obrita de teatro*. Tampoco es preciso visionar la serie para navegar por la página oficial, ya que claramente la web describe a cada uno de los personajes. Menos aún es necesario saber la historia de Roxana para seguir a la ficción por las redes sociales. De esta manera, *Según Roxi* propone

que el espectador ingrese en su universo a partir de cualquiera de sus productos. Si el público no acompañó el proyecto desde el 2012, puede sumarse gracias a la independencia de cada uno de los medios.

Todas las plataformas están conectadas por Roxana, pero cada una de ellas profundiza alguna parte del relato. Es el caso de *Autobiografía de una madre incorrecta* (2013), que se adentra en la vida de Roxi antes de ser madre, narrando episodios de su niñez, adolescencia y juventud, los cuales no fueron mostrados en la primera temporada de la serie. Otro ejemplo es *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017), un compendio de consejos que ofrece por primera vez la letra y música de canciones ya conocidas y otras nuevas. Además, agrega problemas de la maternidad que no son desarrollados en el resto de los formatos e incorpora los comentarios de las seguidoras de Facebook y Twitter.

4. Financiamiento, distribución y comercialización de *Según Roxi*

4.1. Modelos de financiamiento

En este apartado nos proponemos identificar los modelos de financiamiento implementados por La Maldita Entertainment, a partir de una matriz teórica basada en los autores Bernardo (2012), Acuña Díaz y Caloguera Miranda (2012) y Scolari (2013), quienes reconocen las siguientes estrategias económicas para solventar un proyecto *transmedia*:

Financiación propia: es el aporte de recursos propios, dado que al principio un proyecto *transmedia* puede ser riesgoso para inversores externos.

Publicidad, *product placement* y patrocinio: se trata de la venta de espacios dentro del contenido mediante publicidad clásica con spots dentro o fuera de él. También a través de la presencia de la marca del producto con mención expresa o sin ella.

Fondos de desarrollo para nuevos medios o nuevos formatos: en Argentina, el órgano que convoca a concurso federal una vez al año para series de ficción web, series televisivas o documentales es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Fondos de investigación y desarrollo: destinados al desarrollo de la tecnología que necesita el proyecto. Argentina no cuenta con este tipo de financiamiento.

Preventa nacional e internacional y coproducción: es una forma clásica de financiamiento que también puede ser aplicada a proyectos *transmedia* en la que se obtiene una preventa con un medio nacional o bien se realizan coproducciones con canales de TV u otras productoras nacionales e internacionales.

De pago: Un modelo en el que el consumidor paga por el contenido, ya sea de forma directa o por suscripción.

Freemium: Un modelo que combina parte del contenido gratis y otra parte remunerada.

Crowdfunding: Es el financiamiento a partir de cientos de micro pagos. Los fans se involucran como pequeños productores en el proyecto.

En 2012, La Maldita Entertainment financió con capitales propios la serie web de ocho capítulos. De esta manera, el modelo de negocio usado fue la financiación propia, puesto que *Según Roxi* no se pensó como un transmedia nativo, sino que la productora decidió invertir en el proyecto a modo de prueba.



Para *Autobiografía de una madre incorrecta* (2013) y *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017) en formato ebook y papel, La Maldita Entertainment contactó a la editorial Penguin Random House Mondadori, que no sólo colaboró en la producción, sino también en la distribución de los libros. En este caso, se trató de una coproducción.

Dicho modelo de negocio volvió a ser escogido por la productora para financiar la primera temporada de la serie. De esta manera, se asoció con Smilehood (Argentina) y Night Sun (Francia).

En cuanto al financiamiento de la segunda temporada, La Maldita Entertainment combinó la coproducción con los Fondos de desarrollo para nuevos medios o nuevos formatos. En efecto, se fusionó con capitales privados –cuyos nombres desconocemos– y recibió apoyo del INCAA al ganar el Concurso Federal de Series de ficción televisiva 2017,² que le permitió contar con el 30% de financiamiento para técnica.

La obra de teatro de 2015 fue costeadada a partir de financiación directa, es decir, con ingresos desde el mismo *transmedia*: la venta de entradas del evento. Pero también a través de la participación de un productor teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Otra vez aquí, se implementó la coproducción.

En 2017, el *Show de monólogos y canciones* contó con el apoyo de Donovan Quintana y Sabrina, ambas marcas de ropa de la Ciudad de Buenos Aires que no aparecieron mencionadas a lo largo del espectáculo. En este caso, La Maldita Entertainment utilizó un modelo de patrocinio.

En función de los datos recogidos, podemos afirmar que *Según Rox*, reúne las características de un modelo de negocio *Freemium* (Scolari, 2013), combinando así contenidos gratuitos con contenidos de pago. En los primeros encontramos: las redes sociales, el canal de YouTube y la primera y segunda temporada de la serie disponible en CONTAR³. En el segundo grupo incluimos: *Autobiografía de una madre incorrecta* (2013), *Cómo ser la peor mamá del mundo* (2017), la obra de teatro, *Show de monólogos y canciones* y la primera temporada de la serie disponible en On Vimeo.

También observamos que La Maldita Entertainment no ha probado las siguientes alternativas: *crowdfunding*, fondos de investigación y desarrollo, publicidad, *product placement*, preventas nacionales e internacionales.

4.2 Distribución y comercialización

Si se tienen en cuenta los cambios que se están produciendo en el consumo audiovisual (más fragmentado, cuando el usuario quiera, en múltiples pantallas, comentándolo al mismo tiempo, contenidos generados por los usuarios, etc.), cobra importancia el planteamiento de nuevas formas de distribuir el contenido y de monetizarlo. (Costa Sánchez, diciembre de 2013, p. 562).

Dentro de las formas de monetización de contenidos para *transmedia*, Acuña Díaz y Caloguera Miranda (2012) identifican: pagos desde las audiencias (entradas

2 Surge a partir del Plan de Fomento para la producción de contenidos audiovisuales ideado por el Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales, cuyo propósito es contribuir al desarrollo de la producción audiovisual nacional en sus diferentes formatos: serie televisiva, documental y serie web.

3 CONTAR es una plataforma online que aloja contenidos audiovisuales nacionales (series, documentales, películas y material de archivo) de forma gratuita.

de eventos, descargas de música, videos, ebooks, aplicaciones y juegos, pagos por video *on demand*, libros, DVD, juguetes), pagos desde la publicidad (anuncios publicitarios, spots en sitios web, promoción de marcas) y otras formas de pago que recuperan la inversión (venta de contenido en tiendas digitales, venta del modelo de negocio, licencia de formatos de TV, videojuegos, libros o películas).

Tanto los libros como los espectáculos teatrales aplican una forma de monetización incluida en pagos desde la audiencia. Ciertamente, para acceder al contenido el público debe abonar por el libro en papel y por la descarga en su versión digital. Y, además, tiene que pagar la entrada de los eventos.

Analicemos ahora las estrategias de monetización llevadas adelante por La Maldita Entertainment en la primera temporada de la serie. Como ya establecimos, entre 2015 y 2018 fue transmitida por Lifetime, TV Pública Argentina, Netflix,⁴ On Vimeo y CONTAR. Nos encontramos así frente a distintas plataformas de distribución y consumo de ficción seriada que incluyen canales de televisión de cable y televisión abierta, *TV Over the Top* y *Video on demand* (VoD).

Lifetime es un canal de cable que funciona a partir de las lógicas del *broadcasting*, es decir, el visionado de series en un día y horario específicos, con cortes en su programación efectuados por la presencia de pauta publicitaria. Es un servicio de pago mensual que se obtiene si se contrata una operadora de cable (Cablevisión, Telecentro) o TV satelital (Direct TV).

Por su parte, TV Pública Argentina, Ls 82, Canal 7 es una emisora de propiedad estatal de alcance nacional, regida también por el *broadcasting*. Corresponde a uno de los canales de TV abierta del país y no tiene costo alguno.

Páez Treviño (2016) analiza el sector emergente denominado *TV Over the Top*. Se trata de una forma diferente de consumir TV, muy alejada a la clásica lógica del *broadcasting*. En efecto, por un lado, desaparece la tanda publicitaria y, por otro, no es preciso visionar el contenido en un horario, canal y día determinados, sino que el usuario puede elegir qué, cómo, cuándo y dónde consumir. "Asistimos a un modelo más directo: *webcasting*" (Bellón Sánchez de la Blanca, 2012, p. 18).

Este nuevo servicio que usa Internet para distribuir datos puede ser gratuito o de pago, como el caso de Netflix. Hay ocasiones en las que los contenidos parten de la TV abierta o cable y desembarcan en dichas operadoras o bien pueden iniciar en la *TV Over the Top* y luego dirigirse a la TV tradicional, ya sea a un canal abierto o de cable.

Por su parte, On Vimeo es un servicio VoD que aloja diversos contenidos gratuitos y de pago; de esta manera, permite monetizar la ficción en tanto obliga a los usuarios a suscribirse y pagar por los capítulos, lo que Acuña Díaz y Caloguerea Miranda (2012) clasifican como pago desde las audiencias. Sin embargo, los seguidores de

4 Netflix es un servicio de pago *on demand*, esto quiere decir que una vez abonado el mes el usuario puede acceder a todo el contenido que la plataforma brinda sin límites en cuanto a la cantidad de capítulos y sin cortes hechos por el espacio publicitario establecido en la televisión tradicional. Todo ello en el momento y las veces que lo desee.

Según Roxi (madres de entre 30 y 40 años) han rechazado la plataforma y en varias oportunidades solicitaron a la productora ver gratuitamente la serie por YouTube, haciendo que On Vimeo no genere la ganancia ni el consumo esperado por La Maldita Entertainment. Quizás por ello es que –desde fines del 2018– la primera temporada está disponible en CONTAR, cuyo acceso es gratuito.

Carlón y Scolari (2009) han pensado el debate sobre el fin de los medios masivos con el advenimiento de Internet. En su obra, se preguntan si la televisión puede ser desplazada por la instantaneidad y el acceso de los usuarios a la producción de contenidos gracias a las plataformas *online*. Lo que concluyen es que la TV se reinventa, se adapta y muta (transmisiones en vivo por *streaming*, producción de contenido destinado a sus páginas web oficiales, actualización de información en sus redes sociales) para continuar su existencia en un mundo infestado de nuevas pantallas. En esta línea, los autores postulan la idea de que los viejos y nuevos medios se complementan, teniendo en cuenta también que existe un público dispuesto a consumir pantallas en simultáneo.

En función de lo expuesto, interpretamos que la productora ha desplegado una estrategia de monetización de la primera temporada de la serie consistente en su venta a través de plataformas tradicionales y online. Se da aquí una complementariedad entre ellas. Esta decisión se propone acaparar la mayor cantidad de audiencia posible, puesto que La Maldita Entertainment entiende que cada plataforma contiene cierto número de usuarios, es decir que: hay un público en Netflix, otro en TV abierta, otro en TV por cable y otro que puede consumir distintos medios simultáneamente.

Para la productora, representa un costo de producción muy elevado solventar la serie. En consecuencia, no puede subirla al canal de *Según Roxi*, de manera tal que los usuarios accedan a ella gratuitamente. Es cierto que YouTube le permitiría a La Maldita Entertainment aumentar su alcance y esto se traduciría en una mayor cantidad de seguidores de la ficción, pero dada la magnitud económica de un proyecto *transmedia*, la productora necesita de plataformas que le paguen por el contenido. Y es aquí donde juegan un rol importante los canales de TV, Netflix, On Vimeo y CONTAR. Con ellos el contenido sí es monetizable.

En una era convergente de consumos en simultáneo y nuevas pantallas, La Maldita Entertainment necesita desarrollar una estrategia de distribución que combine alcance y rentabilidad económica. A priori, podemos detectar que lo ha conseguido. De hecho, ha monetizado la serie y, a su vez, ha desembarcado en plataformas online.

Finalmente, resta añadir que la serie no cuenta con pagos desde la publicidad u otras formas de recuperar la inversión, tales como la venta de contenidos en tiendas digitales, franquicias o la venta de propiedad intelectual a un estudio o cadena (Acuña Díaz y Calogueria Miranda, 2012).

5. Conclusiones

El objetivo del artículo fue describir las estrategias de financiamiento, distribución y comercialización desarrolladas por La Maldita Entertainment en el universo ficcional de la serie argentina *Según Roxi*. A partir de ello, pudimos confirmar nuestra hipótesis inicial, ya que la productora porteña ha logrado solventar el universo de productos combinando la coproducción y el patrocinio. Asimismo, pudo desarrollar un modelo de comercialización basado en la venta de libros, entradas de shows y lata de la serie que le permitió rentabilizar el contenido.

En el caso analizado, el modelo de negocio predominante es el de las coproducciones. Aquí, es interesante preguntarse por qué la productora no ha utilizado *crowdfunding*. Jenkins (2008) y Scolari (2013) postulan que el fan ocupa un lugar central como pequeño productor en un proyecto transmedia. La oportunidad de que la audiencia realice micropagos que permitan solventar un universo ficcional resulta central para una productora mediana como La Maldita Entertainment, que está en el mercado desde el 2007. En Argentina, algunas series web, como por ejemplo *Plan V* (2009), han probado el *crowdfunding* y les ha funcionado.

Nos atreveríamos a responder este interrogante a partir de una idea que surge de una observación exhaustiva realizada en las redes sociales, en el canal de YouTube y en la página web de la ficción. En ellos, se percibe que los fans desaparecen si la productora no sube contenido. Los seguidores de *Según Roxi* –en su mayoría seguidoras– se limitan a compartir, visionar, comentar y colocar “Me gusta” en las publicaciones. No observamos una comunidad de fans altamente comprometida que produzca *fan fiction*, *fan art* o *fan vid*. Tal vez esto se deba a que el público que consume la ficción carece de los conocimientos y el tiempo para generar contenido personal que pueda ponerse en diálogo con las ideas de la productora.

En esta línea, podríamos plantear la siguiente hipótesis para un futuro estudio: así como los fans no desarrollan su potencial como creadores de contenido, puede que tampoco les interese colaborar con el financiamiento de los productos de *Según Roxi* antes de su venta y prefieran consumirlos una vez asentados en el mercado. Si esto es así, el *crowdfunding* no sería viable. Otra idea que se desprende de este razonamiento es que, tal vez, La Maldita Entertainment se inclina hacia un modelo de negocio más seguro (coproducciones) y omite los micropagos hechos por fans, pues le parecen inestables, dado que dependen del compromiso de los seguidores para con la ficción.

Lo cierto es que, además de las coproducciones, La Maldita Entertainment comprende que en un escenario convergente es necesaria la presencia de *Según Roxi* en distintas plataformas (VoD, TV Over the Top, TV tradicional) debido a que, por un lado, permiten rentabilidad económica y por otro, un mayor alcance.

Es innegable que el estudio y desarrollo de narrativas de ficción transmedia está en auge. En Argentina, aún no registramos muchos ejemplos de esta innovadora forma de contar historias. Y tampoco contamos con un desarrollo significativo de producciones científicas, que desde el estudio de caso aborden el tema en cuestión.

Según Roxi es uno de los pocos casos de análisis que existen a nivel nacional y ha desarrollado, hasta el momento, un universo de productos complejo, que tanto sus autoras como su productora planean profundizar en el futuro.

Bibliografía

- Acuña Díaz, F. y Calogueria Miranda, A. (2012). *Guía para la producción y distribución de contenidos transmedia para múltiples plataformas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ascariz, J., Borchardt, J. y Negro, M. (2016). Transmediación, la expansión de los universos narrativos visuales/audiovisuales. *VII Encuentro de Investigación en Periodismo y IV Foro de Investigadores en Diseño, Publicidad, Comunicación Social y Relaciones Públicas*. Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, CABA, Argentina.
- Bellón Sánchez de la Blanca, T. (2012). *Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Carlón, M. y Scolari, C. (Comps.) (2009). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Corona Rodríguez, M. (2016). ¿Cuándo es transmedia? Discusiones sobre lo transmedial de las narrativas. *Ícono*, 14(14), 30-48.
- Costa Sánchez, C. (diciembre de 2013). Narrativas *transmedia* nativas: ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual *transmedia* y estudio de caso. *Historia y comunicación social*, 18(número especial de diciembre), 561-574.
- De Michele, V. y Oszust, L. (2014). Transmediación en la ficción argentina: la propuesta de *Aliados*. *XVI Congreso de Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo*. Universidad Nacional de La Matanza, San Justo, Argentina.
- García Carrizo, J. y Heredero Díaz, O. (2015). Propuesta de un modelo genérico de análisis de la estructura de las narrativas transmedia. *Ícono*, 14(13), 260-285.
- Guerrero, M. (2014). Webs televisivas y sus usuarios: un lugar para la narrativa transmedia. Los casos de *Águila Roja* y *Juego de Tronos*. *Comunicación y Sociedad*, (21), 239-267.

- Jenkins, H. (2008). *Cultura de convergencia*. Barcelona, España: Paidós.
- Lombardía, A. y Otero, J. (2013). *Según Roxi: autobiografía de una madre incorrecta*. Buenos Aires, Argentina: Grijalbo.
- Lombardía, A. y Otero, J. (2017). *Cómo ser la peor mamá del mundo*. Buenos Aires, Argentina: Grijalbo.
- Molpeceres, S. y Rodríguez, M. (febrero de 2014). La inserción del discurso del receptor en la narrativa transmedia: el ejemplo de las series de televisión de ficción. *Historia y comunicación social*, 19(número especial febrero), 31-42.
- Orozco Gómez, G. (2000). La perspectiva cualitativa. En *La investigación en Comunicación desde la perspectiva cualitativa* (pp. 67-93). Guadalajara, México: UNLP-IMDEC.
- Páez Triviño, A. (2016). Distribución online. Televisión convergentes, intereses divergentes. En S. Marino (Comp.), *El audiovisual ampliado: políticas públicas, innovaciones de mercado y tensiones regulatorias en la industria de la televisión argentina frente a la convergencia* (pp. 1-21). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Universidad del Salvador.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, España: Grupo Planeta.
- Zelcer, M. (2016). Narrativas transmediáticas en la ficción seriada televisiva argentina. *Letra. Imagen. Sonido*, (15), 205-224.

