



**Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"**  
Repositorio Institucional

# La imagen imaginada

---

---

nueva ficción televisiva en los territorios nacionales

Año  
2017

Compilador  
Siragusa, Cristina

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

#### CITA SUGERIDA

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



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

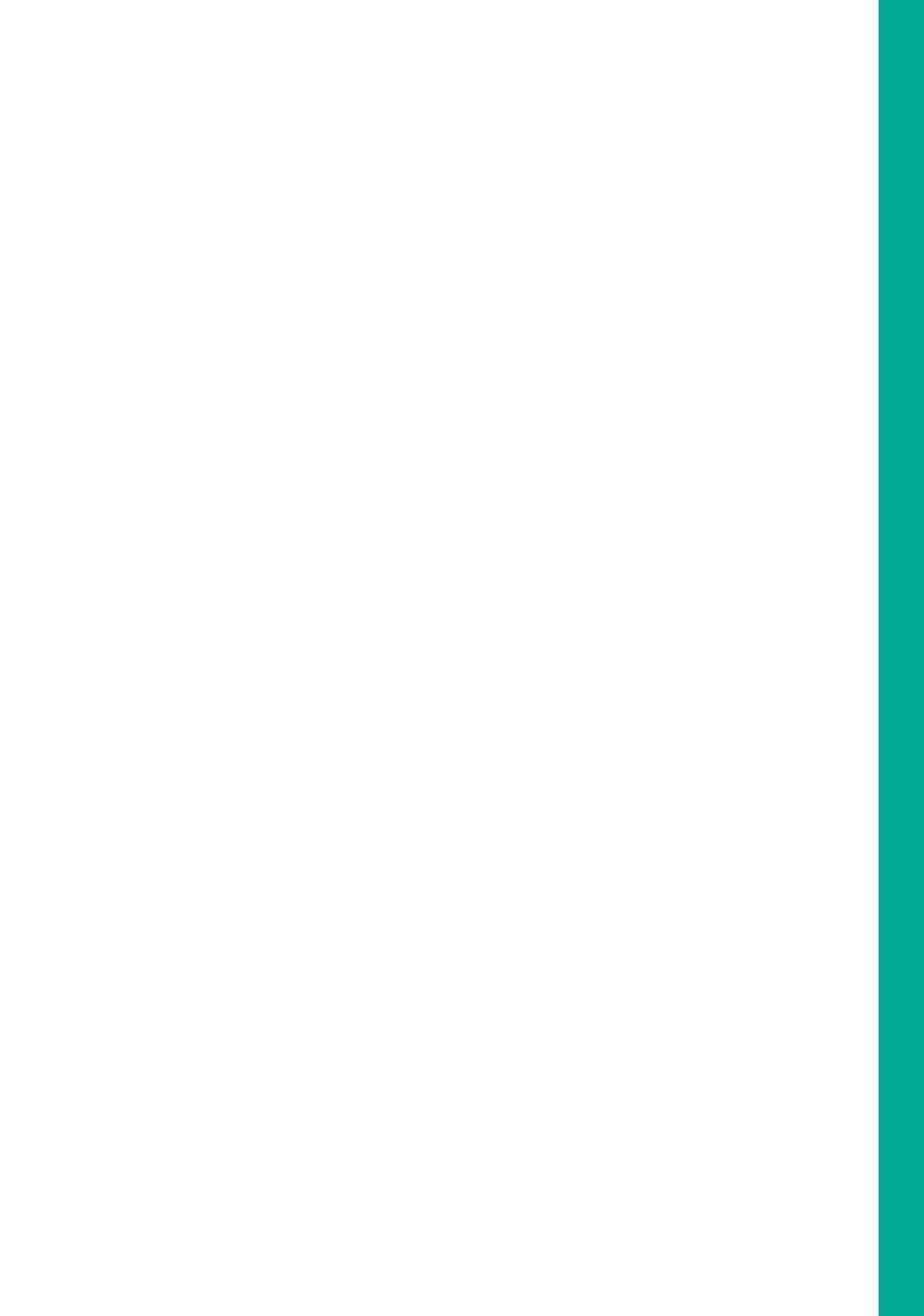
# La Imagen Imaginada

NUEVA FICCIÓN TELEVISIVA EN  
LOS TERRITORIOS NACIONALES

Cristina Siragusa (Compiladora)



Universidad  
Nacional  
Villa María





# **La imagen Imaginada**

**NUEVA FICCIÓN TELEVISIVA EN  
LOS TERRITORIOS NACIONALES**

# INTRODUCCIÓN 7

---

## PARTE I 10

### CATALEJOS PARA ASIR LA FICCIÓN TELEVISUAL ARGENTINA

---

**Una mirada sobre ficción televisiva iberoamericana pensando en Argentina** 11

*Gustavo Aprea*

**Pasajes, Anclajes, Montajes: leer la ficción desde los territorios nacionales** 25

*Cristina Siragusa*

**Cartografías Imaginales. Paisajes Federales en la Serialidad Televisiva** 40

*Noelia García*

**El formato internacionalizado y los componentes locales/regionales en la nueva ficción seriada argentina. “Lo cordobés” en el caso de La Purga** 50