Fuentes

- Según Roxi (s/f). Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/segunroxi/>
- Según Roxi (s/f). Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/segunroxi>
- Según Roxi (s/f). *Segunroxi.TV*. Recuperado de <https://www.segunroxi.TV>
- Según Roxi (s/f). Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/segunroxi>
- Según Roxi (s/f). YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/segunroxi>

Filmografía

Mirvois, L. (Productor), Lombardía, A. (Directora) (2016). *Según Roxi* [serie de televisión]. Argentina: La Maldita Entertainment.

Claudia Chantal Arduini Amaya

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Quilmes. Diplomada en Metodologías de la Investigación en Ciencias Sociales por la Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales.

Cursa la Especialización en Métodos y Técnicas de la Investigación Social en CLACSO y el Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata.

Integra los proyectos de investigación “Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y Plataformas on demand estatales”, dirigido por la Mg. Alejandra Nicolosi y “Observatorio de medios. Agendas, calidad informativa y procesos productivos en los principales medios del país” dirigido por la Dra. Natalia Aruguete.

Obtuvo las becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas 2017 del Consejo Interuniversitario Nacional y en 2018 la de Formación inicial en la investigación para estudiantes en la etapa final de carrera de grado de la Secretaría de Investigaciones de la UNQ. Su lugar de trabajo es el Departamento de Ciencias Sociales de la UNQ.

yantyarduini@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Arduini Amaya, C. C. (2019). Reflexión acerca del modelo de negocio de la ficción *transmedia* argentina *Según Roxi* en un escenario convergente. *Toma Uno*, 7(7), 173-187.



Realizar una ficción seriada en Córdoba. Entrevista al director audiovisual Lucas Combina

Developing fictional series in Córdoba. Interview with director
Lucas Combina

María Elisa Pussetto

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
elipussetto@hotmail.com

Resumen

El presente artículo es una entrevista a Lucas Combina, realizador cordobés que se ha desempeñado como camarógrafo, guionista y director de ficciones audiovisuales y documentales.

La entrevista se realizó en el encuentro *La imagen imaginada 2: diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA*. Jornada realizada en la Universidad Nacional de Villa María, 2016.

En esta oportunidad, conversamos sobre la premiada serie *La chica que limpia*, dirigida por Combina en 2015. Ficción realizada con el apoyo del Plan Fomento que lleva adelante el Polo Audiovisual Córdoba. Fue una de las ganadoras del Concurso

Palabras Claves

ficción seriada;
Córdoba;
Lucas Combina

Recibido:xxx - Aceptado: xxx

TOMA UNO (N° 7): Páginas 191-199, 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

de Series de Ficción para Productoras con Antecedentes para Televisión Digital del INCAA (2014-2015).

Esta serie ha sido guionada por Irene Gissara, Greta Molas y Lucas Combina y producida por Germina Films (Jaque Productora S.A.). Consta de 13 capítulos de 27 minutos cada uno.

Antes de tener un espacio en la pantalla nacional, fue estrenada con gran éxito en la plataforma GSN de Channel 4 en Estados Unidos y en Inglaterra.

En noviembre de 2017, se estrenó en Canal 10, el canal de televisión por aire del Multimedio SRT de la Universidad Nacional de Córdoba. También se pudo ver en la plataforma Netflix y por la señal de televisión abierta de Canal 7 de Buenos Aires. Actualmente está disponible en Cont.ar y en Cine.ar donde alcanzó el récord de espectadores.

La chica que limpia (Combina, 2015) se convirtió en la primera serie cordobesa en ganar el Premio Martín Fierro Federal de Oro y el Martín Fierro Federal a la mejor serie de Ficción Federal. Recibió el premio a la Mejor Dirección por Cine.Ar y una mención especial de Directores de Obras Audiovisuales para Televisión (DOAT) a la Dirección.

Abstract

Key words

serial fiction;
Córdoba; Lucas
Combina

This article is an interview with Lucas Combina, a Cordovan filmmaker who has worked as a cameraman, screenwriter and director of audiovisual and documentary fictions.

The interview was conducted at the meeting “*LA IMAGEN IMAGINADA 2: diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA*”, at the Universidad Nacional de Villa María (2016).

This time we talked about the award-winning series *La chica que limpia* directed by Combina in 2015. Fiction made with the support of the Promotion Plan that the Córdoba Audiovisual Pole carries out, and was one of the winners of the Fiction Series Contest for Production Companies with Background for Digital Television of INCAA (2014-2015).

This series has been scripted by Irene Gissara, Greta Molas and Lucas Combina and produced by Germina Films (Jaque Productora S.A.). It consists of 13 chapters of 27 minutes each.

Before having a space on the national screen it was premiered with great success on the GSN platform of Chanel 4 in the United States and in England.

In November 2017, it was premiered on Channel 10, the air television channel of the SRT Multimedia of the National University of Córdoba. It could also be seen on the Netflix platform and on the open television signal of Channel 7 of Buenos Aires. It is currently available in Cont.ar and Cine.ar where it reached the record of spectators.

La chica que limpia (Combina, 2015), became the first Córdoba series to win the Martín Fierro Federal de Oro Award and the Martín Fierro Federal for the best Federal Fiction series.

He received the Best Director for Cine.Ar award and a special mention of Directors of Audiovisual Works for Television (DOAT) to the Directorate.



Imagen. Lucas Combina.

–¿De qué se trata la serie?

–*La chica que limpia* trata de una mujer que trabaja en la limpieza. Ella trabaja en una empresa privada limpiando distintos lugares, limpia hospitales, hoteles. Además, tiene otro trabajo que es limpiar en un club de box donde una noche, de esas noches extrañas, escucha un ruido y la llevan a limpiar un asesinato. Lo hace tan bien que los malos la empiezan a contratar para limpiar ciertos lugares sucios.

Ella tiene casi poderes con la limpieza, debido a que aprendió a limpiar muy bien porque tiene un hijo que padece una enfermedad de inmunodeficiencia y debe vivir en un lugar muy aséptico. Entonces, ella tiene ciertas cualidades para la limpieza que descubren los malos y que las empiezan a aprovechar para poder limpiar estos lugares.

En la ciudad, no encuentran a los culpables de los crímenes porque no hay evidencia. Hay detectives que se la ven complicada para encontrar cuál es el causante de estos crímenes.

–¿Qué te hizo a vos elegir ese género, sabiendo los desafíos que presentan?

–El género policial me gusta mucho porque descubrí que en ese género podía meterme en un montón de géneros.

Con el policial puedo ver terror, suspenso, puedo ver realidad, drama, amor, puedo ver hasta comedia. Manteniéndome en el mismo género policial entro a otros. Y para mí eso me resulta muy atractivo, muy divertido poder darle a la serie o a una historia un montón de matices diferentes que quizás pertenecen a otros géneros pero que en alguna forma conviven. Eso es lo que más me atrae del género policial. Sabía en la que me estaba metiendo, obviamente.

–¿Pensás que el género potenció las posibilidades de que sea seleccionada y ganadora del plan de fomento del INCAA TDA? O si iba a ser riesgoso proponer algo de género... ¿lo pensaste a eso?

–No, no lo pensé. Lo pensé porque era lo que me gustaba y la historia me surgió así.

Estaba viviendo por un tiempo en Chile, donde trabaja de esto y quería escribir.

Empecé a pensar en una historia nueva. Extrañaba un poco a mi familia, entonces pensé en que cualidades tenía cada uno para ver que sacaba para armar un personaje o algo. Buscaba de dónde arrancar.

Mi vieja era un poco fanática de la limpieza, pero pensaba qué tiene de fantástico eso, iba a ser aburridísima poner a alguien limpiando. Entonces lo llevé al género, fantaseé con eso, de llevar algo de mi mamá con algo que estaba re alejado de ella, que son los crímenes.

Empecé a trabajar la idea en Chile, pero en realidad la escribí en Córdoba.



–¿Qué elementos propios o del contexto o del entorno de Córdoba están representados en esta serie?

–En el trabajo de guión no estuve solo. Lo escribí con dos personas más. Greta Molas e Irene Gissara. Con ellas empecé a trabajar esta historia. Ellas dos son muy distintas y con cada una trabajé cosas diferentes. No sólo darle una historia a la chica

que limpia, sino también crear distintas subtramas a la serie. Una de las subtramas que aportó una de las guionistas, que para mí fue clave, era una historia sobre la trata. Que eso no sé si es de Córdoba, creo que es más bien general la problemática, pero creo que también lo hace local al problema y ahí sí hay cosas de Córdoba.

Por otro lado, buscábamos alejarnos de que sea Córdoba. Buscábamos una historia que sea más universal.

La historia universal de la serie es de una mamá haciendo lo imposible para salvar a su hijo. Eso es en cualquier parte del mundo y yo quería llegar a eso. No me enfocaba tanto en que sea propio de Córdoba. Si se descubría que era Córdoba, bárbaro. Incluso me quería alejar del cuarteto, me quería alejar de todos esos elementos más característicos de Córdoba.

Lo que tiene de Córdoba es que se filmó íntegramente en esta ciudad. Los técnicos y los actores son de acá, salvo *la chica que limpia* y la madre, que son de Buenos Aires.

–¿Qué influencias reconocés, fuentes de inspiración, directores, en tu trabajo?

–Soy un fanático de las series, me encantan las series policiales, de terror... de chico consumí series. Ahora esta nueva corriente de series me fascina más aún.

Como directores de cine, yo siempre caigo a los grandes, Scorsese, Tarantino...

Me pasó que cuando teníamos más o menos cocinada la serie, veo *Breaking Bad*. Allí descubro que también estaba esta idea de un personaje común que se ve envuelto en algo que no es de su propio mundo y dentro de la historia trasciende y se transforma en algo que ni te imaginabas.

Y encontré en *La chica que limpia* esa similitud de decir, bueno, es un personaje común de la vida. *La chica que limpia* es universal, en todos los lugares del mundo hay una chica que limpia. Una persona que se ve envuelta en algo que no pertenece a ese mundo y se transforma en otro personaje. Eso me pareció que estaba bueno y lo encontré muy similar a *Breaking Bad*.

Antes vi muchos policiales para entrar en ese mundo de la investigación; *SCI*, *Dexter*, porque se muestra las escenas de limpieza. En *La chica que limpia* nos propusimos caer en ese detalle y tratar de mostrar la limpieza como si fuera otra cosa. Tiene esa manera de contar con un clip. Mostrás un momento cuando ella trabaja y es un clip con una atmósfera diferente a lo que después ocurre en la serie. Entonces, hay elementos y recursos propios de esas series policiales, de esta nueva época de series.

También en lo narrativo a mí me gustaba mucho la serie que te engancha, que no aguantás hasta ver el otro capítulo. Que no la aguantaría ver en la televisión, sino que la veo en la compu porque me gusta poner *play* al toque. El desafío era tratar de lograr un poco eso. De que veas un capítulo y quieras ver el otro, y el otro... ese "enganche". En eso sí me basé en las series, cómo cortar las escenas un momento y

arrancar desde ahí y luego ir todo el tiempo en ascenso. En la parte de escritura me basé en eso.

En la forma de rodaje, encontrás que el género te lleva a clichés, a cosas que son propias del género. Otras tratás de aportarlas vos, obviamente. Pero caés en algunas situaciones comunes, que creo que está bueno.

–¿Con qué desventajas o dificultades te encontraste en el contexto actual para la producción y distribución de la ficción *La chica que limpia*?

–Problemas varios.

Siempre estás expuesto a cierto tipo de problemas. Trabajas a un límite donde hay muchas variantes que pueden fallar. Entonces siempre hay problemas.

En cuanto al tipo de producción, fue una serie complicada en el sentido de que fue un policial. Un policial requiere, al menos este, muchas locaciones porque la historia va circulando en distintos lugares, hay investigadores, hay asesinatos. Entonces todo va sucediendo a lo largo de la investigación y eso te lleva a hacer un recorrido. Ese recorrido implica un montón de locaciones a lo largo de todos los capítulos.

En una ciudad como Córdoba, que es una ciudad grande, te trae un montón de problemas porque no está preparada para filmar algo grande.

Todo el tiempo está con problemas de corte de tránsito. No te dan los permisos. Y trasladarte por la ciudad en horas pico en un plan de rodaje muy acotado es un caos. Nosotros filmamos muchas escenas por día. Más de doce escenas hemos hecho por jornada. Entonces, la mayoría de los problemas fueron esos. Tratar de conseguir esos permisos que todavía no están homologados en Córdoba.

Tengo anécdotas como de hablar con gente de la Municipalidad, explicándole que necesito un corte para hacer una escena, un tiroteo. Y ellos me decían que era imposible porque pasa un colectivo. Les explicaba que en Hong Kong cortan la avenida, en DF cortan túneles, el puente Brooklyn, la 9 de Julio en Buenos Aires. ¿Por qué no puedo cortar una callecita de barrio Cofico donde pasa una línea de colectivo?

El género lo requiere, hay acción, y en esa acción tenés que cruzar avenidas, tenés persecución, tiroteos en lugares públicos, tenés explosivos... Hay un montón de situaciones, controladas por nosotros porque trabajamos con profesionales en el tema, pero tal vez la ciudad no lo adoptó de esa manera, quizás Buenos Aires sí, y eso que tienen más lío de ciudad...

Otro problema que tuve fue el tiempo.

Yo quería contar esa historia que tenía muchas escenas por capítulo, por eso mismo, porque es de acción, es de investigación. El formato es de 27', pero para poder tener una narrativa casi que debía tener la misma cantidad de escenas que una serie de 48', para poder llegar a tener ese tipo de historia. Puede ser un error, pero mi historia necesitaba esa cantidad de escenas.

En esa cantidad de escenas tenía que cumplir un plan de rodaje estricto, porque si no era imposible filmar todo. Tenía muy poco tiempo y muy poco margen de error para poder cumplir con ese plan. Para mí era un problema constante no poder tener más tiempo. El tiempo en un rodaje es plata. No podía darme tiempo para ciertas cosas porque significaba perder otras.

Entonces, empezás a trabajar dándole prioridad a algunas cosas y elegís a cuál le vas a dar más tiempo y a cuál no. Para mí ese era un problema, lo cual no quiere decir que no haya tenido solución. Al final, esto termina dándole un corte a la serie, porque si bien vos la pensás de una manera, todas esas condiciones van armando tu película, tu serie.

–¿Cuáles fueron las ventajas de la producción?

–La ventaja de producción fue lograr una serie de esa magnitud.

Era un desafío, en principio. Tratar de filmar esta serie en ese tiempo y con ese dinero.

Alrededor de cincuenta locaciones, con muchos actores, un equipo grande de producción y de técnicos. Creo que las ventajas fueron poder realizarla en los términos en que la teníamos que realizar.

Probar cosas nuevas, desde el punto de vista desde la dirección. Que sea posible ese tipo de proyecto en nuestra ciudad. Poder trabajar en todas las etapas que requiere una serie, desde el guión, la preproducción, la producción.

Tuvimos la posibilidad de trabajar con un equipo para hacer la música, con un productor musical y un músico que hizo la música para la serie.

Se buscó bandas locales de Córdoba para musicalizar ciertos clips. Entonces, cada clip, cada momento de limpieza de Rosa, cuando ella se pone los auriculares, suena una banda de nuestra ciudad. Y eso también le da un toque único, local.

Fue un gran logro en términos de producción local.

Siempre soñábamos con filmar este tipo de serie. Y ahora, tener la serie completa y pensar en una segunda temporada hace que nos animemos más.

Creo que cualquier serie que se haga en la ciudad permite crecer un poco más, abre camino a los otros que van viniendo. Todos somos parte de esa pequeña industria de la ciudad. Creo que ese es el mayor logro.

María Elisa Pussetto

Licenciada en Diseño y Producción de Imagen (UNVM) y Profesora de Declamación y Arte Escénico. Egresó del Posgrado en Artes Mediales (Facultad de Artes, UNC) y del Posgrado en Investigación Educativa y Evolución Institucional, dictado por el Instituto Leibniz y por la Universidad Nacional de Villa María. Conformó el equipo docente de la cátedra Técnicas de Actuación y Dirección de actores en la Lic. en Diseño y Producción Audiovisual (UNVM). Profesora titular en la Tecnicatura de Comunicación Social (INESCER). Desde el año 2013, integra equipos de investigación que estudian la serialidad ficcional televisiva nacional. Se ha desarrollado profesionalmente como directora teatral y audiovisual, camarógrafa, actriz y conductora de TV.

elipussetto@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Pussetto, M. E. (2019). Realizar una ficción seriada en Córdoba. Entrevista al director audiovisual Lucas Combina. *Toma Uno*, 7(7), 189-197.



La mirada incómoda. Una entrevista a Germán Scelso y Federico Robles sobre *El hijo del cazador*

The awkward look. An interview with Germán Scelso and Federico Robles about *El hijo del cazador*

Martín Iparraguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
martinipa@hotmail.com

Resumen

El director Germán Scelso dialoga en esta entrevista sobre “El hijo del cazador”, uno de los documentales argentinos más complejos de los últimos años porque aborda la figura de Luis Quijano, hijo del gendarme Luis Alberto Cayetano Quijano, uno de los represores emblemáticos del centro de detención clandestino La Perla en la última dictadura cívico militar. Obra incómoda por demás, gracias a una construcción narrativa que paulatinamente va exponiendo las contradicciones de su protagonista al punto de desafiar las lecturas convencionales de nuestra historia. Filmada junto a Federico Robles, la película ofrece además una visión ausente en el cine argentino que revisó los crímenes de ese período histórico: la palabra de los hijos de los genocidas.

Palabras Claves

dictadura cívico militar, derechos humanos, centro clandestino La Perla, cine político, cine cordobés, juicios por la verdad

Recibido: 06/05/2019 - Aceptado: 06/06/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 201-210, 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

military civic dictatorship, human rights, La Perla clandestine center, political cinema, Cordoba cinema, trials for the truth

The director Germán Scelso talks in this interview about “El hijo del cazador”, one of the most complex Argentine documentaries in recent years because he deals with the figure of Luis Quijano, son of the gendarme Luis Alberto Cayetano Quijano, one of the emblematic repressors of the center of clandestine detention La Perla in the last military civic dictatorship. Work uncomfortable for others, thanks to a narrative construction that gradually exposes the contradictions of its protagonist to the point of challenging the conventional readings of our history. Filmed with Federico Robles, the film also offers an absent vision in Argentine cinema that reviewed the crimes of that historical period: the word of the children of the genocides.

Como viene ocurriendo en la última década, el cine cordobés tuvo un año pródigo de estrenos con películas de todo tipo, aunque ninguna alcanzó la intensidad política de *El hijo del cazador*, de Germán Scelso y Federico Robles, que aborda la compleja figura de Luis Quijano, hijo del gendarme Luis Alberto Cayetano Quijano, uno de los represores más duros del centro de detención clandestino La Perla en la última dictadura cívico militar.

Ya su estreno en el Festival Internacional de Mar del Plata 2018, donde participó de la Competencia Argentina, confirmó que se trata de una película incómoda por demás, donde el público se encuentra con una figura paradójica que sacude los paradigmas políticos que rigen nuestra forma de entender la historia: un hombre que reniega de la dictadura y de su herencia paterna al punto de declarar en contra de su padre en los juicios de La Perla (donde Luis Alberto Quijano fue condenado por una larga lista de 416 delitos, entre secuestros, torturas y asesinatos), pero que al mismo tiempo comparte una mirada ideológica afín al ideario militar de los años de plomo, capaz de denostar a “los zurdos” y desear la pena de muerte para la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner.

Ante esto, la clave de la película está en su modo de abordar la figura de Quijano y su tormentosa historia de vida, marcada a fuego por la influencia paterna, quien lo hizo participar de los operativos del Destacamento de Inteligencia 141 del Ejército desde sus 15 años, acompañando los secuestros de personas, torturas y allanamientos que realizaban los llamados “grupos de tareas”, como un paradójico observador (pues su testimonio sería central para la resolución del histórico juicio de la Megacausa La Perla).

Mediante un abordaje más bien clásico de entrevistas frente a cámara sobre un fondo negro, intercaladas con algún material de archivo que recorre la vida de Quijano (especialmente, los videos de su viaje a Rusia, donde conocería a su actual esposa) y fragmentos filmados de su vida contemporánea, el filme de Scelso y Robles interpela directamente al espectador, produciendo una curiosa intimidad con su personaje, que narra sin filtros los crímenes que observó, pero también los traumas y las alegrías de su propia existencia, produciendo momentos de una inquietante identificación que pueden alcanzar una profunda emotividad.

Pero es gracias a esa intimidad que la película consigue algo genial: capturar en primer plano la transformación de una persona a partir de la toma de conciencia de los crímenes que vio y las consecuencias históricas que implicaron. Con lo que la película adquiere una dimensión testimonial novedosa, como destacan sus directores, que cifran su singularidad en la capacidad de mostrar una perspectiva ausente, la de los hijos de los genocidas.

“Es incómodo sentir que uno se parece a quien representa lo contrario a lo que nos figuramos de nosotros mismos”, afirmó Scelso en Mar del Plata, aunque la construcción narrativa de la película tiene deparada una conclusión que rompe cualquier empatía bienpensante, algo que produce las más variadas reacciones en los espectadores, como ambos directores explican en esta entrevista.



EL HIJO DEL CAZADOR

una película de Germán Scelso y Federico Robles

una producción de IDEAS POR BOSCA Y GERMAN SCELSO FILMS
con LUIS QUIJANO y TATIANA ECHTJOVA. Diseño de sonido MARTÍN SAPPAL (IDA). Corrección de color CHRISTIAN UJIVA. Producción ejecutiva ANA LECIA FRAU.
Producida y dirigida por GERMAN SCELSO y FEDERICO ROBLES.

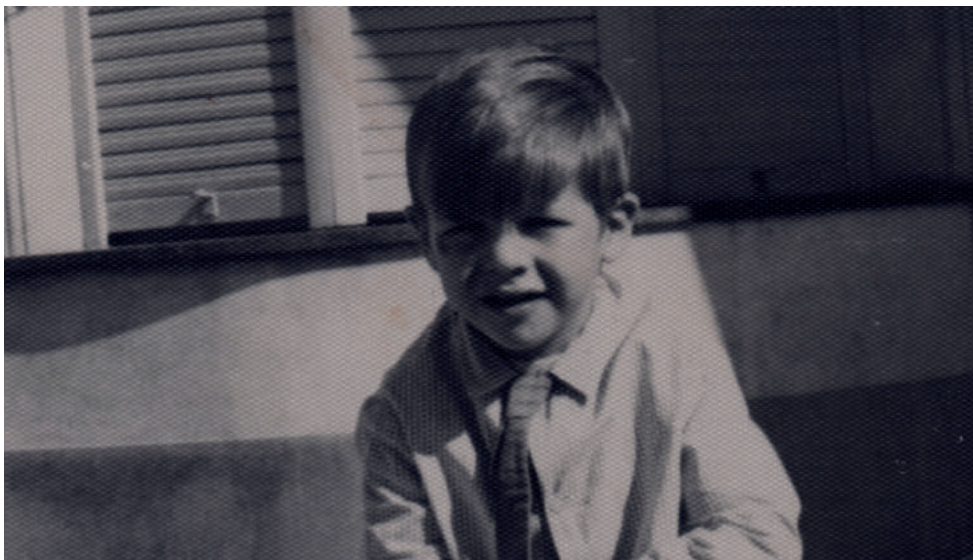


–En primer término, quería preguntarles por la estrategia narrativa que utilizaron ante un personaje tan complejo, ¿cómo decidieron narrarla?

–Cuando recién conocés a Luis, parece alguien muy tranquilo, pacífico, con una forma de hablar muy didáctica y racional. A medida que vas pasando con él más tiempo, empezás a ver cómo se abren otras capas más ambiguas o contradictorias de su personalidad o forma de pensar; capas de las cuales él es muy consciente. Por lo tanto, nos pareció que esa dualidad era también una buena manera de presentar el personaje ante los demás y que los espectadores pudieran tener la experiencia que nosotros habíamos tenido en el rodaje, de disentimiento a la vez que de empatía con Luis.

–¿Por qué dejaron para el final las opiniones que generan más irritación en el público?

–Sobre la secuencia final, se suceden una serie de comentarios que oscilan entre la corrección política con respecto a la memoria de los desaparecidos y la declaración a favor de la pena de muerte y otros castigos ejemplares. Es decir que la estrategia que en el desarrollo de la película se da en forma sutil y espaciada, en la secuencia final se agudiza y se concentra. En resumen: para poder observar y escuchar a Quijano, primero hay que empatizar, y si lo que ocurre al final de la película estuviera por ejemplo al principio o en medio de la narración, esa empatía o atención que se le presta sería más difícil, porque se repudiarían sus comentarios antes de que se le pueda prestar una mirada, al menos, compasiva.



–También me gustaría preguntarles sobre sus elecciones formales, ¿por qué eligieron ese primer plano con fondo negro para las entrevistas?

–La puesta en escena de la entrevista principal es un no-lugar; así, ponemos el foco en donde queremos: en los gestos y el texto hablado del personaje. Es una película hecha de gestos y palabras. Y sobre todo lo que buscábamos con ese plano es interpelar a quien mira la película, dejando a Quijano muy cerca del espectador, físicamente cerca. Cuando la ves en pantalla grande en la sala de cine, Quijano parece estar sentado a tu mesa. Ese plano con esa puesta en escena introduce también al espectador en la puesta, sacándolo de su lugar meramente de espectador, de contemplador.

–¿Cuál fue su estrategia de acercamiento y relacionamiento con Luis? ¿Cómo fue ese proceso? ¿Se les planteó algún dilema?

–Luis tiene en principio, como dijimos, una impronta muy amable, por lo que acercarse a él fue muy fácil. Después del primer encuentro nos dimos cuenta que no sólo era amable, sino que se expresaba muy bien, era muy fácil hablar con él sobre cualquier cosa, desde lo trivial hasta lo profundo. Al poder comunicarnos tan fluidamente, desarrollamos una relación honesta, cada uno decía lo que realmente pensaba sobre cuestiones ideológicas y políticas, y también pudimos explicarle qué queríamos hacer con la película. Porque en principio Luis se imaginaba un documental más ortodoxo, más televisivo, y no un documental de creación. Por lo cual tuvimos que explicarle el sentido de filmar su vida privada más allá del anecdotario referido a los “años de plomo”. De este modo llegamos a un acuerdo y filmábamos. La estrategia fue ser claros y directos.

No se nos planteó un dilema durante el trabajo de campo que hicimos. Eso ocurrió más tarde, en el montaje, en donde tuvimos que decidir con precisión qué poner de su entrevista.



–Ustedes hablaron de incomodar al espectador, ¿en qué sentido la película apunta a incomodar?

–Creo que uno no se plantea “Bueno, voy a hacer una película incómoda para los demás”, sino que se plantea un objetivo personal, en este caso, explorar un territorio filosófico, puesto que nadie había retratado al hijo de un torturador, menos darle voz y menos darle voz sin bajarle línea de política correcta. Por lo que, en todo caso, si la película era incómoda era incómoda en primer lugar para nosotros.

Después, en la instancia de montaje sí el potencial público aparece como un factor que influye en las decisiones, no el único ni mucho menos, pero sí un factor que simboliza también el contexto. Para el público de Madrid no es una película provocadora. En todo caso, es nuestra exploración de un territorio poco visitado, y una exploración también de nuestros propios límites y de la voluntad de ampliarlos.

–¿Por qué incluyeron el testimonio de la mujer de Quijano y por qué dejaron afuera a su hija?

–Dejamos fuera también a su hermana, así como a otros personajes que rodean su historia, porque quisimos concentrar la atención en él. Tatiana, su mujer, es una excepción y aparece por dos razones: es la persona que encarna su vida “normal” (puesto que todos tenemos pareja o creemos en algún tipo de relación amorosa), a la vez que es la mirada de alguien externo, un extranjero que vive en Argentina y por lo tanto tiene una mirada desafectada sobre las dimensiones políticas de la historia de Luis y su padre; lo cual, de alguna manera, era el extremo de un punto de vista que la película pretendía en su exploración para nosotros: hasta dónde podíamos comportarnos como extranjeros frente a un personaje como Quijano.

–Ustedes dijeron alguna vez que buscaban capturar una imagen distinta del personaje a la que había construido el periodismo, ¿qué es lo que la película aporta en este sentido?

–Simplemente porque el periodismo busca siempre la primicia, y en ese afán de impacto construye los retratos de sus personajes en pantalla de una manera unívoca y sin matices. El periodismo no trata de complejizar los personajes que aborda, sino que busca estereotiparlos, resumirlos en torno al sentido común, mientras que, en el cine, se puede romper con el sentido común y complejizar los retratos.

–¿Cómo tomaron las reacciones que genera la película en el público? ¿Esperaban tanta susceptibilidad?

–Esperábamos susceptibilidad, pero nos sorprendió igual el nivel eufórico que provocó en Mar del Plata. Especulamos sobre lo que puede suceder ahí, pero son especulaciones. Por un lado, no creemos que la reacción violenta sea un problema del público, sino de cómo se presentan las películas como esta, en qué contexto se las programa y en qué espacio. *El hijo del cazador* es una película que va a sensibilizar de distinta manera a una sobreviviente de La Perla y a un familiar de un policía o

de un militar. De hecho, en la proyección del último sábado en Córdoba parecía haber de las dos características: sobrevivientes de La Perla y también familiares de militares o policías. Los primeros dejaron en claro ese dato personal, los segundos no, aunque algunos declaraban a favor de Quijano y su calidad de víctima. Ante lo cual, terminamos el coloquio tratando de dejar en claro lo complejo que es construir el concepto de víctima.



Las reacciones son mecánicas, en el sentido de que son viscerales y simples. Quizás la reacción sea el resultado de una situación parecida a de leer el diario de la editorial contraria o ver los programas de televisión de la editorial contraria. Pocos leen distintos medios para contrastar las noticias, la mayoría de la gente lee el medio de comunicación acorde a sus ideas, evita el mal trago de leer las publicaciones contrarias a su propio pensamiento. Esa evasión se ve vulnerada en *El hijo del cazador*, porque Quijano dice cuestiones que en una sala de cine “independiente” nadie espera escuchar porque son de otra “editorial de programación”.

Hace una semana estuvimos en Río IV presentándola con Gastón Molayoli, y esa proyección también fue distinta. El público no era tan variado y era menos cantidad. Por lo cual la conversación se mantuvo en un plano más confesional que conceptual, y se remarcó, cosa que no se había hecho en otras proyecciones o reseñas periodísticas, el valor testimonial de la película: puesto que reafirma desde un punto de vista novedoso, por ejemplo, los hechos delictivos de robo de dinero, inmuebles y otros bienes de los secuestrados, para el enriquecimiento personal de los represores y sus familias.

—¿Cómo fue la reacción del propio Quijano?

—A Quijano la película le parece bien, porque se siente representado en sus dichos.

Germán Scelso

Director, montajista y productor de documentales. Técnico Productor en Medios Audiovisuales (Universidad Nacional de Córdoba). Ha realizado, entre otras producciones, *El hijo del cazador* (2018), *Córdoba, sinfonía urbana* (2017), *La sensibilidad* (2012), *El modelo* (2013) y *El engaño* (2013). Actualmente trabaja en dos de sus largometrajes: rodaje de *El empresario* (con apoyo de INCAA y Bertha Fund de Ámsterdam) y postproducción de *The assistants*, grabado en Holanda.

Web: <https://vimeo.com/scelsofilms>

scelsog@gmail.com

Federico Robles

Productor y realizador independiente de documentales. Ha trabajado en proyectos para Argentina y España (INCAA, Encuentro, TDA, Barcelona TV, TV3, CNT, Avina, Albatros Media, FNA, etc.). Es autor de cortometrajes independientes con recorrido por muestras y festivales internacionales (*Salmón*, *Traslasierra*, *Cara al Sol*, *Mañicos*, *Encuentro Imaginario*, *4664*, entre otros). Realizó los largos documentales *Apuntes para una Herencia* (DocumentaMadrid, 2019) y *El hijo del cazador* (Mar del Plata, 2018), este último en codirección con Germán Scelso. Junto con Pablo Baur fue creador y Coordinador del Posgrado en Documental Contemporáneo de la Universidad Nacional de Córdoba, entre 2013 y 2017. Es miembro de la productora Ideas por Rosca.

robles.federico@gmail.com

Martín Iparraguirre

Licenciado en Comunicación Social, por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba. Se desempeña como editor de las secciones de Política Internacional y Cultura del diario *Hoy Día Córdoba*. También es crítico cinematográfico en diversos medios e integrante del equipo editorial de la revista *Toma Uno*. Ha participado en los libros *Diorama, ensayos sobre el cine contemporáneo de Córdoba* (2013, Editorial Caballo Negro) y *Cine, política y derechos humanos* (2014, UNC), entre otros.

En docencia, es Profesor Asistente de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica y de Historia del Cine, del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC.

Blog: www.lamiradaencendida.wordpress.com

martinipa@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Iparraguirre, M. (2019). La mirada incómoda. Una entrevista a Germán Scelso y Federico Robles sobre *El hijo del cazador*. *Toma Uno*, 7(7), 199-208.





ENSEÑARCINE

Cortometrajes de largas distancias: Cine express, la multiplicación de un modelo

Short films going long distances: Express Cinema; the reproduction of a model

Carla Grosman

Auckland University of Technology
Auckland, Nueva Zelanda
grosman-smith@hotmail.com
carla.grosman@aut.ac.nz

Resumen

Este artículo explora el proceso simbólico a través del cual el proyecto “Talleres express de cine con vecinos” (2009-2017) introdujo la posibilidad de producir cortometrajes de ficción desde miradas periféricas que, vigorizadas en relaciones interculturales e introducidas en la dinámica hegemónica de comunicación de masas, interactuaron socio-simbólicamente e intersubjetivamente en la negociación social de valores éticos, hasta desafiar el paradigma dominante en su estatus de único sistema de vida social viable, instalando en el imaginario colectivo la posibilidad de una organización social intercultural. Analizando esta dinámica, finalmente, propongo que esta serie de talleres estimula un aprendizaje que espontáneamente genera la redefinición del individuo como parte del relato heterogéneo de lo colectivo y que este nuevo marco onto-epistemológico es *per se* una intervención performativa sobre el relato de la colonialidad del poder.

Palabras Claves

Taller express de cine con vecinos; cine y educación; colonialidad del ser; colonialidad del saber; interculturalidad

Recibido: 16/05/2019 - Aceptado: 18/06/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 213-223, 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

cinema made
with neighbours'
express
workshops;
cinema and
education;
coloniality of
being; coloniality
of knowing;
interculturalism

This article explores the symbolic process throughout which the project “Cinema made with neighbours’ express workshops” (2009 - 2017) introduced the possibility of short film productions made from the perspective and imaginarium of peripheral subjects. Said views, invigorated by intercultural dynamics, and incorporated into mass media networks, interacted (socio-symbolically and intersubjectively) in a collective negotiation of ethical values that managed to defy the irrefutability of dominant paradigms by proposing the possibility of an intercultural social order. Analysing such dynamic I finally propose that said workshop series stimulated a learning process that spontaneously generated the redefinition of the individual within a heterogeneous narrative of the collective and, that such new onto-epistemic framework is intrinsically a performative intervention on the coloniality of power’s narrative.

Introducción

Parto de la paradoja de que aquello a lo que llamamos *independencia* en América Latina es, de hecho, el fetiche de hegemonía con el cual el proyecto elitista de Estado nacional criollo-burgués mantuvo vigente la subordinación epistémico-ontológica de tierras y poblaciones al sistema-mundo moderno/colonial, una condición sociopolítica que Anibal Quijano (2000) designa como “Colonialidad del poder”. En este contexto, resulta coherente que aquellos ideales que promulgaron el fin de una condición tributaria en pos de una unificación histórica y geopolítica de los nuevos países emancipados, fueran por siempre demonizados como enemigos de los valores de la Nación, por los relatos instrumentales de la colonialidad del poder. Frente a este contrasentido, los impulsos sociales revolucionarios del siglo XX emprenden un proceso dialéctico de desenmascaramiento de las dinámicas reproductoras de la “colonialidad del saber” (Castro-Gómez, 2007) y de la “colonialidad del ser” (Maldonado-Torres, 2007) como una forma de guerrilla epistemológica. En este pensamiento, cupo la posibilidad de amalgamar el saber institucional y/o la producción cultural legitimada, con las necesidades revolucionarias de los sujetos subalternizados por los procesos de colonialidad; surge así lo que he llamado el ideologema intelectual-artista/pueblo (Grosman, 2018).

El Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 a 70 se destaca como uno de sus actos simbólicos más representativos, precisamente porque se propuso develar las estrategias estético-retóricas de legitimación del poder, adoptando un nuevo sistema semiótico que respondiera a una identidad latinoamericana de base socialista. Aunque este conjunto de obras intentara de-construir el discurso hegemónico, primeramente, en la psicología del “oprimido” (categoría de Paulo Freire, 1970 y de Enrique Dussel, 1973), lo aporético fue que estos autores asumieran la responsabilidad de hablar *por* el subalterno. Esto porque aquello implicó la utilización de su propia posición centrada para enfrentarse al proceso epistemológico que, tanto a nivel territorial como ontológico, instala la diferenciación centro-periferia. De este modo perfilado, el éxito de las actividades contra-hegemónicas subalternas pasa a depender de las mismas relaciones de poder que pretende derrotar. Expuestos de tal modo, estos proyectos quedan a merced del sistema reaccionario del poder, que bajo la forma represiva militar se encargará de desactivar todo vínculo solidario existente entre los movimientos político-críticos, los agentes culturales y el pueblo. Este proceso se celebra en un ritual de reordenamiento de la realidad mediante un espectáculo de violencia ejercido sobre el disidente, en el cual la ciudadanía participa en condición de audiencia que garantiza su legitimidad, convirtiéndose paralelamente en cómplice y víctima del abuso. Frank Graziano (1992) se ha referido a esta posición ambigua de la sociedad civil como “audiencia garante”.

En la posdictadura, el mito del mercado se fortalece en el sistema institucional perverso de la democracia neoliberal (Samuel Valenzuela, 1992). Este consiste, como lo ha descrito Néstor García Canaclini (1995), en un trabajo de coerción psico-económica ejercida sobre el ciudadano, que resulta en la concesión de sus derechos y responsabilidades políticas en pos de su sobrevivencia en calidad de consumidor privado. Esta nueva subjetividad es instrumental para la atomización política del individuo con la que se mantiene el fetiche de lo que Guillermo O'Donnel (1992)

llama una “democracia consolidada”. De esta manera, la utopía de mercado nos convence de ser la forma de organización social que mejor se adapta a la naturaleza del hombre, naturaleza que ha sido previamente reformulada como esencialmente individualista por la reificación capitalista.

Se sigue que, en estos doscientos años de vida republicana, nada ha podido escapar a los planes civilizatorios sin caer en lo salvaje, lo subversivo o lo resentido, según dicte el discurso burgués de la época. En este contexto, el sujeto subalterno es tal porque desde la epistemología de la modernidad/colonialidad no ha dejado de ser audiencia u objeto de representación. Este es el complejo situacional en el que se inscriben los nuevos movimientos sociales surgidos desde la segunda mitad de los años noventa. En toda su diversidad, sus reclamos coinciden en discutir aquellas lógicas del mercado que presentan a la economía y sus correspondientes prácticas sociales como fuerzas objetivas totalmente autónomas de la voluntad humana. Encuentro que una de sus principales características de lucha es la reformulación de la subjetividad desde una identidad individualista a un marco solidario de interacción social, lo que involucra comprometerse nuevamente con sus responsabilidades y derechos ciudadanos.

Mirando hacia este proceso es que me intereso por indagar en manifestaciones que, aunque conserven el impulso de deslegitimación del sistema dominante, lo hagan por fuera de una retórica dialéctica, es decir, hacia los bordes exteriores del discurso, entendido éste como la lógica del lenguaje que expresa la tendencia hacia la totalidad histórica. Ejemplos de esto son las propuestas de Tomás Moulian (1997) y de Herman Herlinghaus (2004), quienes coinciden en contemplar la posibilidad de un proyecto de insubordinación desde la heterogeneidad, que confía en el poder de las re-narraciones como vehículos de destotalización. A mi entender, esta propuesta involucra un desplazamiento enunciativo, desde una posición ética geopolítica latinoamericanista, hacia múltiples expresiones cuerpo-políticas donde la crisis de ese proyecto queda inscrita en la vida concreta de sus sobrevivientes y descendientes. Encuentro que este viraje, desde el discurso a la re-narración, se presenta como manifestación simbólica de lo que sucede en el ámbito de la cuestión pública. Sobre todo, cuando los nuevos movimientos sociales se apartan de las formas oficiales de gobernanza institucional para llevar a cabo una democracia directa, callejera y comunitaria, al tiempo que, para lograrlo, desatienden las condiciones hegemónicas de organización de la producción. De estas renovadas circunstancias surgen formas no tradicionales de reapropiación social de lo público-político. Dentro de éste grupo hemos de enmarcar al cine de cortometraje no-comercial, amateur y comunitario. Y en especial la experiencia de los “Talleres Express de Cine con Vecinos”, que en la serialidad de su modelo de producción-recepción construye físicamente una red de imaginarios, sentidos y expresiones que responden a las construcciones autorrepresentadas de los sujetos que han quedado territorial y epistemológicamente en los márgenes. La repetición seriada de sus producciones (el mismo formato, adaptado a cada comunidad de actores sociales y a conflictos autorrepresentados) es lo que construye una re-narración de las relaciones socioculturales en el marco de la interculturalidad, es decir, la coexistencia y equivalencia entre formas de vivir y de pensar interactuando en el espacio social por la preservación de esta misma condición de convivencia.

El film corto tiene una posición subalterna ya desde las pobres condiciones de producción, en un sentido económico y muchas veces “estético” (si se lo compara con la norma comercial hegemónica), hasta en sus posibilidades de decodificación y lectura. Nótese que hasta tiempos muy recientes no existió un circuito comercial para la película de cortometraje, ni un prestigio consagrado para sus autores. En la industria cinematográfica se lo entiende como un paso previo de aprendizaje o como el “primo pobre” del consagrado largometraje. Quizás por esa razón es que la tecnología requerida para su manufactura fue habilitada a los espacios más controlados desde el poder. El acceso directo del subalterno a los medios de producción audiovisual surge de las políticas educativo-culturales populistas promulgadas por el neocapitalismo de los años 90 de manos de las organizaciones no gubernamentales (ONG), como forma de prevención de la disidencia popular que es orgánica al sistema de pobreza que ellos mismos generan. Lo inesperado fue que, como resultado de ese acceso, dicha estrategia se convirtiera en su ricochet. Porque a ese formato accedieron varios grupos subalternos organizados que, beneficiados por la valoración naïve que el mercado confiere a este tipo de producción, lograron infiltrarse por entre las hendiduras de los espacios hegemónicos de reproducción ideológica del poder. De este modo, se difunden en espacios televisivos vacantes y, más definitivamente, forman parte de la cultura del festival de cortometrajes.

Esta última dinámica abre al espectador común perspectivas cuerpo-políticas que lo recobran de la periférica de sentido donde lo había abandonado el mercado. Así, aparecen los festivales de cine feminista, LGBT, de la clase obrera, de los derechos humanos, de cine etnográfico autorrepresentativo, cine realizado con vecinos y recursos comunitarios. Obras que luego se interrelacionan en festivales de temáticas libres donde se exhiben distintas representaciones de la subjetividad, puesto que en la misma sala se dan encuentro diferentes tipos de público y de formas de significar, generándose allí mismo un espacio de identificación y comprensión de la alteridad. En este sentido propongo que el festival de cortometraje es un acto simbólico en el proceso de consolidación epistemológica de lo intercultural. Esto porque consigue que “en un mundo existan muchos mundos”, como lo ha delineado Walter Mignolo (2003).

Un modelo: “Cine con vecinos”

“Cine con vecinos” es un movimiento artístico comunitario surgido en la ciudad de Saladillo, provincia de Buenos Aires alrededor de 1997, que se mantiene activo hasta la fecha realizando más de 30 películas escritas, producidas, dirigidas y actuadas por los vecinos del mismo pueblo. Esta forma de representación horizontal, donde la comunidad se organiza para poner en acto su propio imaginario colectivo, es el reflejo de las tradicionales prácticas socio-culturales del cuidado comunitario, nacidas de su modo de producción rural-cooperativo. Se sigue que su posición de exterioridad a las formas de producción individualistas características de las metrópolis ha generado un espacio donde la solidaridad es necesaria para la sobrevivencia. Por esa razón, estas pequeñas comunidades de la periferia aparecen como las zonas de oportunidad para un tipo de enunciación diferente.

Destaco la propuesta de producción de Saladillo porque ésta plantea un “paradigma otro” (Mignolo, 2003) de trabajo, en la que la solidaridad es recurso “material” de producción, reforzando los lazos comunitarios en una práctica productiva no subordinada a los intereses económicos, técnicos o estéticos impuestos desde la industria cinematográfica. Este proceso es creador de una nueva subjetividad comunitaria en la que la persona adquiere una conciencia ética comparable a la propuesta por Emmanuel Lévinas (1947) para salvarnos de la soledad de la existencia; la del “ser-para-el-otro”, como momento ético de respeto a la Alteridad. Esta ética se narrativiza hacia dentro del cuerpo de su lenguaje cinematográfico, como también a través de su dinámica (solidaria, horizontal, heterogénea y autogestora) de producción-recepción. En cuanto a la forma de representación simbólica, importa destacar la discusión llevada a cabo por estos films sobre el sintagma moderno crítico latinoamericano; el ideologema intelectual/artista-pueblo. Porque se trata de grupos que están más cerca de intervenir, con su propia voz, en las lógicas transitivas y reproductoras de la legitimidad adoptando estrategias y vías discursivas que antes fueron dominio del “intelectual orgánico” (Gramsci, 1929-1933); hoy desaparecido, exiliado, “quebrado” o asimilado a las huestes justificadoras del sistema hegemónico. De este modo las historias singulares de los que viven “la herida colonial” (Mignolo, 2007) son representadas a través de una estética que entiendo como “simulación testimonial” porque se ha distanciado de las formas de legitimación que manejaba la escritura testimonial; se ha desprendido del puño del intelectual-transcriptor y traductor de cultura hegemónica y subalterna aunque conserva la retórica de oralidad y veracidad a partir de la cual el discurso del Testimonio construyó su legitimidad y empatía. Ésta es una forma muy contundente de intervención en la dinámica de colonialidad del ser y del saber porque el sujeto aquí se asume ontológicamente por fuera del proceso de subalternización epistémica, y ello desde el momento en que se apropia de las formas de legitimación que lo mantuvieron hasta ahora, de esta manera posicionado para comenzar a construir otro paradigma posible.

Sostengo que en estas obras existe lo que vengo conceptualizando como “simulación testimonial” (Grosman, 2018), primero, porque la historia que se cuenta es la recreación -dentro del contexto diegético de ficción- de una historia real; de algo que le sucedió a algún habitante del pueblo o que sucede en sus vidas cotidianas. Así los personajes protagónicos se construyen en semejanza de personas reales del pueblo, es decir, todos conocen su referente original, pero el hecho de que se lo represente en forma de ficción le asegura a tal referente un cierto grado de privacidad. Segundo, porque los personajes secundarios representados en la narración son personajes que existen en la vida cotidiana del pueblo (el policía actúa de policía, el paramédico de paramédico, la maestra de maestra). Lo mismo sucede con los escenarios; se filma en escenarios reales, y su utilización en la diégesis respeta el uso cotidiano que ese espacio tiene en la realidad. Por último, porque su formato de ficción es la transcripción que cataliza conflictos comunitarios concretos en relatos personales y parciales. Intuyo que es esa no-aspiración a la totalidad de la Verdad lo que le deja sobrevivir entre las relaciones sociales pueblerinas, porque al narrarse como una de las tantas perspectivas posibles asegura la convivencia armónica y cooperativa de sus habitantes, permitiendo el acceso a temas que quedarían, de otro modo, colectivamente vedados. Esta estrategia testimonial es persuasiva pues logra la inclusión del espectador como parte de un drama que sucede allí: en las mismas mesas, las mismas plazas, los mismos escenarios de su historia personal y

colectiva. La relación establecida con el espectador tiene, asimismo, un aspecto de *anagnórisis* (reconocimiento) pues el espectador sale del cine aceptando que lo que ha visto representado acontece también en su vida real y la de sus vecinos.

Vale recalcar que su propósito no es sólo purgar los problemas comunitarios locales; involucra simultáneamente un trabajo de distanciamiento en su forma de producción que es, en última instancia, un modo performativo de lo social. En este contexto, aquel guión escrito a partir de la experiencia personal de algún vecino, moviliza a todos los miembros de la comunidad en el afán de llevarlo a la representación cinematográfica. En este proceso suceden dos cosas: el miembro de la comunidad que ha compartido su historia debe ahora distanciarse emocionalmente de ella para producirla, y esto sirve a la propia elaboración del trauma en tanto la persona logra exteriorizar tal conmoción interior en un objeto (en este caso la historia). En términos psicoanalíticos diríamos que este es un trabajo de duelo. Por otro lado, la participación de los vecinos en esta producción implica la aceptación de una responsabilidad comunitaria sobre el problema personal del otro. Y esto porque al colocarse en posición de escucha activa el grupo que colabora en la realización de la historia crea al mismo tiempo las condiciones de audibilidad para abrir en la memoria colectiva un espacio en donde alojar la historia traumática del otro. Así, se edifica socialmente una memoria activa de ejemplificación que es, en última instancia, una re-narración ética porque contribuye a reconquistar su condición de sujetos políticos, en tanto ha promovido una reparación colectiva del concepto de individuo como audiencia garantora de las políticas de mercado.

Este proceso de re-narración ética se completa en el momento de la recepción en varios sentidos. Primeramente, porque las proyecciones de sus films son realizadas en el tradicional cine del pueblo. Edificio que, a diferencia de muchos otros cines de ciudades pequeñas que durante este periodo fueron convertidos en estacionamientos, edificios de departamentos o multi-salas de cine comercial, éste fue recuperado por las mismas manos de los vecinos, que lo reclamaron como espacio histórico de su comunidad. La sede de exhibición es, entonces, el espacio simbólico de este proyecto en cuanto resistencia a la racionalidad del mercado. El segundo aspecto refiere al momento de la proyección frente a los vecinos quienes asisten para contemplar el fruto de la puesta en acto de sus lazos ciudadanos. En este sentido, la obra audiovisual se convierte en icono de significación colectiva. Contexto en el cual, el espectador deja de ser consumidor individual, para convertirse en miembro productor de una comunidad de sentido. En tercer término, se ubica lo que concierne a la dinámica del Festival Nacional de Cine con Vecinos, que se realiza en la ciudad de Saladillo. Porque allí se convocan anualmente otros grupos vecinales realizadores de similares características radicados en otras localidades del interior del país. Esta instancia funciona como promoción del entendimiento intercultural y como celebración de sentimientos de empatía y solidaridad colectiva. Esta dinámica se ensancha, cuando las películas destacadas se proyectan en festivales internacionales en categorías de “de bajo presupuesto” o “cine pobre”. Al respecto, sus pioneros Julio Midú y Fabio Junco afirman que, si bien éste es un cine de “bajo presupuesto”, también se trata de un cine de “altísimos recursos humanos”.

Cine Express, un modelo multiplicado

En 2009, favorecidos por las renovadas posibilidades creadas por la sanción y promulgación de la Ley de Servicios de comunicación audiovisual (Ley 26.522), los fundadores de “Cine con Vecinos” Julio Midú y Fabio Junco comienzan a desarrollar el programa “Talleres Express de Cine con Vecinos” que, básicamente, intensifica y condensa en un solo día la experiencia y dinámicas ya exploradas por Cine con Vecinos desde 1999. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, desde la Coordinación de Espacios INCAA y Programas Especiales, apoya en todo el país la realización de estas jornadas creativa con vecinas y vecinos de una ciudad, pueblo o barrio para que la comunidad participe y difunda sus historias en todos los escenarios posibles. “Historias de un país y su gente” es el eslogan de la Fundación Cine con Vecinos, que se hace eco en la propuesta de Cine Express. La modalidad de trabajo de esta serie de talleres admite hasta 60 participantes, desde jóvenes hasta la tercera edad, y se desarrolla en tres etapas: en la primera todos proponen ideas y luego votan democráticamente una de esas historias para filmar. En la segunda, se pone en marcha el rodaje del cortometraje de ficción elegido (en interiores y exteriores del lugar de encuentro) con el protagonismo de los participantes interesados en actuar. Finalmente, los coordinadores de la Fundación Cine con Vecinos, editarán el material y esa misma noche se estrena el cortometraje, junto con la convocatoria a todos los participantes, sus amigos, familiares y vecinos.

Hasta 2017, cuando los cambios en el clima de políticas culturales del nuevo gobierno comenzaron a afectarles la serie de talleres exprés, llevaba realizadas 8 ediciones, en las que efectuaron 160 cortometrajes y recorrieron la misma cantidad de localidades de norte a sur y de este a oeste del país. Subían sus cortos a su propio canal de YouTube y algunos seleccionados se exhibían anualmente en el Festival Nacional de Cine con vecinos, y también por INCAA TV y la TV pública. Los cortos tenían también una vida independiente, entrando a muestras y festivales de cine en distintos puntos del país y el exterior. El modelo llegó a multiplicarse en experiencias realizadas en Ecuador, España, Francia, Paraguay y Uruguay.

Considero que esta serie de talleres es educativa en varios sentidos: primero, pues hay un aprendizaje del proceso de producción de un objeto comunicacional (la construcción de una ficción sobre hechos, espacios y la materialidad de la vida real). Segundo, hay un aprendizaje de las posibilidades discursivas de ese mensaje (la historia puede servir como influencia, denuncia, reclamo, develamiento o encubrimiento de hechos e ideas). Tercero, a partir de las condiciones de circulación de ese objeto comunicacional, hay un aprendizaje de las posibilidades emplazadoras de su propio lugar en el mundo (los miembros de una comunidad pueden contar sus propias historias mínimas para ser compartidas con públicos de otras comunidades lejanas generando una nueva manera de concebir la diferencia con el otro; la humanidad en la alteridad del otro). Hay, de este modo, un quiebre en las lógicas reproductoras de la colonialidad del saber, el aprendizaje de los códigos de construcción del discurso, y por extensión, el conocimiento de que lo que se representa no es la realidad sino un relato de esta, estimula una nueva percepción de lo real. Este aspecto envuelve un aprendizaje profundo, que es el de reeducarse como sujetos productores de sentido que, empoderados por dicha capacidad, logran escapar al lugar del consumidor pasivo de un modelo de realidad y de verdad

al que los ha condenado el relato del Mercado. El otro quiebre es con las dinámicas que refuerzan la colonialidad del ser a partir de un reposicionamiento ontológico de parte de las comunidades partícipes: estas personas aprenden que pueden inscribir sus subjetividades dentro de un nuevo paradigma intercultural donde sus historias sí tienen un valor y donde las historias contadas por otros resuenan en la experiencia propia. Desde este entramado intercultural creado por las múltiples experiencias de Cine express en distintas comunidades y la circulación en línea de sus producciones, dichos talleres contribuyen a ponderar la diversidad cultural, “la igualdad en la diferencia” de la que nos habla Mignolo (2003). El resultado es la natural renuncia al lugar de sujeto periférico designado por el orden del sistema-mundo articulado hacia dentro de los límites nacionales por la adscripción del estado criollo burgués. En cierto sentido este proceso se aproxima a lo que planteaba Paulo Freire (1970, p. 35) como “trabajos educativos”: la acción profunda a través de la cual se enfrentará, culturalmente, la cultura de la dominación: mediante el cambio de percepción del mundo opresor por parte de los oprimidos.