*Eric Muzart*

**Corrientes tiene magia: lo imaginal y lo imaginario en Payé** 62

*Ana Karen Grünig*

**Entre Salta y Hollywood. El relato del mito en *El aparecido*** 81

*Mónica Kirchheimer*

**Cuerpos y corporalidades en la pantalla regional** 91

*María Elisa Pussetto*

## PARTE II 101

### CONVERSACIONES

---

**Diálogos: identidades capturadas desde una cámara** 102

*Mariana Britos Musa*

## PARTE III 114

### RELATOS DE VIDEO-ENSAYOS

---

**El Aparecido: Una mixtura del western en territorios salteños** 115

*Ayelén Mufari*

**Propuesta de videominuto ensayístico: Payé, un mundo posible** 121

*Luján Ailén Martínez*

**La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)** 128

*María Constanza Curatitoli*

*Carlos Trioni*

*Julietta Seco*

La imagen imaginada : nueva ficción televisiva en los territorios nacionales / Cristina Siragusa ... [et al.] ; compilado por Cristina Siragusa. - 1a ed. - Villa María : Universidad Nacional de Villa María, 2017.  
CD-ROM, DOCX

ISBN 978-987-1697-99-1

1. Televisión. 2. Cuentos de Ciencia Ficción. 3. Identidad. I. Siragusa, Cristina II. Siragusa, Cristina, comp.  
CDD 302.2345

## **UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA**

### ***Autoridades***

Rector: Abog. Luis Alberto Negretti

Vicerector: Abog. Aldo Paredes

Instituto de Investigación: Dr. Jorge Anunziata

Decana IAPCH: Dra. Gloria Vadori

Secretario de Investigación IAPCH: Lic. Mauro Joel Tymoszczuk

Año 2016

Diseño Gráfico: Stefani Zucotti



# Introducción



# Introducción

Siragusa, Cristina

Compiladora

Esta publicación, al igual que el fenómeno al que refiere, se configura como un *dispositivo para la mirada* desde una perspectiva analítica de la producción de ficcionalidad para el medio televisivo que se gestó en nuestro país a partir de 2010 desde un lugar de anclaje-Otro, es decir, el propio de los diversos *territorios expresivos* nacionales. Su presentación expone un recorrido en el que se entrecruzan diversos modos de construcción del pensamiento y que han sido recogidos en estas páginas tras su exposición en *La Imagen Imaginada: La nueva ficción televisiva en los territorios nacionales. Diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA* (Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Villa María, Mayo de 2015).

Tres son las secciones que ordenan este dispositivo. La primera, titulada *Catalejos para asir la ficción televisiva argentina*, está compuesta por siete artículos que se ubican en diversos lugares de enunciación epistemológica para comprender de manera global, algunos, o particular, otros, el fenómeno de producción ficcional que se forjó en Argentina a partir de la implementación de las convocatorias para la generación de contenidos desde los diversos territorios nacionales a los que concebimos como territorios-expresivos. Las miradas singulares se focalizaron en alguna de las tres series de ficción a partir de las cuales se estructuraron los paneles de diálogo del evento académico arriba mencionado: *Payé* (Corrientes), *El Aparecido* (Salta), y *La Purga* (Córdoba).

La segunda sección, a la que denominamos *Diálogos*, entreteje fragmentos de las entrevistas realizadas a los directores y/o guionistas de las series abordadas. En estas páginas irrumpe la (propia) reflexión acerca del propio proceso creativo desde sus creadores: Camilo Gómez Montero (*Payé*), Mariano Rosa y Alejandro Leiva (*El Aparecido*), y Pablo Brusa (*La Purga*).

Finalmente, en *Relatos de video-ensayos* los artículos exponen el proceso creativo que conllevó el desarrollo de tres video-ensayos que reflexionaron desde el lenguaje audiovisual acerca de las series mencionadas.

En múltiples ocasiones se ha expresado que el “cine puede pensarse”; nosotros decimos “la televisión también puede pensarse” y “debe pensarse” desde una posición renovada. Esta publicación asume esa voluntad concentrándose en las imágenes gestadas en los territorios-expresivos argentinos, y observa el fenómeno político-cultural inédito que representó la eclosión de teleficcionalidad en los distintos puntos del país desde la pluralidad cognoscitiva.

# Parte I

## Catalejos para asir la ficción televisual argentina



# Una mirada sobre ficción televisiva iberoamericana pensando en Argentina

*Apra, Gustavo*

*Universidad de Buenos Aires*

*Universidad Nacional de las Artes*

## ***Una larga trayectoria en la historia de la televisión***

Las narraciones ficcionales se desarrollan en el medio televisivo casi desde sus orígenes. Como continuación del radioteatro, oferta central de la grilla radiofónica, y en concordancia con otros países latinoamericanos (México, Cuba y Brasil), la puesta en el aire de dramas y comedias seriados forma parte de la programación televisiva argentina desde el comienzo de las transmisiones regulares en noviembre de 1951.

En la medida en que se consolida el modelo de televisión como servicio de interés público las emisoras estatales o privadas buscan acceder a audiencias lo más amplias posibles. Dentro de este tipo de organización de tipo comercial la telenovela se vuelve uno de los componentes centrales de la oferta de las cadenas locales. Su relación con las narrativas de los medios masivos (cine,

folletín, radio, música popular) y una modalidad de producción que permite cubrir con un costo limitado muchas horas de programación convierten a las ficciones seriadas de larga duración en una de las bases de la programación televisiva argentina y latinoamericana.

Desde fines de la década de 1970 algunas productoras logran vender sus programas fuera de Iberoamérica (su “mercado natural”) y las telenovelas terminan convirtiéndose en el principal producto de exportación de la industria cultural latinoamericana. La crisis de la televisión como servicio público que se produce en Europa occidental y la tendencia a la transnacionalización de la producción de los medios masivos hacen que algunas de las telenovelas latinoamericanas puedan verse en casi todo el mundo. Este crecimiento exponencial hace que algunas cadenas (Televisa en México y Rede Globo en Brasil) adquieran un poder oligopólico en sus países de origen, desarrollen niveles de producción de gran escala a un costo relativamente bajo y alcancen un estándar que les permite competir con los productos de las grandes *broadcasting* norteamericanas. Más allá de estos casos excepcionales en el conjunto de Iberoamérica se mantiene de manera más o menos constante la producción y circulación de narrativas audiovisuales televisivas. Como veremos más adelante, existen diferentes escalas y modalidades de producción que además definen estilos locales reconocibles por los públicos del área.

Tan significativo como la dimensión económica resulta el lugar que ocupan los relatos televisivos en las culturas de sus respectivos países. Tal como afirma Maria Inmacolata Vasallo de Lopes:

*“La ficción televisiva no debe ser considerada como una historia específica, como una particular producción de género, sino más bien como corpus y flujo de las narrativas en el tiempo donde asume la función de preservar, construir y reconstruir un «censo común» de la vida cotidiana.”*

*(Vasallo de Lopes, 2008: 38)*

En este sentido el estudio de la ficción audiovisual televisiva producida en nuestros países tiene una dimensión política además de las económica y estética. Dentro de este marco vale la pena considerar las estrategias que se dan en los diferentes países que cuentan con producción propia en un momento

en que se están produciendo profundas transformaciones en el consumo de los relatos audiovisuales.

### ***El marco de la crisis de la televisión abierta***

Numerosos autores consideran desde hace tiempo que la “televisión abierta ha muerto”<sup>1</sup>. Simultáneamente otros hablan de una nueva “era dorada” para los relatos televisivos refiriéndose a las ficciones que producen las cadenas de cable norteamericanas<sup>2</sup>. Seguramente estas lecturas contrapuestas son producto de la focalización en diferentes objetos que en algún punto se complementan. Aquellos que dictaminan el final de la televisión consideran las transformaciones que se están produciendo en el consumo de los lenguajes audiovisuales. Los que vislumbran una etapa brillante para la ficción audiovisual producida en el universo televisivo definen una modalidad narrativa que solo puede ser comprendida a partir de la existencia de nuevas formas de consumo a través de diferentes plataformas, tanto a través de la televisión abierta en el momento de la transmisión como en forma en diferida. En relación con el nuevo tipo de espectáculo lo que efectivamente puede verificarse es que pone en crisis la grilla de programación como orientadora de consumo. (Verón, 2009) Dentro del terreno de la ficción los espectadores pueden disfrutar de sus historias cuando (directo o diferido por la TV, *streaming* en internet, *bringed*) y donde lo decidan (en qué plataforma). De esta manera uno de los elementos constitutivos de los dispositivos cinematográfico y televisivo, la clausura del texto (en la ficción el comienzo y el fin del relato), es puesto en cuestión. Los espectadores pueden seguir las historias en forma fragmentaria o acumulando unidades narrativas (episodios, temporadas, sagas, etc.) en una sola visión (*bringed*). (Scolari, 2013)

A partir del nuevo tipo de espectáculo y la oferta de múltiples pantallas la televisión abierta define como propuesta central la “*reality TV*” en la se hibridan ficción y no ficción en el marco de una dimensión lúdica.(Jost,

---

<sup>1</sup> Podemos recordar a Alejandro Piscitelli (1998) o Javier Pérez de Silva (2009) como algunos de los múltiples profetas que entierran a la televisión.

<sup>2</sup> Por ejemplo: Concepción Cascajosa Virino (2009) o Jorge Carrión (2011).

1997) Más que proponerse como una ventana hacia el mundo como hacía la Paleotelevisión o convertirse ella misma en su tema principal como sucedía en la Neotelevisión, el nuevo modelo televisivo funciona como un espejo en el que los espectadores se ven reflejados a partir de diferentes estrategias: participantes de concursos, testimoniando en noticieros, a través de envíos de material propio a programas, en interacción mediante las redes sociales, etc. De esta manera la ficción de la televisión abierta que en Latinoamérica está asociada a la telenovela se vuelve un producto caro y riesgoso. Dentro de este mismo marco en los estudios cuantitativos sobre las audiencias se observa que parte del público (niños, jóvenes y personas de mayor nivel socioeconómico) está abandonando los programas de la TV abierta para concentrarse en otras pantallas. (Orozco Gómez y Vasallo de Lopes, 2016)

En este punto los canales especializados de cable aparecen como la plataforma más idónea para sostener un nuevo tipo de narrativa audiovisual que se adapta a los nuevos tipos de espectadores. Combinan los mecanismos de los relatos seriados clásicos (siempre considerados como narraciones de “baja calidad” frente a la cinematográfica) con los niveles y la organización de la producción de los largometrajes y los condensan en un modelo que complejiza tramas y personajes.

Esta nueva variante de las narraciones audiovisuales clásicas implica una escala de producción poderosa que debe buscar audiencias a nivel global. Dentro de este marco aparecen nuevos actores que desde mercados regionales consolidados compiten por expandirse sobre las pantallas de todo el planeta como Turquía y Corea. (Martel, 2011) Las cadenas televisivas latinoamericanas deben adaptarse a estas condiciones que implican tanto a la pérdida de audiencias y las transformaciones en la recepción como la aparición de nuevos modelos narrativos y el cambio del gusto. Para los grandes productores (México y Brasil) la nueva situación implica una adaptación en su política de expansión internacional, pero en los otros países la tendencia general puede llegar hasta la desaparición de la industria televisiva local o su compra por grupos internacionales que operan a escala global.