En este sentido es que creo que “Talleres Express de Cine con Vecinos” no es un cine político en un sentido estricto, sino que su propio modo de producción-circulación se revela como una forma política de cine. Esto es lo que refiere a su función *poiética*, en cuanto utiliza el poder de producción de su lenguaje simbólico no sólo como acto descriptivo-crítico de sentidos éticos, sino, a la vez, como acto creativo-performativo de los mismos. En este sentido, sostengo que su proyecto educativo es re-narración utópica, en tanto disputa, desde un nuevo sistema simbólico de dinámicas de lo colectivo, las zonas del lenguaje y de la construcción de lo real que han sido afectadas en nuestro inconsciente político por el “relato mitológico individualista del capitalismo” (Jameson, 1981).

Bibliografía

- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Cine con vecinos (12 de noviembre de 2015). Fundación Cine con vecinos. Spot INCAA cine con vecinos [archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pDCuKs9KzBY>
- Dussel, E. (1996 [1973]). *Filosofía de la liberación*. Bogotá, Colombia: Nueva América.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo, Uruguay: Tierra Nueva.

- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gramsci, A. (1981 [1929-1933]) *Cuadernos de la cárcel*. Ed. V. Guarratana, Trans. A. M. Palos. México: Era.
- Graziano, F. (1992). *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality & Radical Christianity in the Argentine "Dirty War."* San Francisco, USA: Western Press.
- Grosman, C. (2018). *La alegoría del viajero inmóvil. Utopía y neoliberalismo en el cine latinoamericano*. Prólogo de Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana, México). Madrid, España: Ápeiron Ediciones.
- Herlinghaus, H. (2004). *Re narración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América latina*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, USA: Cornell University Press.
- Levinas, E. (2001 [1947]). *Existence and existents*. Trad. A. Lingis. Pittsburgh, USA: Duquesne University Press.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 127-167.
- Mignolo, W. (2003). Un 'paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. En *Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.
- Moulian, T. (1997). *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS.
- O'Donnell, G. (1992). Transition, Continuity and Paradoxes. En *Issues in Democratic Consolidation. The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 17-55). Notre Dame, USA: Helen Kellogg Institute for International Studies by University of Notre Dame Press.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas, Venezuela: CLACSO.

Valenzuela, S. (1992). Democratic Consolidation and Post-Transitional Settings: Notions, Process and Facilitating Conditions. En S. Mainwaring (Ed.), *Issues in Democratic Consolidation. The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 62- 65). Notre Dame, USA: Helen Kellogg Institute for International Studies by University of Notre Dame Press.

Carla Grosman

Licenciada en Cine y Televisión de la UNC (2000). Recibió su Magíster en Artes (2006) y Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos (2013) de la Universidad de Auckland, New Zealand. Se especializa en intervenciones simbólicas del arte audiovisual sobre la realidad sociocultural latinoamericana. Ha publicado en revistas especializadas de Francia y Estados Unidos, y su libro *La alegoría del viajero inmóvil* (2018) en España e Inglaterra. Actualmente, investiga el cine comunitario argentino para Auckland University of Technology, New Zealand.

carla.grosman@aut.ac.nz

Cómo citar este artículo:

Grosman, C. (2019). Cortometrajes de largas distancias: Cine express, la multiplicación de un modelo. *Toma Uno*, 7(7), 211-221.





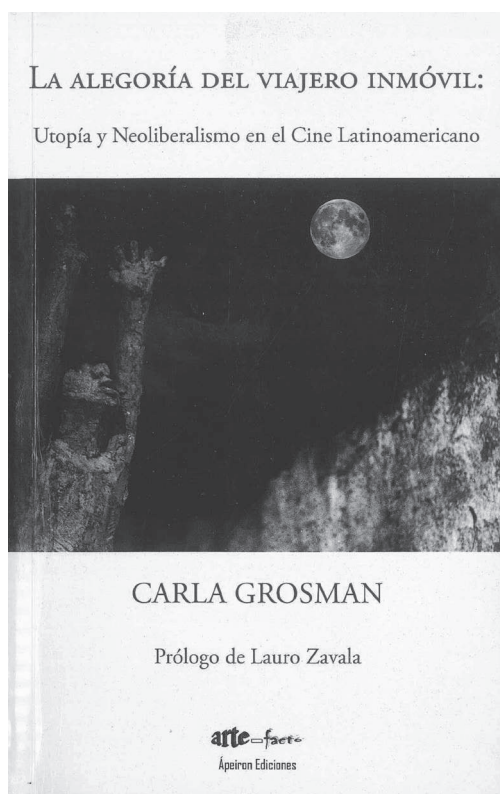
RESEÑAS
DE PUBLICACIONES

Reseña del libro *La alegoría del viajero inmóvil: Utopía y Neoliberalismo en el Cine Latinoamericano* de Carla Grosman

The allegory of the motionless traveler

Dr. César Díaz Cid

Universidad San Sebastián
Santiago, Chile
cesar.diaz@uss.cl



TOMA UNO (N° 7): Páginas 227-229, 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



Universidad
Nacional
de Córdoba

Grosman, C. (2018). *La alegoría del viajero inmóvil: Utopía y Neoliberalismo en el Cine Latinoamericano*. Madrid, España: Ápeiron Ediciones.

De partida, habría que avisar al desocupado lector que *La alegoría del viajero inmóvil* de Carla Grosman no es un solo libro. Fácilmente el volumen podría separarse temáticamente en al menos tres libros. Dispuesto por secciones temáticas, este es el resultado de un trabajo reflexivo que se inició hará cosa de 20 años y que junto al proceso de madurez de su autora ha ido cobrando solidez teórica, sobre todo con los estudios doctorales cursados en la Universidad de Auckland. Insisto en que se trata de varios libros, pero no sólo por la variedad de tópicos abordados, sino por la complejidad de disciplinas y entradas teóricas, bibliografía y referencias necesarias para que el lector pueda extraer la potencialidad máxima de este descomunal conjunto de análisis. Ya desde la primera revisión del índice salta a la vista que aquí no sólo aborda materias de interés para los especialistas en cine latinoamericano. La concatenación disciplinar y los contextos histórico-políticos de los espacios de producción cinematográfica revisada por Carla Grosman desembocan en una llamativa y sorprendente exposición de planteamientos, siempre desde una lectura original, que no pueden pasar, así como así, sin dejar huella hasta en el lector más que medianamente informado sobre estas temáticas. De seguro, el libro provocará reacciones hasta del más especializado lector, lo motivará a responder con desacuerdos o asentir frente a las sorpresas que su autora tiene aquí incubadas y que, a momentos por abundancia temática, se queda corta de espacio en los capítulos correspondientes. Esta, quizás, pudiera ser la más sensible de las debilidades del libro, no dedicar más espacio a puntos y planteamiento siempre inteligentes que dejan al lector con necesidad de más.

Otra posible limitación es que el libro está articulado desde un lenguaje que exige un entrenamiento previo en espacios de reflexión teórica, no solamente cinematográfica sino en general en lo que se entiende por “teoría crítica”, porque son frecuentes las alusiones, las citas, comparaciones e incorporaciones conceptuales que son parte de la cotidianidad de quienes dialogan teóricamente sobre cine. En suma, el espacio académico es el hábitat en donde mejor se desplaza la reflexión que propone Carla Grosman.

Quien comprende todo esto ya dicho y mucho de lo que restaría por decir de este libro es su prologuista, Lauro Zavala, quien de entrada titula su introducción como “la propuesta poético-política de *La alegoría del viaje inmóvil*”.

El trabajo de Carla Grosman se encuentra en el entrecruce de la política cultural y la cultura política. Está orientado al estudio de las estrategias empleadas en el cine latinoamericano que trata sobre la memoria colectiva, la utopía social, el activismo político y la democracia. En este estudio se conectan los terrenos del cine latinoamericano, el neoliberalismo en la región latinoamericana y la historiografía de la narrativa de viajes y de la imaginación utópica.

La idea central en este trabajo consiste en demostrar cómo el cine latinoamericano de la era neoliberal ha cambiado de una utopía geopolítica (la identidad continental de la lucha poscolonial) a un ideal intercultural propio del pensamiento decolonial

contemporáneo. Aquí se examinan las estrategias estéticas con las cuales el cine latinoamericano de la era neoliberal revela el proceso de desmantelamiento de aquellas utopías sociales, mientras va estableciendo un diálogo con las utopías presentes en el inconsciente colectivo donde se valora la solidaridad intercultural como un ideal de la vida colectiva.

Imposible mejor fotografía de la propuesta de Carla Grosman. Descomunal esfuerzo que nos llega desde la lejana Nueva Zelanda, donde la disciplina y el rigor académico tan característicos de quienes trabajan o han reforzado conocimientos en el prestigioso programa de Estudios Latinoamericanos de la University of Auckland, nunca dejan de sorprender por sus aciertos y contribuciones al estudio de nuestra cultura. Es un lugar donde el estudio sobre el cine latinoamericano ocupa lugar de privilegio en sus aulas y en su producción investigativa. Y todo ello se nota en las páginas de *El viajero inmóvil*.

César Díaz Cid

Doctor en literatura, Universidad de Washington (Seattle), EEUU. Director de la Escuela de Lenguaje de la Universidad San Sebastián, Chile.

cesar.diaz@uss.cl

Cómo citar este artículo:

Díaz Cid, C. (2019). Reseña de Carla Grosman. *La alegoría del viajero inmóvil: Utopía y Neoliberalismo en el Cine Latinoamericano*. Madrid: Ápeiron Ediciones, 2018. *Toma Uno*, 7(7), 225-227.



**Mirar atrás, mirar más lejos; preguntar(se) para dar luz.
Reseña del libro *El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes*, de Nicolás Scipione**

Look back, look further; wondering (oneself) to enlighten

María Constanza Curatitoli

SECyT, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
coticuratitoli@gmail.com



TOMA UNO (Nº 7): Páginas 231-234, 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

Scipione, N. (2018). *El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cooperativa Esquina Libertad.

El proyecto cooperativo de imprenta y editorial Esquina Libertad pone en escena el trabajo de investigación de Nicolás Scipione, libro basado en lo que, en primera instancia, fue su tesina de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, dirigida por Javier Campo.

Tomando el Mayo Francés como piedra fundacional, y bajo la conciencia de una condición de militancia en espacios de comunicación alternativa y popular por parte del autor, se exponen las relaciones establecidas entre los miembros de lo que fue fundado como Grupo Dziga Vertov (en adelante GDV), sus debates, prácticas y narrativas, como así también sus vinculaciones con organizaciones políticas y otros pares. El trabajo expone características estéticas y contextuales del GDV en tanto experiencia cinematográfica que tuvo lugar entre fines de 1968 y 1974, el cual propone una práctica que, aun reconociendo las contradicciones propias de su cine y de todo cine militante, apuesta a “estrechar las distancias entre intelectuales y protagonistas de la lucha de clases y a construir relaciones de imágenes revolucionarias” (2018, p. 39).

Durante el desarrollo del trabajo, es recurrente la pregunta acerca del posible éxito o fracaso del GDV en tanto intento por desprenderse de la cultura de masas y ser capaz de plantear y responder a los interrogantes de la clase obrera, pudiendo pensar y construir imágenes revolucionarias. Por tal razón, toma fuerza la necesidad de encontrar imágenes revolucionarias como estrategia de construcción contrahegemónica para luchar sobre las imágenes burguesas. El autor entiende que, en tanto exista capitalismo, comunicación de masas e industria cinematográfica, la necesidad de discusión y análisis se encontrará siempre vigente. Pensar lo colectivo como un *espacio de lo posible* al momento de construir imágenes capaces de dialogar y construir teorías, puede resultar una forma de encontrar el lugar adecuado entre la clase obrera y el cine militante. Allí, comienza a vislumbrarse la posibilidad de reivindicar un tipo de *cine ensayo* como respuesta posible al modo de posicionarse entre arte y política desde el ejercicio cinematográfico.

El recorrido histórico que el autor plantea, al tiempo que toma reflexiones de la teoría política (Althusser, Marcuse, Williams) y cinematográfica (Lebel, Waugh, Weinrichter), siempre regresa a referencias de la región, dejando de manifiesto la posición desde la que se inscriben el análisis y (una de las) finalidades que persigue: indagar sobre las prácticas del GDV, para poder arrojar luz sobre las relaciones entre la academia y los movimientos sociales en torno al cine en Argentina. De este modo, son continuas las referencias a diálogos, reflexiones y prácticas con cineastas/militantes latinoamericanos como Glauber Rocha, Pino Solanas, Octavio Getino, Santiago Álvarez, evidenciando semejanzas y diferencias tanto estéticas como políticas con respecto a *lo revolucionario* entre Europa y el Cono Sur.

En su primer capítulo, Scipione presenta un mapeo histórico y contextual, recorriendo las condiciones que propiciaron el surgimiento del GDV. Se destacan aquí las consideraciones sobre el rol de los intelectuales y su campo de acción para promover nuevas imágenes, y las distinciones con respecto a la figura de Jean-Luc

Gordard dentro del movimiento, en tanto se lo considera parte indispensable pero no exclusiva; del mismo modo que en su introducción reconoce al GDV como proyecto militante y no como momento artístico/estético dentro de la filmografía del cineasta.

En el segundo capítulo, el autor comienza a dejar de manifiesto las distintas acepciones con respecto a los *modos de ver/modos de hacer* un cine; repasando distintas experiencias por diversas latitudes (cine directo, cine político, cine independiente, cine militante), se escoge la posibilidad de relacionar las prácticas del *cine ensayo* con la experiencia artística, política y militante que caracterizó al GDV.

En su último capítulo, los interrogantes, las certezas y las contradicciones toman fuerza y se inscriben en cada una de las imágenes que se desmenuzan: de esta manera, se eligen como corpus de análisis los films *Un film comme les autres* (1968, Francia); *Pravda* (1969, Francia); *Vent d'est* (1969, Francia/Italia/República Federal de Alemania) e *Ici et ailleurs* (1974, Francia). Entendiéndolos como los films más significativos realizados por el GDV, el autor propone un diálogo entre las imágenes mismas, los modos en que fueron gestadas y producidas, y las formas de recepción, en tanto instancias no individuales, sino partes indisociables de un proyecto militante colectivo.

Entendiendo que la urgencia del contexto político no le permitió al GDV establecer una plataforma clara de trabajo que permitiera su desarrollo, es posible detenerse en las preguntas que aún emergen y las necesidades aún pendientes. Quizás no nos hemos preguntado lo suficiente sobre ello; el GDV no fue un proyecto trunco porque sí, y quizás esas pequeñas respuestas que brindó el devenir de su práctica son lo que dispara los nuevos y necesarios interrogantes, capaces de articular y continuar el legado de un modo particular de posicionarse. Develar esas relaciones *entre* cine y política, repensar vinculaciones *entre* artistas y clase obrera: la investigación se sumerge en ese intersticio.

Y parafraseando a Javier Campo, autor del prólogo del libro, mientras una cámara y un micrófono se prendan para que el mundo cambie, las preguntas que se disparan no perderán vigencia; en tanto suponen un lugar continuo de cuestionamiento entre el arte, la práctica y la militancia, visitar espacios y movimientos para volver a leer el propio hacer parecen ser los aspectos centrales que actúan como fuerza transformadora.

María Constanza Curatitoli

Licenciada en Cine y TV por la Universidad Nacional de Córdoba. Adscripta en la Cátedra Seminario de Investigación Aplicada (FA, UNC); integra equipos de investigación SECyT-UNC desde el año 2014 a la actualidad, investigando sobre las poéticas y representaciones en las imágenes audiovisuales cordobesas. Se desempeñó como adscripta en Centro de Experimental de Animación y es productora del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA. Es becaria doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT), desarrollando sus estudios de posgrado en el Doctorado en Artes (FA, UNC).

coticuratitoli@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Curatitoli, M. C. (2019). Mirar atrás, mirar más lejos; preguntar(se) para dar luz. Reseña del libro *El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes* de Nicolás Scipione. Cooperativa Esquina Libertad, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2018. *Toma Uno*, 7(7), 228-231.



**Somos lo que hacemos con lo que narraron de nosotros
Reseña del libro *Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*, de Santiago Ruiz y Ximena Triquell (comp.)**

We are what we do with what was told about us

Federico Alcalá Riff

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
alcala.federico@hotmail.com



TOMA UNO (N° 7): Páginas 235-238, 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

Ruiz, S. y Triquell, X. (Comp.) (2019). *Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en argentina*. Córdoba, Argentina: Editorial de la Facultad de Artes.

Autores: Laura Abratte, María Sol Baliosian, Candelaria De Olmos, Ayelén Ferrini, Corina Ilardo, Martín Iparraguirre, Verónica López, Diego A. Moreiras, Alejandro Páez, Santiago Ruiz, Milena Tiburcio González, Ximena Triquell, Iván Zgaib.

Cuando alguien decide contar una historia, podemos asumir que ahí se pondrá en juego una visión particular del mundo (de lo que es, de lo que no es, de lo que podría o debería ser). Sin embargo, esa perspectiva resulta insuficiente: toda narración es no sólo una visión del mundo que se propone, sino también un episodio de la batalla por la imposición de sentidos y un modo de comprender esa batalla en el marco de una sociedad concreta. Es en ese encuadre de reflexión que descubrimos la arena de trabajo de los distintos artículos compilados por Santiago Ruiz y Ximena Triquell en *Imágenes en conflicto. Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*, editado por la Editorial de la Facultad de Artes de la UNC.