## ***Un panorama de la producción iberoamericana***

Dentro del ámbito iberoamericano se pueden observar diferentes políticas para orientar la ficción televisiva y organizar su producción<sup>3</sup>. Para organizar la información optamos por plantear la existencia de cuatro modelos diferentes que involucran a varios países.

En primer lugar, se puede ubicar a las dos grandes cadenas de México y Brasil que tienen una producción centralizada y organizada verticalmente que controla desde los guiones y la grabación hasta la exhibición por TV de aire u otros medios y la venta en el exterior. La dimensión del mercado local y la condición casi monopólica permiten que una misma empresa se haga cargo de la totalidad del negocio. Con dos estéticas diferentes (ligada a la matriz melodramática clásica en México y buscando temas de impacto que comenten cuestiones de actualidad en Brasil) tienen un nivel de producción inigualable por los otros países. Como ejemplo, pueden considerarse los datos del año 2015: TV Globo produjo 41 de las 51 ficciones estrenadas por la televisión abierta brasileña y las 17 producidas para la televisión por cable; Televisa 11 produjo de los 17 estrenos mexicanos en televisión abierta. La empresa mexicana además tiene una importante cuota de pantalla en la televisión hispana de los EEUU. Dentro de sus propios países estas cadenas no solo no dejan espacio para sus competidores nacionales sino que además los estrenos de ficciones extranjeras son muchos menos que las nacionales. La dimensión que tienen Globo y Televisa hace que dentro del marco de un trabajo planificado busquen renovaciones que permitan hacer circular sus narraciones a través de múltiples pantallas asociándose con las nuevas formas de consumo audiovisual. Sin embargo, en ambos casos hasta el momento la telenovela aparece como la propuesta principal.

La televisión hispana de EEUU sigue el modelo de México y Brasil basado en la telenovela como oferta fundamental con un importante nivel de producción

---

<sup>3</sup> Para el desarrollo de este panorama nos basamos en los estudios que viene realizando desde 2006 el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva disponibles en <http://obitel.net/wp-content/uploads>.

y una tendencia a la expansión dentro de un mercado con altos niveles de consumo. A diferencia de las cadenas mexicanas y brasileñas, no hay una posición monopólica<sup>4</sup> clara y la presencia de programas de Latinoamérica ofrece una competencia significativa. A partir de estas condiciones las cadenas estadounidenses de lengua española buscan abrirse un lugar dentro del público latinoamericano a través de coproducciones.

Se puede ubicar en otra dimensión las cadenas que trabajan fuera del ámbito latinoamericano: la portuguesa y la española. La producción de ambos países se ubica en mercados amplios con un buen nivel económico en los que la televisión estatal juega un rol importante en la generación de propuestas. El formato telenovela ocupa un lugar secundario en Portugal y desapareció de España. Siguiendo la línea tradicional de la televisión de servicio público europea se priorizan las series de emisión semanal o las miniseries que se acercan a un estándar de producción y una estética similares a los de la cinematografía. Cuando estas televisiones realizan coproducciones se busca la alianza con otros países europeos. Dentro de este esquema las productoras independientes de los canales ocupan un lugar importante, especialmente en España donde hay una amplia franja de posibilidades de exhibición ya que, además de las cadenas públicas y privadas de alcance nacional, existen canales regionales que tienen su propia producción ficcional.

En el otro extremo de la escala se encuentran los países con una producción esporádica sin posibilidades de salida al exterior. Bolivia y Paraguay realizan programas de ficción a intervalos irregulares (pasan años entre un estreno y otro) sin una continuidad en las productoras ni una política definida quedan al borde del amateurismo. En consecuencia juegan solo como unos consumidores no demasiado importantes dentro del ámbito de la narrativa

---

<sup>4</sup> *Televisa en México solo cuenta con la competencia de TV Azteca desde 1993, pero domina los niveles de audiencia todos los años. Aunque la Rede Globo compite con más cadenas desde hace décadas encabeza los ratings de la televisión brasileña. Esta situación los convierte en algo más que empresas prósperas. Forman parte de conglomerados con una amplia incidencia en la economía y participación en la política de sus respectivos países.*

audiovisual latinoamericana.

Con una producción escasa y con pocas posibilidades de difusión fuera de sus respectivos países Perú, Ecuador, Venezuela<sup>5</sup> y Uruguay mantienen en la medida de lo posible una continuidad en la producción de ficciones televisivas. En todos los casos el número de los estrenos de ficciones extranjeras supera ampliamente al de los locales. Dada la escala de la producción con que se manejan estos países, las telenovelas no son la principal opción para las narrativas locales. Por diversas razones (políticas, culturales, estéticas) se sostienen las temáticas y estilos localistas en la búsqueda del sentimiento de una identidad cultural fuerte. La situación crítica de la televisión abierta a la que van arribando los distintos países pone en peligro la existencia de una producción local que pueda ser exhibida por esa vía.

Argentina, Colombia y Chile son países que mantienen una producción de ficción televisiva propia de manera constante a través del tiempo, tienen posibilidades de exportar sus productos terminados o formatos. Sin embargo, no manejan la escala de producción de México, Brasil o el público hispano de EEUU, debido a la estrechez de sus mercados internos y la envergadura de sus productoras.