El libro se abre ante nosotros con una introducción precisa y, diremos, amable. La puerta de ingreso es la recuperación de una narración breve que remite por sí misma a los problemas teóricos y sociales que supone el *narrar* en términos generales, para luego establecer las coordenadas desde las cuales se hace legible el resto de los textos. Allí se despliega un recorte de objeto: producciones audiovisuales; un recorte temporal, la década que se inicia en el 2001; un recorte espacial, Argentina; y un recorte teórico-epistemológico, que articula semiótica y narratología para delinear definitivamente la singularidad de la propuesta. El recorte espacio-temporal no puede sino subrayar muy especialmente un fragmento del título: *conflictividad social*. Ubicados entonces en Argentina en una década que comienza con la peor crisis de la historia del país, nos disponemos a leer una serie de análisis que intentarán dar cuenta, a través de ciertas herramientas teóricas, no ya del modo en que las producciones audiovisuales *representan, reflejan o abordan* la conflictividad social en la que están inmersas, sino de cómo se construye, cómo se articula dicha conflictividad a partir de la narración. En este punto se vuelve esencial para la lectura la operación teórica de distinción entre “lo político”, entendido como la conflictividad inherente a toda formación social, frente a “la política”, dimensión que hace referencia a las disputas concretas por el control del poder y a las distintas respuestas que se intentan formular para organizar aquella conflictividad surgida de lo político. A partir de esta conceptualización que sigue los postulados de Chantal Mouffe, el libro nos propone abordar las producciones en cuanto al modo en que en ellas se configura la aparición de lo político.

Si no tomamos las clasificaciones en términos absolutos, sino como orientaciones de lectura, podríamos decir que los trabajos de análisis que componen el libro se enmarcan, con diferentes graduaciones y matices, en el lazo que une dos dimensiones fundamentales de la narración: el de la configuración de los personajes y el de la construcción del espacio. A partir de este esquema de dos polos de atracción, podemos establecer un recorrido de lectura del libro que tiene la ventaja de conservar, a la vez, la singularidad de cada texto y el horizonte común que los reúne.

Entre los trabajos que centran su atención en el polo de la configuración de los personajes, se encuentra el trabajo de Laura A. Abratte, que aborda la problemática de la verdad y la justicia en el marco de las características del género policial, a partir de tres films que articulan de modos variados la relación entre el Estado, los culpables, las víctimas y los investigadores. También podemos ubicar en este sector el trabajo de Martín Iparraguirre, que aborda el lugar del proceso kirchnerista en diversas producciones audiovisuales a partir de la trayectoria de los protagonistas en relación con el devenir socioeconómico del país y la militancia política, entre otros factores. Candelaria de Olmos analiza, por su parte, las operaciones de asignación y disputa de valores con respecto a los moteros en distintas producciones de José Celestino Campusano, para comprender su función estratégica en cuanto a la producción de efectos en la evaluación que el espectador puede hacer de ese grupo social. Corina Ilardo centra su atención en diversas series que trabajan la relación entre lo indígena y lo no indígena, particularmente en las relaciones de dominación y en los mecanismos narrativos que se ponen en juego como articuladores de justicia (asociados con los mitos y las leyendas de cada zona de producción). Finalmente, Alejandro Páez emprende un estudio de la serie *Las otras Ponce* (Juan Falco, 2012), en el que traza una línea de lectura que se extiende desde las acciones y los diálogos entre los personajes hasta la posición del enunciador, y que supone una crítica al modo de abordar la construcción del deseo en la narración.

En un segundo grupo, podríamos incluir aquellos trabajos que se mantienen relativamente equidistantes con respecto a los polos que articulan esta lectura. Se trata de los textos que abordan la problemática de la configuración de la marginalidad en las producciones audiovisuales y que, por tanto, tienen por eje la relación entre los personajes y el espacio. El artículo de Iván Zgaib se incluye en este apartado, en tanto trabaja la relación entre los cuerpos y el espacio a partir de distintos articuladores (clase social, centro y periferia, normalidad y anormalidad), que se dejan leer de diversos modos en tres films. Ayelén Ferrini estudia el alcance del concepto de marginalidad a partir de la miniserie *Los pibes del puente* (Patricio Salinas Salazar y Victoria Miranda, 2012) y se pregunta por las posibilidades de escapar al verosímil hegemónico que envuelve esta temática. Por su parte, Verónica López reflexiona sobre la base de *La Purga* (Claudio Rosa y Pablo Brusa, 2011), serie cordobesa en la que la marginalidad se nos presenta como otredad, en línea con una mirada estereotipada y reproducida por diversas producciones audiovisuales latinoamericanas.

Finalmente, podemos decir que tres de los artículos que componen el libro se encuentran particularmente atraídos por el polo que se refiere al análisis de la construcción del espacio. Milena Tiburcio González estudia el rol de espacio en la configuración de la conflictividad social que podemos encontrar en tres films de Raúl Perrone, en los que la poética singular que se ha puesto en juego interpela, por sí misma, el campo de disputas sociopolíticas que presentan las producciones. En el caso de Diego Moreiras, el análisis recae sobre la serie *Gigantes* (Fabricio D'Alessandro, 2011) y supone un estudio del espacio en cuanto al modo de comprender los procesos históricos que lo atraviesan, la articulación entre lo público y lo privado, la dimensión simbólica que determinados lugares presentan para los sujetos y el estatuto de los distintos tipos de realismo que permiten construir y situar este aspecto de la conflictividad social. Por último, María Sol Baliosian

trabaja la valoración de lo propio y lo ajeno en cuanto al espacio en relación con dos producciones audiovisuales cordobesas que ponen en juego una doble articulación de lo periférico: Córdoba con respecto a Buenos Aires y, al mismo tiempo, Argentina con respecto a los centros culturales mundiales.

El panorama es amplio. Las series y los films que el libro analiza participan de condiciones de producción muy diversas. Los temas, los recursos narrativos y las poéticas se multiplican y es por eso que este conjunto de textos se nos presenta, a la vez, como una manera para volver legible esa dispersión y como una herramienta para comprender el rol activo que estas narraciones tienen en el modo en que nos representamos e intentamos dar respuestas a los conflictos sociales que nos constituyen.

Federico Alcalá Riff

Licenciado en Letras Modernas y corrector literario por la Universidad Nacional de Córdoba. Participa en la cátedra de Teoría Literaria en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

alcala.federico@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Alcalá Riff, F. (2019). Somos lo que hacemos con lo que narraron de nosotros. Reseña del libro *Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*, de Santiago Ruiz y Ximena Triquell (comp.). Editorial de la Facultad de Artes, Córdoba, 2019. *Toma Uno*, 7(7), 232-235.



The background features several thick, grey, hand-drawn style lines that meander across the page. These lines are irregular and organic, creating a sense of movement and depth. They vary in thickness and direction, some curving sharply while others are more straight but still with a slight wobble. The lines are set against a plain white background.

RESEÑAS DE SERIES

**De *El saco* a *Los relatos del termo Luz Milagro*.
Reseña de la serie *Los relatos del termo Luz Milagro*
(Mario Gómez Moreno, Argentina, 2015)**

From *El Saco* to *Los Relatos del Termo Luz Milagro*

Mario Gómez Moreno

Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María
Córdoba, Argentina / Villa María, Argentina
mgomezmor@hotmail.com

***Los relatos del termo Luz Milagro* (Argentina, 2015)**

Dirección: Mario Gómez Moreno.

Productora: La Población Cine Independiente.



Imagen: a la izquierda Daniel Giraudo en guitarra y a la Derecha Francisco Cuevas en bajo, durante la grabación del capítulo Denoia Futuriska de la serie Los Relatos del termo luz milagro (año 2015).

TOMA UNO (N° 7): Páginas 241-245, 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

En el año 1989, Mario Gómez, cineasta, y Daniel Giraudó, músico, se aventuraron a cruzar las Salinas Grandes de Córdoba en un auto viejo y destartado, con el fin de realizar un video cuento.

Basado en el cuento “La sal de Mandinga” de Daniel Giraudó, nació *El saco*; el primer cortometraje que se constituiría más tarde en el punto de partida de una serie de relatos, previstos para ser rodados en espacios particulares, que de alguna manera debían ser representaciones del mundo interior de los personajes, individuos anónimos de existencias monótonas y sórdidas, que nunca pudieron ser lo que hubieran deseado; pero que, por un hecho casual, son llevados a luchar por tratar de ser lo que siempre desearon. Por lo tanto, fue premisa importante para la elaboración de los guiones que cada historia interactuara y se interrelacionara con el paisaje, es decir, que éste en cierta manera debería poner a prueba las búsquedas y frustraciones de sus protagonistas, en una especie de lucha interior para tratar de sobrevivir.

Esta gran metáfora individuo-paisaje-deconstrucción-ser dio por resultado cuatro cortometrajes de ficción, que en oportunidad de sus exhibiciones tuvieron una amplia aceptación por parte del público y reconocimientos en festivales de cine y video nacionales e internacionales

El saco, *La otra orilla*, *Zona de conflicto* y *El camino de los sueños*, en formato de video cuento, debieron principalmente su reconocimiento a que en cierta manera desarrollaron un estilo propio, tanto por su forma de tratamiento como por su temática, construida sobre la base de problemáticas, que partiendo de lo regional se proyectaban hacia lo universal, los grandes cuestionamientos y contradicciones humanas.

En la actualidad, veinticinco años después, aún resuenan los ecos estéticos de esa increíble aventura creativa, que convierten a *El saco*, cortometraje de ficción realizado en video LowBand, en uno de los referentes más importantes del video de creación argentino de los años 90, esencialmente por la vigencia y universalidad de su temática abordada.

Planteado desde una forma narrativa particular, no atada a ninguna norma de construcción clásica del espacio y del tiempo, la construcción audiovisual de *El saco* partió puramente de lo perceptual, tanto para la puesta en escena como para la edición; lo curioso es que aun a pesar del tiempo transcurrido, narrativamente este cortometraje logra hacer reflexionar, empatizar e identificar al espectador con el protagonista de la historia: “un vendedor de caramelos que se lanza a cruzar las Salinas Grandes de Córdoba, en dirección a Casa de Piedra, Catamarca, en un viejo Peugeot 404 teniendo como único compañero de viaje su saco”.

Este vehículo derruido, sobreviviente de una época, se convierte –por medio de la química en la construcción del relato, de las variables música, puesta en escena y *decoupage*– en la representación del mundo interior de su conductor, un individuo que trata de sobrevivir como puede, utilizando como escudo parecer seguro y confiado, pero que en el fondo está plagado de dudas y contradicciones; a mi entender, metáfora clara y contundente de la Argentina de los 80.

Esta asociación creativa entre Daniel y yo sigue vigente hasta la actualidad. En 2015 volvimos a retomar el diseño de un nuevo proyecto, una serie titulada *Los relatos del termo Luz Milagro*, cuya motivación tuvo origen en oportunidad de la presentación de un nuevo CD de Daniel. Queríamos, por un lado, llegar al espectador de una manera más masiva a través de las redes sociales y la mayor cantidad de medios de comunicación posible; y por el otro, plantear una nueva dinámica comunicacional con el mismo. Como ya Daniel había comprometido la presentación de su disco a través del programa radial Mamá Rock, que tenía una emisión diaria de lunes a viernes por Radio Nacional Córdoba, se nos ocurrió propicio plantear una estrategia de difusión transmedial. Para el desarrollo de dicha estrategia, se tomó un rasgo característico de la manera de componer de Daniel, que consiste, esencialmente, en generar melodías tomando como punto de partida cuentos o relatos, que en oportunidad de sus actuaciones en vivo antecedían a la instancia música, lo cual proveyó al proyecto de un caudal de cuentos y relatos cortos factibles de ser escritos audiovisualmente en formatos de clips cortos de dos a tres minutos.



El ordenamiento de las estrategias realizativas quedó configurado de la siguiente manera. Se eligieron cinco cuentos a ser guionados y rodados a lo largo del año. Se rodó el primero de los cuentos a modo de testeo. Una vez concluida dicha etapa, se hizo el lanzamiento en mayo de 2015, con la lectura en vivo del primer cuento correspondiente al tema musical “El Mensú”, en el programa radial antes mencionado, al mismo tiempo que se anunciaba la subida del vídeo a través de un canal de YouTube, creado para dicho proyecto; y así sucesivamente con el resto, creando la periodicidad de una salida mensual. El resultado superó nuestras expectativas, el programa radial duplicó su audiencia en los días en que se realizaba la lectura y los comentarios recibidos a través de las redes sociales, principalmente



Imagen: copia U-Matic de exhibición del cortometraje El Saco (año 1990)

Facebook, nos permitió ir ajustando la forma realizativa conforme a dicho testeo. Todo este proceso concluyó con un recital en vivo de Daniel Giraudo, en el Centro Cultural Córdoba en diciembre de dicho año con su grupo, en articulación con el video final titulado “El explorador”, que daba cuenta del sentido del ciclo y planteaba una reflexión con respecto al arte y el acto creativo. Los clips que componen el ciclo *Los relatos del termo Luz Milagro* fueron diseñados, esencialmente, para ser exhibidos por la red, de modo tal que pudieran ser vistos por cualquier medio de reproducción y a voluntad del espectador. Asimismo, temáticamente cada uno constituía una unidad y un tratamiento estético que, si bien devenía del tema tratado, guardaba relación con una estética general en el diseño gráfico en convivencia con la imagen.

La miniserie web *Los relatos del termo Luz Milagro* consta de 5 capítulos y puede verse en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=HAcGnpb-bj4&list=PLbmwl_LGZ_U_Sp4mvHpEjZCw-Mo8Yl1sn

Filmografía

Gómez Moreno, M. (Director) (2015). *Los relatos del termo Luz Milagro* [serie web]. Córdoba, Argentina: La Población Cine Independiente. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HAcGnpb-bJ4&list=PLbmwl_LGZ_U_Sp4mvHpEjZCw-Mo8Yl1sn

Mario Gómez Moreno

Licenciado en Cine y Televisión (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC).

Guionista, realizador y productor desde el año 1987.

mgomezmor@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Gómez Moreno, M. (2019). De *El saco a Los relatos del termo Luz Milagro*. Reseña de la serie *Los relatos del termo Luz Milagro* (Mario Gómez Moreno, Argentina, 2015). *Toma Uno*, 7(7), 239-243.



**Entre pilates y el vivero de Viviana.
Reseña de la serie *Mundillo* (Federico Suárez y Esteban
Garay Santalo, Argentina, 2015)**

Between pilates and Viviana's nursery garden

Belén Barraguirre

Investigadora independiente
Córdoba, Argentina
bbarraguirre@hotmail.com

Mundillo (Argentina, 2015)

Dirección: Federico Suárez y Esteban Garay Santalo.

Producción: Building Motion Ideas.

Música: Lea Lopatín.

Fotografía: Luciano Badaracco.

Guión: Malena Pichot, Charo López, Julián Lucero.

Intérpretes: Malena Pichot, Charo López, Julián Lucero, Jazmín Stuart, Dan Breitman, Ezequiel Campa, Martín Piroyansky, Daniel Hendler, Gastón Pauls, Julian Kartun, Roberto Carnaghi, Vera Spinetta.

TOMA UNO (N° 7): Páginas 247-250, 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



Le ha sucedido a mi madre. Fue a probar una hora de pilates en un espacio que recién inauguraba a menos de una cuadra de su casa y, si bien hizo la gimnasia correspondiente, la clase la condujo por otros caminos menos familiares, como el de la meditación: de repente los cuerpos rodaron sobre las colchonetas finísimas, se chamuscaron hojas de alguna hierba aromática, se abrazaron las alumnas entre ellas y coronaron la clase con masajes en cadena mientras entonaban para adentro y al unísono la letra “M”. Normalmente, semejante intensidad y, encima, inesperada podría acobardar a cualquiera. Pero no a mi madre. Había sido hechizada, esa insaciabilidad propia de los comienzos y primeros días no tiene parangón, por lo que continuó asistiendo religiosamente a sus clases de pilates.

Con *Mundillo* (Federico Suárez y Esteban Garay Santalo, 2015) el fenómeno se repite. En apenas unos pocos minutos, ocurren tantas cosas y todas tan descabelladas que el espectador puede renunciar a la historia, sintiéndose incapaz de comprender, mareado ante tanta parafernalia, soniditos, disfraces, segmentos dentro de segmentos aún más fugaces, confundido por el choque titánico de lo fantástico con lo mundano. O bien podría sentirse incluido y, más que nada, respaldado en un selecto grupo hasta ahora considerado distante. He ahí el hechizo.

Entre el vértigo propio de la comedia, se incluye una severa crítica social, la ocurrencia humorística, el sketch aparentemente inconexo, el sketch recurrente, el momento musical, el parlamento sugestivamente político, los personajes tipificados, los célebres parodiados, la improvisación de los actores, la reproducción primordial, el surrealismo en pleno conurbano bonaerense.

Mundillo es una serie web de diez episodios producida por Building Motion Ideas con el apoyo de la Universidad Tres de Febrero y efectuada íntegramente en la provincia de Buenos Aires, que puede verse de forma completa por YouTube. Sus creadores son tres, quienes a su vez encarnan al trío protagonista, empleados de un vivero.

El vivero es, ciertamente, un mundo aparte, falsamente afable, donde no rige la lógica y en el que habitan presidentes prófugos, plantas parlanchinas, quinceañeras que rugen y rasguñan, madres cantoras que aparecen con un pianista enmudecido



y hasta interrupciones deliberadas con mensajes directamente dirigidos al espectador advirtiéndolo del absurdo, que irónicamente contribuyen al gran esquema del sinsentido: porque una incoherencia sostenida y reconocida alevosamente acaba por convertirse en una picardía, en una premisa inteligente, recelosa de ser percibida por cualquiera. Por lo tanto, lo que antes carecía de coherencia ahora la posee en tal grado que puede manipularla y esculpir a su antojo para transmitir un mensaje.



Por ejemplo, los programas de televisión y los anuncios que en ellos se publicitan son, en una instancia superficial de análisis, desopilantes. Sin embargo, al ser receptivo de los códigos propios de la diégesis, el espectador sabrá estimarlos como brutales síntomas de la sociedad actual. De hecho, la televisión podría oficializar de villana de la serie, alojada en una especie de depósito oscuro en el que Raquel, una de las protagonistas, prohíbe permanecer más de cuatro horas seguidas.