A partir de sus trayectorias históricas los tres países tienen formas de organización diferentes. En Colombia la producción y la exhibición están controladas por dos cadenas grandes (RCN y Caracol) que compiten entre sí y buscan expandirse asociándose a productoras internacionales fuertes mexicanas o estadounidenses. En Chile las cadenas de exhibición generan sus propios programas pero dejan un lugar para productoras independientes. Argentina cuenta solo con dos de las cinco cadenas de alcance nacional con capacidad para generar sus propias ficciones. El Trece tiene una productora

---

<sup>5</sup> Hasta fines de la década de 1990 Venezuela fue uno de los principales países productores y exportadores de telenovelas de Latinoamérica. Los enfrentamientos políticos entre el gobierno y los medios, las dificultades económicas de las productoras y el asilamiento a que es sometida Venezuela redujeron a un mínimo la producción nacional de ficción e imposibilitaron su exportación.

cautiva: Pol - ka, la más grande del país. Por su parte, Telefé se asocia con diferentes empresas independientes especializadas en distintos tipos de programación (Underground, Cris Morena, El árbol, etc.) y productoras internacionales como Endemol o TNT.

Frente a la crisis mundial de la televisión abierta los tres países han adoptado estrategias diferentes para mantener una industria que no alcanza el nivel de la Globo o Televisa pero que tiene su propia trayectoria y peso. Colombia apuesta por la internacionalización de su producción asociándose con grandes empresas internacionales. Chile deja más librada su producción a “las leyes del mercado”. En este sentido, la competencia entre canales chilenos fue la que le abrió la puerta del mercado latinoamericano a las telenovelas turcas. Según los operadores chilenos el éxito rotundo y sorpresivo de estos programas se dio por el agotamiento de la audiencia frente al realismo y la complejidad de la oferta de las ficciones de su país.

Argentina hasta 2015 ha desarrollado una doble estrategia. Por un lado, el Estado nacional favoreció desde 2011 la diversificación y descentralización de la producción mediante el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a producciones de pequeña o mediana escala. Por otro, las cadenas y las productoras grandes buscaron afianzar las coproducciones con cadenas internacionales como HBO o TNT.

### ***El caso argentino: un balance provisorio***

Desde comienzos del siglo XXI la ficción de la televisión argentina mantuvo un modelo de producción, distribución y exhibición con características propias. A partir de la privatización de los canales de televisión en 1989 existen cuatro cadenas privadas y una pública con alcance nacional radicadas en la ciudad de Buenos Aires que son las únicas con capacidad para estrenar programas de ficción de producción local. En el marco de una lógica organizativa acorde con las políticas económicas imperantes, la producción de la programación ficcional acaba tercerizándose. Mediante este sistema consolidado en el marco de la crisis de 2001 las cadenas no asumen completamente los riesgos de producción, las productoras se especializan en estilos o tipos de programas

(infanto juveniles, telenovelas clásicas, comedias) y la producción se sostiene en el marco de una situación inestable que en un primer momento involucra una profunda crisis económica y posteriormente la caída constante de la audiencia en la televisión abierta. (Aprea y Kirchheimer, 2013) Cabe agregar una particularidad más del sistema televisivo argentino: el sistema de TV paga por cable está ampliamente difundido en todo el país y en 2015 involucra al 83,46% de los hogares con televisión. (Aprea, Kirchheimer y Rivero, 2016) Pese a su amplia difusión y dada la concentración casi monopólica que tiene la propiedad del cable, la producción propia de ficción de sus canales es entre escasa y nula.

La separación entre productoras y cadenas (solo formal en el caso de Pol-ka, la empresa más grande del área que pertenece al grupo Clarín) genera la aparición de una variedad de compañías dedicadas a la producción de ficción mayor que en los países con un alto grado de concentración y expansión como México y Brasil. Esto implica una mayor diversidad de estilos y tipos de programas y una menor posibilidad de acceso a los mercados globales. Esta situación contradictoria lleva a que Argentina en 2014 haya pasado a ser el tercer exportador mundial de formatos guionados del mundo, detrás de Gran Bretaña y EEUU, y muy por delante de Brasil o México que han sido habituales compradores de nuestros modelos de programas.

En este marco hasta 2011 había solo dos canales con capacidad para sostener una continuidad de estrenos ficcionales propios: El Trece, a través de Pol-ka y Telefé en asociación con productoras independientes. La programación de El Trece está fundamentalmente basada en un estilo costumbrista orientado hacia el mercado interno por lo que tiene bastantes dificultades para la venta de sus productos al exterior. Por su parte, Telefé ofrece una mayor diversidad de propuestas que culmina en la venta de formatos al exterior, contemplada desde el comienzo de sus proyectos. En ambos casos la forma de las ficciones se asocia más con la de la telenovela: relatos seriados largos en continuidad. Si se considera esta situación la salida a la competencia en el marco de un mercado globalizado queda bastante limitada por la escala de la producción (Telefé) o la apuesta al localismo (El Trece). En este contexto a partir de 2008

comienza a reducirse la producción de ficciones televisivas locales y decaer el número de estrenos argentinos acompañando la caída de la audiencia en la TV abierta y el estancamiento de los ingresos por pauta publicitaria. (Aprea y Kirchheimer, 2013)

En el marco de las innovaciones introducidas por Ley 26.552 de Servicios de Comunicación Audiovisual aparece un nuevo agente dentro de la producción ficcional televisiva argentina: el Estado nacional. Durante 2011 se implementa el plan Ficciones para todos, financiada a través del INCAA en el que diez productoras establecidas generan seis series de unitarios y cuatro mini series. Exhibidos por cuatro de las cadenas nacionales (excepto El Trece), en general exhibidas en horarios marginales y con dificultades para su promoción. A través de este proyecto se invierte la política estatal de las producciones audiovisuales. Desde 1994 con la conversión del Instituto Nacional de Cinematografía en Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales se buscaba que las cadenas televisivas participaran de la producción cinematográfica. Desde 2011 a 2015 el INCAA utiliza parte de sus fondos de fomento para impulsar la generación de programas televisivos. Las pocas veces que los programas financiados por esta vía logran acceder a canales con buena promoción adquieren niveles de audiencia más que aceptables tal como sucedió con las miniseries *El donante* en 2012 e *Historia de un clan* en 2015. A lo largo de los años se mantiene y va elevando el nivel técnico y expresivo a tal punto que miniseries como *Historia de un clan* y *El marginal* en 2016 ganan premios nacionales e internacionales, cosa que habitualmente no sucede con las producciones que no cuentan con el fomento estatal.

En el marco de la misma política de ampliación de voces y expresiones en la TV, también durante 2011 se crea el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA) en relación con Televisión Digital Abierta. En él se incluyen proyectos de menor costo pero que abren la posibilidad de programas en cualquier lugar del país. Este hecho aparece como un punto de inflexión en la historia de la televisión argentina, ya que por primera vez se producen ficciones que trabajan con historias y personajes regionales en miniseries como *El aparecido* (Salta) o unitarios como *Payé* (Chaco y

Corrientes). Además de los problemas de difusión, estos programas deben enfrentar dificultades enormes para el acceso a las pantallas televisivas en todo el país. Pese a su calidad, originalidad y que no tienen un costo para los canales resultan invisibles en el área metropolitana y muy difíciles de ver en el resto del país.

En términos generales la propuesta de la producción con financiación estatal resulta una respuesta coherente frente a los cambios que aparecen producto de la televisión abierta. La diversificación de la oferta se apoya en una de las capacidades del espacio audiovisual argentino: originalidad de algunos planteos, diversos modelos de producción, especialización. En la medida en que se logra una continuidad y se mantiene la creatividad aparece una vía de acceso propia a los mercados globalizados.

Otra cuestión fundamental es el fortalecimiento de los formatos breves (miniserias o unitarios) que permiten elevar el nivel y la calidad técnica de las producciones, al mismo tiempo que minimizan los riesgos frente al rechazo de la audiencia. Este aspecto ya fue observado por las grandes cadenas de cable que elevaron su prestigio y audiencia planificando temporadas más breves. Los canales nacionales de televisión abierta parecen realizar una propuestas de programación opuesta. Para mantener a un costo acorde con la caída de la audiencia apelan a telenovelas importadas de México, Turquía, Brasil o Corea que les resultan mucho más baratas y pueden ser reprogramadas, cortadas o alargadas sin demasiadas protestas. Por esta vía la producción nacional se reduce cada vez más. La única propuesta innovadora es la coproducción con cadenas internacionales de cable como HBO o TNT. Si bien este camino exige un cierto nivel de calidad técnica y originalidad, se corre el peligro de abandonar rasgos y caracteres que identifican a la cultura popular argentina con los que buena parte del público se identifica.

Más allá de la cuestión económica básica para la subsistencia de la producción nacional, la continuidad de la propuesta llevada a cabo gracias al apoyo estatal entre 2011 y 2015 incluye una cuestión que la perspectiva de las grandes cadenas porteñas no contempla. El sostenimiento de la variedad de gustos y miradas implica una democratización de las imágenes al permitir

la coexistencia de diversas perspectivas que permiten construir poéticas audiovisuales que permiten definir y redefinir identidades en un mundo cambiante y globalizado.

## **Bibliografía**

APREA, Gustavo y KIRCHHEIMER, Mónica (2013): "La ficción televisiva lucha por un espacio en la pantalla argentina". En ALFONSO, Alfredo (org.) *Comunicación y estudios socioculturales. Miradas desde América Latina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

APREA, Gustavo; KIRCHHEIMER, Mónica y RIVERO, Ezequiel (2016): "Argentina: cae la producción nacional, crece la extranjera y sin embargo la ficción pierde pantalla". En OROZCO GÓMEZ, Guillermo y VASALLO DE LOPES, Maria Inmacolata: *(Re) invención de géneros y formatos de la ficción televisiva*. Anuario OBITEL 2016. Porto Alegre: Sulina

CARLÓN, Mario (2012): "Una reflexión sobre los debates anglosajón y latinoamericano sobre el fin de la televisión". En OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). *Tvmorfosis. La televisión abierta hacia la sociedad de redes*. México: Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll.

CARRIÓN, Jorge (2011): *Teleshakespeare. Las series en serio*. Madrid: Errata Naturae.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2009) "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". En *Secuencias: revista de historia del cine* 29. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

JOST, François (1987): "La promesse des genres". En: *Réseaux*, volumen 15, n°81. París: CNET.

MAZZIOTTI, Nora (1996): *La industria de la telenovela la producción de ficción de América Latina*. Barcelona: Paidós.

MARTEL, Frédéric (2011) *Cultura main stream. Como nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus

NIELSEN, Jorge (2004): *La magia de la televisión argentina 1951 1960*. Buenos Aires: Del jilguero

OROZCO GÓMEZ, Guillermo y VASALLO DE LOPES, Maria Inmacolata (2016): *(Re) invención de géneros y formatos de la ficción televisiva*. Anuario OBITEL 2016. Porto Alegre: Sulina.

PÉREZDE SILVA, Javier (2009): *La Televisión Ha Muerto. La Nueva Producción*

*Audiovisual en la era de Internet. La tercera revolución industrial.* Barcelona: GEDISA.