Entonces, contradictoriamente, *Mundillo* se desenvuelve en varios universos simultáneos que conviven en una armonía demasiado frágil, que potencia la serie y la vuelve una fuente inagotable de conflictos. Desde las feministas monstruosas hasta la familia de la planta baja, la crítica referencial es el eje de la serie, relegando otras narrativas, como la de los personajes: su accionar orbita alrededor de lo acaecido en el vivero y es a partir de allí que el espectador se relaciona con ellos.

Se torna evidente que el programa tiene intenciones de superar el mero entretenimiento, no porque sea menos noble ni se sobreestime la denuncia, sino que, a pesar de ser tildada como una serie de juguete, superpoblada de peripecias y con un ritmo abrumador, *Mundillo* se devela finalmente como impiadosamente realista y acertada. Entonces, la fórmula se equilibra, como un oxímoron, porque es únicamente con una visión clara y una planificación estricta que puede lograrse la convergencia exitosa de tantos ingredientes: desde el vestuario de la panelista del programa periodístico hasta el texto del zócalo del de chimentos, *Mundillo* insta a estar más que atentos sin prevenir al espectador de la aventura en la que está a punto de embarcarse, o más bien, del hechizo del cual podría caer víctima.

Filmografía

Suárez, F. y Garay Santalo, E. (Directores) (2015). *Mundillo* [serie web]. Buenos Aires, Argentina: Building Motion Ideas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pXliuQKmibc&list=PLGIP2SzAkWMBIkyNy-QUUKUeoBt3pJCvs>

Belén Barraguirre

Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba.

bbarraguirre@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Barraguirre, B. (2019). Entre pilates y el vivero de Viviana. Reseña de la serie *Mundillo* (Federico Suárez y Esteban Garay Santalo, Argentina, 2015). *Toma Uno*, 7(7), 244-247.



La chica que lucha.

Reseña de la serie **La chica que limpia** (Lucas Combina, Argentina, 2017)

The girl who fights

Ana Medero

Investigadora independiente
Córdoba, Argentina
mederoan@gmail.com

La chica que limpia (Argentina, 2017)

Dirección: Lucas Combina.

Guión: Lucas Combina, Irene Gissara y Greta Molas.

Fotografía: Uber Mancin y Pamela Abdala.

Intérpretes: Antonella Costa, Beatriz Spelzini, Martín Rena, Marcelo Arbach.



Recibido:xxx - Aceptado: xxx

TOMA UNO (N° 7): Páginas 251-254, 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

Con el estreno en el exterior del país, *La chica que limpia* (2017) posiciona a la producción audiovisual cordobesa en otro nivel. Esta serie policial, cuya protagonista se dedica a la limpieza de diferentes establecimientos, está íntegramente producida y filmada en la ciudad de Córdoba, y aunque tiene un aire más similar a las producciones de detectives norteamericanas, su calidad técnica sobresale y merece cierta atención.

Antonella Costa (Roma, 1980) es Rosa, la chica que limpia. Vive con su madre y juntas encaran la compleja tarea de cuidar a Felipe, su hijo, quien padece una enfermedad inmunodeficiente que requiere un trasplante de médula. Aquí comienza el conflicto por el cual Rosa, al mejor estilo *Breaking Bad*, acepta hacer cualquier



cosa para salvar a su hijo y se enreda en los peligros de limpiar escenas del crimen.

Con este panorama parece una serie sencilla, no por eso menos interesante y bien trabajada en términos cinematográficos. Pero el punto fuerte está en los casos de femicidios que investigan Correa y Gutiérrez (Martín Rena y Marcelo Arbach). Si bien es extraño ver en nuestro contexto a policías tan preocupados por estos casos y que además encarnen el rol de detectives, no es un detalle menor que las guionistas insistan en destacar esta lucha que el movimiento “Ni una menos” ha impulsado con tanta fuerza en nuestro país.

En este sentido, hay diálogos significativos que aportan a la causa. Sin ánimos de espoilear, en el capítulo diez hay una escena en la que, luego de que Rosa y la madre de una chica asesinada reconozcan su cuerpo, el detective las interroga de manera

inútil e irrespetuosa: “¿Su hija consumía drogas?”, inquirirá. E insistirá: “El examen toxicológico dio positivo, es para determinar el tipo de persona (que era): ¿a ella le gusta salir? ¿la noche? ¿usar mucho maquillaje?”. A lo que Rosa responderá: “Se pintaba, sí. ¿Qué tiene que ver eso?”. En los próximos capítulos entenderemos que este diálogo destraba una parte de la investigación, pero no hay que dejar de prestar atención a la malvada similitud que tiene con experiencias análogas que podemos encontrar en nuestra realidad, con finales muy distintos al de la ficción.

En la misma línea, podemos leer al personaje que interpreta Camila Sosa Villada. El papel que le dieron las guionistas es igual a todos los demás personajes que siempre le hacen interpretar (“Mia”, 2011), pero aquí surge otro diálogo crítico y una pista que resultará clave para la investigación: “¿Por qué no le preguntas a la policía que es la que está metida en todo esto?”, dirá su personaje. A partir de esta pregunta, veremos a un policía vinculándose amistosamente con un hombre violador, golpeador, que secuestra mujeres para trata. Y no menos importante, el genial reclamo de Correa a otros dos policías: “¿Que hicieron? ¡Lo mataron! Dije arresto, no matar. No entienden nada, siempre tiran a matar, ¡no aprenden más!”, dirá el personaje, que preguntará “¿no pueden controlar la incontinencia que tienen?”.

Con todo esto no quiero decir que La chica que limpia sea un ejemplo claro de militancia social, ya que no es su objetivo principal ahondar en ciertos temas, pero es un logro importante que una producción que tiene más de sesenta mil visualizaciones en Cine.ar se ocupe de contar una historia que nos atraviesa como sociedad, con esos guiños en el guión para denunciar la violencia institucional. Es una buena oportunidad para conocer parte del trabajo audiovisual cordobés que no tiene nada que envidiarles a las producciones de Capital Federal.

Filmografía

Combina, L. (Director) (2017). *La chica que limpia* [serie de televisión]. Córdoba, Argentina: Germina Films.

Ana Medero

Estudia Cine y TV en la Universidad Nacional de Córdoba. Forma parte del colectivo Niño Raro Audiovisuales, donde participó en la realización de videoclips y ciclos web. Trabaja en el área audiovisual del medio periodístico La tinta. Colabora en la revista digital Barda, publicada por el Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Forma parte del Colectivo de Cineastas de Córdoba. Se encuentra desarrollando el documental Conciencia de especie.

mederoan@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Medero, A. (2019). La chica que lucha. Reseña de la serie *La chica que limpia* (Lucas Combina, Argentina, 2017). *Toma Uno*, 7(7), 248-251.



La deriva serial del Nuevo Cine Argentino. Reseña de la serie *Un gallo para Esculapio* (Bruno Stagnaro, Argentina, 2017)

The serial drift of the New Argentine Cinema

Agustín Berti

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
agustin.berti@gmail.com

Un gallo para Esculapio (Argentina, 2017)

Dirección: Bruno Stagnaro.

Productora: Underground.

Guión: Bruno Stagnaro, Gabriel Stagnaro, Sebastián Ortega.

Música: Pablo Borghi.

Intérpretes: Luis Brandoni, Peter Lanzani, Luis Luque, Julieta Ortega, Belén Blanco, Ariel Staltari, Andrea Rincón, Eleonora Wexler, Ricardo Merkin, Carla Pandolfi, Diego Echegoyen.

Productora: Telefe.

TOMA UNO (N° 7): Páginas 255-258, 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



Después de un veranito serial inesperado en los albores del estallido del 2001 (*Okupas*, *Tumberos*, *Disputas*, *Sol Negro*), el reverdecer neoliberal de los últimos años –y el consecuente deterioro palpable de las condiciones socioeconómicas de las mayorías– parece encontrar un nuevo correlato en la ficción serial. Desde 2017, se constata una recurrencia de directores de cine (Luis Ortega, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano –este último como guionista–) en proyectos para pantallas chicas: *Historia de un clan* (2015), *El marginal* (2016), *Un gallo para Esculapio* (2017), las últimas dos renovadas más allá de su primera temporada.

Tras un recorrido bastante exhaustivo sobre las primeras incursiones de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano en la narración serial, Marcelo Cerdá (mayo de 2012) emitía un juicio bastante severo sobre las implicancias políticas conservadoras de la opción realista de Stagnaro en *Okupas*. A tal opción, anteponía las virtudes de la experimentación formal de Caetano en *Tumberos* (2002) y el telefilm *Mujeres elefante* (2007). El argumento de Cerdá es atendible hasta cierto punto, pero no aborda un aspecto fundamental de la narrativa serial: su capacidad para capturar la atención del televidente y “engancharlo” en una propuesta en un ámbito de alta dispersión. Lo que en el contexto del “video a demanda” y las plataformas de *streaming* es aún más exigente por la multiplicación de la oferta y por los demás estímulos que emanan desde los mismos dispositivos en los que se mira: el flujo mensajes, notificaciones, correos, alarmas y un largo etcétera permanente. Esta capacidad de captura de la atención es un rasgo distintivo de la serialidad contemporánea, que Stagnaro logra desarrollar de manera notable en *Un gallo...* Toda valoración crítica de lo serial se encuentra con el obstáculo del juicio siempre provisorio mientras la obra esté *en curso*; y al mismo tiempo, el hecho de seguir en curso marca el éxito relativo de una producción serial. En ese sentido, su renovación

es un buen indicador de sus méritos, y de la fidelización que sus personajes concitan en los espectadores.

Un gallo... y *El marginal* son las primeras ficciones seriales argentinas del formato “serie con continuidad abierta” (Greco, 2019) que logran disputar la atención del espectador en pantallas hegemónicas por la producción extranjera, fundamentalmente norteamericana y, en menor medida, inglesa. Y que logran trascender su primera temporada, a diferencia de lo que ocurrió con *Okupas* (2000) y *Tumberos* que quedaron circunscriptas al ámbito de la miniserie de culto. Planteada como una apuesta multiplataforma (se produjo para ser distribuida de modo simultáneo por televisión abierta, televisión por cable y plataforma de video a demanda con Telefe, TNT y Cablevisión Flow, respectivamente), la estrategia permitió desarrollar una narrativa serial con valores de producción equivalentes a los de producciones internacionales y capaz de disputar audiencias exigentes en términos de factura técnica con una propuesta local, bien que ajustada a ciertas dinámicas globalizadas del guión de género policial.

Ciertos rasgos del Nuevo Cine Argentino (NCA) son evidentes en *Un gallo...*: un realismo social que coquetea con un abordaje voyeurista de la marginalidad, el uso de no actores, las locaciones y entramados sociales que complejizan los estereotipos sobre los sectores populares (los migrantes senegaleses en la primera temporada, la comunidad gitana en la segunda, por ejemplo). Sin embargo, la dinámica serial y la apuesta por el personaje misionero que compone Peter Lanzani supone un giro con respecto a la perspectiva centrada en la clase media, que señalaba críticamente Cerdá a propósito de *Okupas*. Ya no se trata de una breve inmersión pequeñoburguesa en la marginalidad para luego retornar al normal aceptable. A diferencia del Ricardo de Rodrigo de la Serna, el Nelson de Lanzani encarna a un personaje ajeno a las clases medias urbanas. Si bien se plantea como una narrativa convencional sobre la iniciación y progresivo ascenso en el mundo del hampa, en lo que no difiere de historias ya arquetípicas que van desde *El padrino* (en especial la segunda parte) o *Ciudad de Dios*, la novedad de *Un gallo...* estriba en la permanencia de elementos del NCA en un producto serial claramente inserto en las nuevas dinámicas de la distribución de contenidos propia del neoliberalismo mediático contemporáneo (desregulado y oligopólico).

Sin perder la densidad de lo real que permite una exploración de los grises de lo social, *Un gallo...* resulta afín a otras tradiciones audiovisuales que persiguen un realismo social a la vez que se mantiene la dinámica del policial, como la italiana *Gomorra. La Serie* (Sky, 2014) o la británica *Top Boy* (Channel 4, 2011). Tales rasgos parecen conformar una suerte de serialidad crítica, distinta del modelo coral cercano a la crónica que caracteriza a la producción de David Simon (*The Wire*, HBO, 2002-2008; *Treme*, HBO, 2010-2013).

Bibliografía

Cerdá, M. (mayo de 2012). Televisión elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisión. Las miniseries. *Kilómetro 111*, (10), 41-70. Buenos Aires, Argentina.

Greco, M. (2019) Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7(7). Córdoba, Argentina.

Filmografía

Stagnaro, B. (Director) (2017). *Un gallo para Esculapio* [serie de televisión]. Argentina: Underground Producciones, Boga Bogagna e INCAA.

Agustín Berti

Profesor titular de Análisis y Crítica de la carrera de Cine y Artes Audiovisuales de la UNC y miembro de *Dedalus – Investigaciones sobre la Técnica*.

agustin.berti@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Berti, A. (2019). La deriva serial del Nuevo Cine Argentino. Reseña de la serie *Un gallo para Esculapio* (Bruno Stagnaro, Argentina, 2017). *Toma Uno*, 7(7), 252-255.





EXPERIENCIAS

Leyendas a contraluz. **Reflexiones en torno a la producción de una serie de animación**

Backlighting Legends

Victoria Inés Suárez

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
victoria.ines.suarez@gmail.com

¿De dónde surge *Leyendas a contraluz*?

En el año 2011, el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales, implementado a nivel nacional a través de distintas líneas de concursos federales, posibilitó la realización audiovisual de diversos productos, formatos y géneros a lo largo del país. Para la fecha en que se publicaron los primeros concursos, mis compañeros de facultad y yo, la mayoría recientemente egresados, estábamos atravesando diversos procesos de reencuentro con el audiovisual y con la producción en nuestra región. En mi caso, venía de un largo proceso de investigación-reflexión en torno a la técnica de animación con materiales sueltos-disgregados, pensando no sólo las condiciones y procesos técnicos, sino fundamentalmente sus posibilidades expresivas.

Obtener el primer premio con el proyecto “*Leyendas a contraluz*”, en el Concurso Federal de Series de Animación para Productoras sin antecedentes, nos permitió hacer la serie. Cuando tengo que contar la experiencia o escribir sobre los distintos aspectos de producir una serie de animación como esta, me es imposible no referirme a esos comienzos marcados por la investigación intuitiva y experimental de la técnica. Y

- Artículo a pedido -

TOMA UNO (N° 7): Páginas 261-270, 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

también por un convulsionado estado, mezcla de ansiedad e incertidumbre, por la idea de la inminente conclusión de la carrera de Licenciatura. Porque, efectivamente, esa investigación comenzó con mi trabajo final de carrera. Entonces, todo estuvo mezclado. Y de ahí, después de muchas ideas y vueltas, fluyeron las energías hacia esa otra etapa que fue la serie. Por eso, cuando me preguntan cuántas fotografías sacamos o cuántas horas invertimos, me quedo pensando en que esos números no reflejan para nada lo que el trabajo y el proceso implicaron para mí y para mis compañeros de ruta.

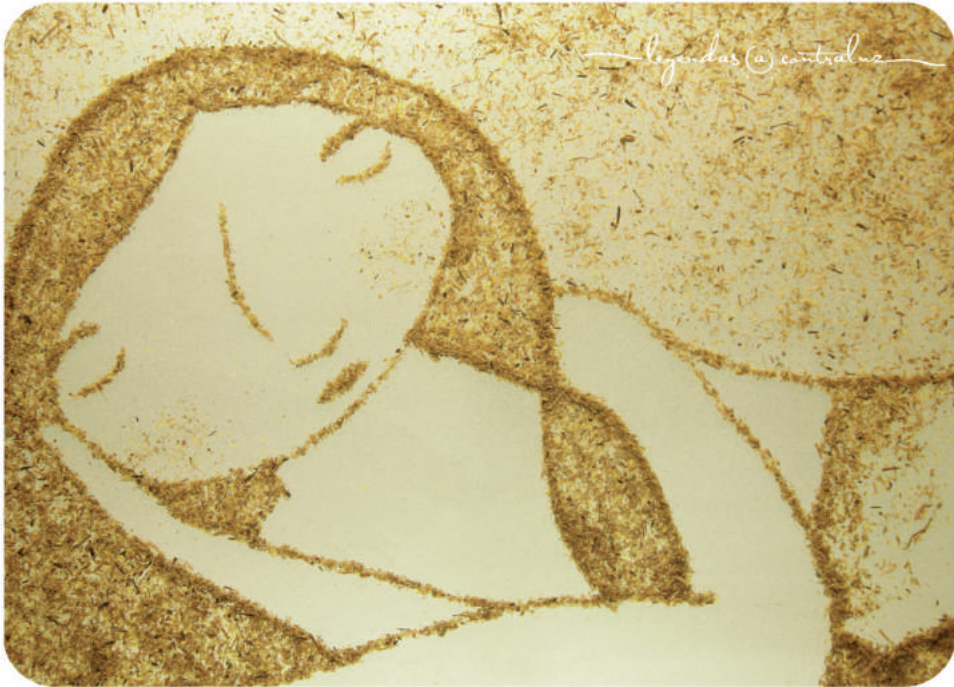


Leyendas a contraluz, serie de animación

Leyendas a contraluz es una serie ficcional animada sobre leyendas autóctonas provenientes de distintas regiones de la Argentina. Los capítulos proponen un recorrido de sur a norte a través de la narración de las leyendas del calafate, el girasol, la yerba mate y el cardón, relatando cada una de ellas mediante la animación del propio material del cual se está contando su origen mitológico.

Una de las singularidades de la serie –y se me ocurre que por aquí puedo empezar a contar la experiencia– es la técnica, que consiste en animar elementos sueltos-disgregados sobre una superficie traslúcida iluminada a contraluz, creando así figuras como sombras en movimiento. Una cámara fija se posiciona por encima de esta superficie para registrar cada posición del movimiento, que se reconstituirá y se verá recién cuando se proyecte la película en continuidad.