PISCITELLI, Alejandro (1998): *Post – televisión.* Buenos Aires: Paidós.

SCOLARI, Carlos (2013): *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan.* Barcelona: PAPF.

SIRAGUSA, Cristina (Ed.): (2014) *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV.* Córdoba: La Barbarie.

VASALLO DE LOPES, Maria Inmacolata (2008): “Televisiones y narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización”. En *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación n° 30, v. XV.* Huelva: Grupo Comunicar.

VERÓN, Eliseo (2009): “El fin de la historia de un mueble”. En *CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos El fin de los medios masivos. El comienzo del debate.* Buenos Aires: La Crujía

## **Videografía**

ORTEGA, Luis (2015): *Historia de un clan.* Underground-Telefé. Buenos Aires, Argentina. En línea: [www.telefe.com/historia-de-un-clan](http://www.telefe.com/historia-de-un-clan)

ORTEGA, Sebastián y CAETANO, Adrián (2016). *El marginal.* Underground. Buenos Aires, Argentina. En línea: [www.tvpublica.com.ar/elmarginal/](http://www.tvpublica.com.ar/elmarginal/)

GÓMEZ MONTERO, Camilo (2012): *Payé, Payé* Cine. Corrientes, Argentina. En línea: <http://cda.gob.ar/serie/167/payé>

ROSA, Mariano (2012): *El aparecido.* Chulo Producciones. Salta, Argentina. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpyWLi2UipE>

SHAMA, Julieta (2011): *El donante.* Eyeworks- Cuatro cabezas. Buenos Aires, argentina. En línea: [www.telefe.com/el-donante/](http://www.telefe.com/el-donante/)

# Pasajes, anclajes, montajes

Siragusa, Cristina

Universidad Nacional de Villa María

Universidad Nacional de Córdoba

*Establecer la pertinencia recíproca de acontecimientos, con el horizonte de un presente y de un futuro no conocidos y que permiten sólo previsiones hipotéticas, corre el riesgo de ir siempre a la aventura. Por otra parte, no es tan sencillo establecer la relevancia de fenómenos que se confunden con muchos otros que, siendo relevantes, no se considerarán. Sin embargo, parece que se puede aplicar un criterio de buen juicio: el de tener en cuenta la “emergencia” de algunos respecto a una evolución de otros que no provoca ninguna “excitación”.*

Oscar Calabrese

## **Pasajes**

Cabe, quizás, tomar(nos) un permiso metafórico para iniciar esta comunicación y asumir que el primer tempo<sup>1</sup> de ese movimiento de generación de relatos ficcionales originarios de los diversos territorios nacionales<sup>2</sup> puede ser

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término italiano tempo que es el que habitualmente se emplea en el campo de la música para referir a la velocidad de la interpretación de una pieza musical. Esta elección nos permite distanciarnos paradigmáticamente de otras posibles nociones, como por ejemplo la de etapa, porque nos importa destacar un rasgo del movimiento procesual que define cómo un fenómeno se expande y puede ser percibido.

<sup>2</sup> Históricamente la producción de ficcionalidad para el medio televisivo estuvo en Argentina centralizada en Ciudad Autónoma de Buenos Aires por lo que al aludir aquí a los territorios nacionales se está haciendo referencia a la totalidad de provincias que componen el país lo cual representó un acontecimiento inédito para la comunidad audiovisual.

concebido como un acto de vacilación: frente a la acción estatal (materializada en políticas de promoción para la constitución de una industria audiovisual<sup>3</sup>), un conjunto de sujetos-realizadores, quienes en su mayoría no contaban con experiencia en la producción ficcional para el medio televisivo, asumió un compromiso creativo con variadas estrategias narrativas, técnicas<sup>4</sup> y estéticas. Pensar ese proceso de enorme densidad desde la noción de vacilación implica subrayar dos cuestiones que se imbrican en algunas de las acepciones del término:

*Primero*, aludir al *vaivén* en pos de comprender que ese movimiento creativo irrumpió asumiendo una orientación no-lineal, profundamente sujeta a la búsqueda-desde-el-hacer, capturando referencialidades no siempre ligadas al canon instituido para las prácticas de la producción teleficcional, cuestiones por lo que en principio se asume el carácter de riesgo y desafío que conllevaba

---

<sup>3</sup> *Tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522 se generó un proceso de producción de políticas públicas tendientes a fortalecer el sector. Es en ese marco que el 30 de junio de 2010 se suscribió un Convenio de Cooperación para el Desarrollo de Proyectos de Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales entre la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios (MINPLAN). El mecanismo resultante posibilitó el desenvolvimiento del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales del SATVD-T (Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre) que permitió materializar en la práctica parte del ideario político-institucional inherente a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. El espacio político-institucional fue propicio para que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la UNSAM suscribieran un Convenio para la producción de contenidos audiovisuales en pos del fortalecimiento del SATVD-T. Se reconoce, además, que existieron otras acciones estatales que habilitaron ámbitos para la producción de contenidos (a partir del Programa Polos, de los FOMECA, entre otros).*

<sup>4</sup> *Kozak destaca en relación a la técnica que: “En tanto el arte siempre involucra algún grado del hacer –aun en el caso límite de que nada se haga: alcanzar la técnica del silencio puro es también proceder técnicamente–, la aplicación de unas técnicas particulares le es indisoluble. Los protocolos de experiencia, además, se dirimen en contextos sociales; en tal sentido, el mismo funcionamiento social procede técnicamente y hay muchos artistas que adoptan esta perspectiva para plantear su arte como tecnología social” (2011:55).*

la acción de esa nueva comunidad de realizadores.