El material a animar puede ser cualquiera; en este caso, son semillas, hojas o frutos de las plantas de las que se tratan las leyendas, que pueden usarse molidos o enteros, de distintos tamaños, colores, texturas. El material se esparce sobre la superficie formando áreas de espesor más grueso o más fino. Como está iluminado a contraluz, estas áreas se perciben como diferencias de tonos. El negro absoluto se logra poniendo suficiente material como para que ninguna luz atraviese ese diseño y llegue a la cámara. Contrariamente, toda superficie no cubierta de material se verá



en la fotografía como blanco absoluto. Para el diseño y manipulación del material se utilizan tanto las manos como otros elementos como puntas, peines, tenedores, cartulinas, moldes, sellos o cualquier pequeño objeto cuya forma permita hacer marcas que nos gusten y sirvan para contar.

La mesa y caja de luz deben estar ubicadas en un espacio oscurecido para tal fin. La única luz es la que está dentro de la caja haciendo que la superficie blanca traslúcida quede a contraluz, permitiendo que el material se convierta en una silueta oscura sobre un fondo claro.

Una de las características de la técnica que más me atrajo –esto lo dicen casi todos los animadores que la practican– es que, al dibujar cada próxima posición, se modifica la anterior. Así, cada dibujo va desapareciendo para dar lugar al otro, en un proceso en cuyo final sólo quedan las fotografías expuestas (digitales en este caso) y nada de la materialidad de lo que se fue produciendo. A partir de esta primera revelación –para mí lo fue–, entendí que había un potencial expresivo que tenía que

ver con búsquedas narrativas, temáticas o simbólicas que yo quería explorar. No puedo dejar de hacer una breve reseña de las nuevas manifestaciones que tuvo la técnica para conmigo mientras la fui experimentando. Allí voy a compartirlas con los lectores.

Características técnicas y del proceso que derivan en posibilidades narrativas-expresivas

1. Una de esas características es la que llamé “El objeto transitorio; el proceso continuo”. Con eso me refería a que, más allá de que técnicamente se efectúa un movimiento real en un proceso continuo, hay también una idea que se transmite en la imagen de algo que pasa fluida y constantemente de una cosa a otra. El material está visiblemente en movimiento, fluye. Las obras realizadas con este tipo de animación potencian la idea de fluidez, paso, tránsito, circulación, transformación constante. Así, los pasos de una imagen a otra están fundamentados en la técnica y en esa posibilidad de representar la transformación que no necesariamente responde a leyes físicas. Por otro lado, que el objeto sea transitorio está emparentado con una de las características del proceso, que es continuo, “hacia adelante”. Aunque en general no es un dato conocido por el espectador, este aspecto del trabajo es altamente significativo para el animador. Si bien otros tipos de animaciones pueden lograr efectos expresivos similares, en el caso de las técnicas con materiales sueltos-disgregados o pintura, hay un procedimiento técnico concreto que es concordante y le da un valor agregado y simbólico específico: los granos de material efectivamente se mueven, van transformando el diseño, son objeto de un proceso continuo que ejecuta el animador sobre ellos y permanecen estables sólo en condiciones muy controladas y por un tiempo muy corto. Las posibilidades de transformación permanente y la fluidez de las transiciones que pueden lograrse, convierten a este tipo de animación en una técnica propicia para representar cosas que suceden, mudan, cambian rápidamente. La técnica puede ser útil también para representar escenas oníricas, de ensueño, pérdida de memoria o conciencia, relatos imaginarios o mitológicos.

2. Otra de las características señaladas es la que llamé “La vulnerabilidad del material; la técnica frágil-sensible-inestable”. Esta característica se basa en la extrema sensibilidad del material que tiene consecuencias directas en el trabajo del animador, en el tipo de animación y en los resultados estéticos; por lo tanto, en las posibilidades narrativas, temáticas y simbólicas de la técnica. En este caso, más allá de que técnicamente el material es hipersensible (liviano, volátil), hay también una idea de lo frágil y vulnerable que se transmite en la propia imagen que se obtiene: el material está visiblemente fragmentado, descompuesto en partes, y eso transmite la sensación de división, desintegración, inminente rotura. Proponía, entonces, que ese resultado visual era propicio para realzar historias de personajes en conflicto, en tensión, a punto de caer, romperse, disolverse o, también, de manera más sutil, contar historias de personajes débiles, inseguros, indecisos, dubitativos, tristes,

delicados. En relación a la textura, encontré que, si se enfatiza expresivamente el conflicto, por esa sensación de probable o inminente ruptura que la técnica puede conferirle a la narrativa o temática de la obra, este tratamiento estético puede lograr mantener alerta al espectador, razón por la cual es propicio para temas que deben llamar su atención, haciéndolo sentir incómodo o tensionado. En este sentido, es una técnica con potencial provocador. La textura del material utilizado tiene un papel fundamental en las connotaciones de la obra. La granulosidad, rugosidad, aspereza, filos, que se perciben visualmente en la imagen, pueden ser el perfecto sostén estético-visual, de una narrativa determinada, de una obra que habla sobre temas a los que queremos dar esas connotaciones.

3. La tercera característica del proceso de animar materiales sueltos-disgregados es la que llamé “Una especial concepción del tiempo; la técnica lenta-suspensa-tarda”. Esta característica se basa en la extrema dilación del proceso de rodaje. Si bien es compartida con otros tipos de animación o técnicas, probablemente esta sea una de las que mejor se caracteriza por la “especial concepción del tiempo”, por requerir un trabajo manual, artesanal, ordenado-secuencial, en el que el tiempo no tiene demasiada forma de ser acortado u optimizado. Es importante mencionar que en esta técnica no pueden participar muchos animadores sobre la misma caja de luz ni adelantarse tomas, lo cual representa una importante restricción para hacer un trabajo seriado o con técnica de animación limitada. Esta característica sería útil para narrativas o temáticas densas, representación de situaciones de larga data, en las que el tiempo va haciendo huella, con un desarrollo paciente, demorado, hasta tedioso. Y acá traigo a colación las reflexiones de un animador, Piotr Dumlá, que practica la técnica del yeso tallado y animado. Sus interrogantes como animador giran en torno a cómo hacer para contar algo que ha pasado en mucho tiempo, en obras cuya realización demanda tan desproporcionadamente tanto más tiempo que otras. Una de las dimensiones de la “especial concepción del tiempo” está dada por el rastro, que consiste en ir avanzando con fotogramas que tienen vestigios de los diseños de los fotogramas anteriores. En todas las técnicas animadas puede uno dibujar o diseñar el rastro de los movimientos, pero en ésta, este elemento adquiere una importancia mayor, porque justamente el rastro es inherente: se avanza sobre lo anterior, borrándolo para poder continuar, sobre el mismo material, el mismo lugar físico sobre el que se hizo y registró el fotograma anterior, de manera que la “historia” de alguna manera está guardada en cada fotograma. Cuando el animador decide estéticamente dejar ese rastro puede hacerlo con algún sentido narrativo o expresivo, ya que es el propio procedimiento de la técnica el que avala este uso, dejando en la imagen la “historia”, el vestigio del paso anterior.

¿Cómo es posible hacer una serie de animación con esta técnica?

Aquí es cuando en general surge de los interlocutores que van comprendiendo el proceso de realización la pregunta sobre la cantidad de fotografías tomadas y de

horas invertidas en la producción. Y aquí es cuando yo evito responder porque, en verdad, nunca sacamos la cuenta.

Hablo en plural porque hemos sido un equipo, no muy grande pero sí muy comprometido, de trabajo. La serie fue posible por el premio del INCAA (que dependió, a su vez, de una política estatal de fomento y promoción de la actividad audiovisual y cinematográfica), pero también lo fue por la dedicación y entrega del equipo-grupo de amigos que llevó adelante la tarea. Rodrigo Guerrero fue el productor, Matías Akmentins el posproductor de imagen y sonido y Paz Bloj mi compañera en los roles de guión, dirección y animación. Completaron el equipo dos músicos y una diseñadora. Todos hemos sido el sostén fundamental del emprendimiento.



Por eso, cuando surgió la idea de utilizar esta técnica animando los productos de cada región para hacer una serie de animación, todos adherimos con mucho entusiasmo. No supimos hasta mucho después que era un poco arriesgado. Igual, aunque nos lo hubieran aclarado, lo hubiéramos hecho.

¿Cuáles fueron las motivaciones para contar las *Leyendas a contraluz*?

Como realizadores, queríamos hacer un producto en el que los materiales, protagonistas de cada narración, invitaran a conocer las texturas y colores de cada lugar; y así, a sus personajes, pueblos, costumbres e historias. Por eso, no se trata sólo de contar la historia de cada planta o fruto, sino que, a través de esta excusa narrativa, cumplimos el objetivo principal de recorrer las culturas, los pueblos, sus costumbres, las distintas geografías, climas, etc. Nos pareció interesante y culturalmente relevante, no sólo para cada región sino para las regiones todas, pues la estructura de serie apuesta al conocimiento recíproco interregional.

Ahora, al intentar rastrear las motivaciones, pienso que podría mencionar tres grandes áreas de interés, exploradas por el equipo desde cada área, de manera interna y también en relación con las demás, en su conjunto, formando parte de la serie integralmente:

1. Por lo anteriormente dicho y por el uso expresivo y simbólico de los materiales de cada región, claramente en el germen de este proyecto no sólo hay una vocación autorrepresentativa, una intención de rescate de la identidad, algo que nos hable de o nos muestre cómo somos, sino también una necesidad de poner en diálogo y articulación cada parte de ese todo.

2. En este intento de rescatar, dar a conocer y fomentar el encuentro, hay también una voluntad específica de resituar al espectador. Nunca pensamos en un observador pasivo, sino que le exigimos en sus competencias e interpretaciones, constituyéndose así la serie en un producto que busca motivarlo, estimularlo e interpellarlo. Por eso, se buscó una imagen atractiva desde lo plástico, lo rítmico, lo musical-sonoro y en su resolución estética general. La decisión de no usar diálogos y elegir las imágenes que mejor representan los estados o las situaciones fue apostar a construir cada universo a partir de una economía de recursos, intentando seleccionar los más potentes para cada ocasión, los justos y pertinentes. En esas decisiones, apostamos a que el espectador pueda contarse la historia también, preguntarse y completar los sentidos.

3. Finalmente –pero seguro pensaré en nuevas formas de dar forma a esto que estoy escribiendo, con el tiempo vendrán a mí–, el proyecto propone un rescate del género leyenda, emparentado con lo mágico, lo supersticioso, lo extraordinario, todo lo cual también forma parte de la idiosincrasia de nuestros pueblos originarios. Las leyendas son representadas a través de la animación con esta técnica que se presta generosamente, con sus herramientas y recursos expresivos, para el abordaje de estas historias. En ese sentido, también utilizamos la animación, en tanto es una técnica privilegiada para la reinterpretación y denotación de posicionamientos subjetivos. El distanciamiento y la abstracción de la imagen en sí (¡se trata de pequeñas hojitas de yerba al fin y al cabo!) se utilizan para dar, paradójicamente, mayor realismo a la representación, para crear un efecto de inmersión que refuerza la experiencia del espectador. Aquí aparece, entonces, el uso de la animación como estrategia para explorar estos relatos desde una perspectiva liberada de la pesada carga de la objetividad fotográfica y su relación indicial con la realidad.

¿Cuáles fueron los desafíos de trabajar la estructura seriada?

Creo que el primer desafío fue pensar en pequeñas partes, de similares características, derivadas de una idea general que, según nuestra hipótesis y convicción, podía aplicarse a una muy buena cantidad de historias-capítulos. En ese sentido, la serie tiene 4 capítulos, pero podría tener muchos más. De hecho, el proyecto de seguir animando leyendas de otros territorios o incluso de otros países o regiones está dando vueltas permanentemente.

Este primer desafío tiene que ver con las condiciones concretas para la presentación al concurso, ya que las bases limitaban los capítulos en su duración. En el caso del concurso para productoras sin antecedentes, el tiempo estipulado era de 3 minutos. Sabíamos que el tiempo realizativo se multiplicaba por mucho, de manera que tomamos esa duración como un estímulo para adaptar los guiones y para definir aún con mayor precisión las tomas a animar. Ese ejercicio fue de enorme utilidad; desarrolló en nosotras una capacidad de síntesis, atención al encuadre y composición, puesta en juego de recursos –como la profundidad, el foco o el fuera de campo– como antes no lo habíamos hecho, articulación de imágenes y sonidos que potenciaran los efectos que cada historia requería. Como animadoras-realizadoras, la tarea fue de enorme esfuerzo de conciencia y planificación, una experiencia y aprendizaje sumamente ricos en nuestra formación.

Otro de los desafíos fue la investigación de las leyendas e historia oral. La unidad de la serie estaba de alguna manera garantizada por esas grandes motivaciones mencionadas anteriormente. Pero luego había que concretar en historias, personajes, paisajes. Eso implicó la búsqueda y lectura de mucho material disponible en internet o publicado por diversos medios. De a poco, fueron decantando las cuatro grandes regiones del país con sus cuatro relatos originarios correspondientes: por el norte la leyenda del cardón; por la pampa húmeda, la leyenda del girasol; por el Litoral la leyenda de la yerba mate, y la leyenda del calafate por la Patagonia. Una vez elegidas las leyendas, la narrativa fue motivo de discusión. Nos debatimos entre estructuras clásicas repetidas en todos los capítulos o la búsqueda de particularidades en la forma de narrar cada una de las historias. De esas mesas de trabajo surgió la opción por historias lineales, el uso de elipsis temporales prolongadas, alternancias en el relato y uso del montaje rítmico como refuerzo narrativo predominante. Como el financiamiento de esta primera temporada de la serie cubría 4 capítulos, consideramos que era importante la unidad, pero también los rasgos particulares entre cada capítulo. Por eso, al elegir las leyendas fuimos buscando variedad de registros temáticos: amor, muerte, pueblo, luchas, guerras, poder, valores. Luego, en los personajes buscamos diversidad de género y edad, y protagonistas y antagonistas individuales y colectivos.

Pero aquí no acaba la lista de desafíos. El tratamiento estético-visual no surge tan simplemente del estudio de lo regional, las características de identidad, los climas y geografías, la alimentación, la vestimenta, las fiestas típicas... Investigar todo esto luego debe traducirse en imágenes y sonidos. Hay una transformación, un proceso de adaptación y transcodificación al lenguaje de imágenes y sonidos, a un relato plástico y sonoro. En nuestro caso, que no venimos de las artes visuales o

plásticas y que no tenemos formación en dibujo o diseño, implicó acordar formas de la línea, grosor, presión, espesor del material, estilo de las figuras y fondos, el trazo en general, tanto en su diseño estático como dinámico, al generar la ilusión de movimiento a partir de la sucesiva tarea de fotografiar miles de dibujos hechos con yerba o té de calafate.

Cuando en mi trabajo final de carrera me refería al “objeto transitorio” y “proceso continuo”, justamente lo que intentaba era diferenciar esta técnica de la animación limitada, en la que uno puede tener las “llaves” del dibujo y saber hacia dónde se dirige el movimiento y la forma del personaje. Por eso, en este caso, otro desafío fue hacer un muy buen diseño de personajes para poder sostener las características físicas, fisonómicas y los rasgos de ellos a lo largo de la animación; es decir, a lo largo de las horas y días que implicaba resolver un movimiento complejo de un personaje o, más aún, de personaje y fondo a la vez.

Es muy gratificante pensar en representar las culturas o cada cosmovisión del mundo a partir de un relato tradicional y que eso efectivamente comience a aparecer a lo largo de los días de trabajo. Más allá de lo que procesual y formalmente sabíamos que teníamos que hacer, fue una experiencia de ir identificando y resolviendo situaciones, de ir aprendiendo mucho a cada paso.

Claramente, hubo otros desafíos. Los aspectos legales y reglamentarios derivados de la firma de un contrato con una institución gubernamental son un gran ítem que podría desarrollar en otra oportunidad. Vinculado con las obligaciones que tal acuerdo genera, el aspecto de los tiempos de producción o de cuántos segundos pueden animarse por día, bajo las condiciones y pretensiones técnicas y expectativas de logro del movimiento mencionadas, también es fundamental a la hora de involucrarse en un proyecto así.

Me gustaría dejar para la imaginación de los lectores el número concreto de fotografías tomadas o de horas invertidas en la tarea, puesto que me parece más interesante conversar sobre estos otros aspectos del contenido y propuesta estético-narrativa-simbólica de la serie. Pero también sé que es un dato simpático a partir del cual pueden derivarse estas reflexiones que traje hoy aquí. Por eso lo voy a contar. A fuerza de dedicación completa (8 horas diarias de lunes a sábado) y puesta a disposición de recursos, herramientas, equipos y espacios personales y familiares, la serie se hizo en los tiempos exigidos por la institución que otorgó el subsidio, es decir, 8 meses. Que este dato no opaque la experiencia enormemente gratificante, a nivel personal y profesional, tanto individual como grupal. En el balance, las 4.900 horas invertidas o los 103.680 disparos efectuados valieron la pena. Tuve que hacer la cuenta, finalmente. Va este guiño tanto para los amantes de estos datos duros como para los que han leído gustosamente estas reflexiones –que a mi tanto placer me dio escribir– en torno a la experiencia de producir la serie *Leyendas a contraluz*.

Victoria Inés Suárez

Licenciada en Cine y Televisión, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus trabajos más importantes se distingue la dirección de arte en los largometrajes *El invierno de los raros* (2009) y *El tercero* (2014). En 2009, inicia un recorrido de investigación en torno a la animación stop motion con materiales sueltos-disgregados. Su tesis de Licenciatura, una investigación sobre las características técnicas y posibilidades expresivas de esta técnica, estuvo becada por el Ministerio de Ciencia y Técnica de la Provincia de Córdoba, en el marco del Programa ConCiencias. Son también frutos de ese recorrido los cortometrajes (...) (2007) y *Son del vuelo gris* (2010), así como la serie de animación, ganadora del Concurso Federal de Series de Animación 2011, *Leyendas a contraluz* (2013). Su labor como realizadora audiovisual fue creciendo a la par de su formación en docencia, campo en el que se desempeña desde 2004, haciendo desde entonces un recorrido por materias como Montaje, Animación, Realización Audiovisual I e Introducción a los estudios audiovisuales, donde se desempeña como profesora actualmente.

victoria.ines.suarez@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Suárez, V. I. (2019). *Leyendas a contraluz*. Reflexiones en torno a la producción de una serie de animación. *Toma Uno*, 7(7), 259-268.



Córdoba, octubre de 2019