*Segundo*, dar cuenta de la perplejidad, como reacción, lo cual habilitó una cornucopia de relatos no siempre estables ni seguros en función de su capacidad para construir su propia circulación a los fines de establecer un rango de visibilidad que hiciera posible su reconocimiento en las comunidades de espectadores.

La manera en la que el Estado nacional, tras la sanción de la Ley N° 26.522, instituyó una acción subjetivante que implicó establecer renovadas condiciones para la generación de contenidos provocó una ruptura histórica en distintos niveles del campo televisual:

- en los aspectos *productivos* porque afectó a un modo de hacer ficcionalidad televisiva apelando a una exploración de formatos, modos de producción y lenguajes;
- en lo relativo a la dimensión *socio-cultural* a partir de la ampliación de la comunidad artístico-creativa (directores, guionistas, elencos actorales, equipos técnicos) incluyendo nuevos actores pertenecientes a los diversos territorios del país;
- en lo atinente a la *faz temática* a partir de una apertura a problemáticas y preocupaciones ligadas a procesos identitarios anclados en realidades locales que impusieron Otra-mirada desde un interés por destituir el estereotipo y la estigmatización;
- en cuanto al ingreso de estas narrativas a un régimen *escópico* en el que disputaron, explícita o implícitamente, 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.

En los derroteros de este complejo proceso algunas cuestiones no han logrado afianzarse en el tiempo. Entre ellas nos importan señalar dos: *una*, vinculada al fenómeno de la circulación discursiva y la puesta en pantalla en un momento en el que son habituales los fenómenos transpositivos y el visionado de ficcionalidad seriada en plataformas no coincidentes con el dispositivo televisivo, pero también en un reacomodamiento de la televisión abierta y la

redefinición del rol, como programadora, de las emisoras locales; *otra*, centrada en los procesos de espectación contemplando las transformaciones operadas en las prácticas y los consumos, en términos de la capacidad de instituir un fandom<sup>5</sup> que configure nuevas articulaciones entre la oferta de ficción y la conformación de audiencias. ¿Dónde radica la importancia de indicar estas inquietudes? En la intersección de ambas (circulación y conformación de públicos) se circunscribe un debate crucial acerca de las posibilidades (en términos de oportunidades y proyecciones) para la *continuidad* de este movimiento innovador asumiendo que la ficción televisiva argentina se insertó históricamente en un modelo ligado a la industria audiovisual (donde la valoración se ciñe a su potencialidad como mercancía cultural) y no a una perspectiva que concibe a la televisión (y a sus contenidos) como bien público. En relación a la problemática de la *circulación* la mayor parte de las producciones gestadas en los territorios expresivos no pertenecientes a Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se concretaron por la vía del concurso de propuestas a convocatorias promovidas por el Estado nacional (más allá de las diversas políticas y entidades intervinientes<sup>6</sup>) lo cual implicó un compromiso (por cesión de derechos) para su incorporación al Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA). Este espacio y su plataforma digital en línea para el libre acceso del público (CDA), integran el “mapa de la televisión pública en las nuevas pantallas” (Murolo, 2014) lo cual

---

<sup>5</sup> Se alude al fenómeno que toma a los fans como categoría central en el análisis. En este trabajo se ha optado por la perspectiva propuesta por Jenkins (1992), inscripta dentro de los estudios culturales, quien entiende que los fans son textual poachers es decir figuras que se apropian de los textos populares y generan diversas re-lecturas. Este modo de concebir a algunas tipologías de espectadores, desde un posicionamiento activo y comprometido, permite considerar la conformación de comunidades interpretativas que desarrollan un activismo sobre la serie (fundamentalmente) desde una implicación emocional que no excluye la distancia crítica.

<sup>6</sup> Entre las convocatorias se destacaron: *Series de Ficción Federal*, *Prime Time*, *Series de Ficción para Productoras con Antecedentes*, *Series de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes*, *Series de TV en Co-Producción Internacional*, *Producción Original BACUA*, *Series de Ficción Federal Temática*, entre otras.

resulta interesante como una alternativa para ampliar *pantallas* en tanto la política pública se oriente específicamente a la democratización de miradas e imágenes, y aliente su difusión<sup>7</sup>. En caso contrario resulta problemático, porque si las condiciones político-tecnológicas no habilitan el acceso concreto para el público a los fines de la visualización de sus contenidos, los mismos ingresan en un cono de sombras y en una *cuasi*-invisibilidad.

En este contexto cabe interrogarse acerca de los públicos a los que les correspondería esta oferta que, en ocasiones, resulta “extraña” al Ojo-alfabetizado por la cultura visual de las últimas décadas. ¿Cuáles serían los potenciales seguidores de esta ficcionalidad televisiva? El hecho de que las formas adoptadas fueron la serie y la miniserie, que eran las alternativas contempladas en las convocatorias, se erige como una oportunidad para arriesgar conjeturas en función del sinnúmero de estudios y planteos que el campo intelectual ha desarrollado en el tiempo, del cual se pueden recuperar, algunas posibles respuestas. En este escenario donde existe un *fandom*, quizás el más evidente, alrededor de series y/o miniseries *espectaculares* originadas a nivel internacional (uno de los ejemplos más ilustrativos se vivenció con el caso de *Lost*), la constitución de *comunidades interpretativas* (Jenkins, 1992) para la producción nacional originada en las diversas regiones se convierte en una empresa ciclópea, fundamentalmente porque el trabajo productivo de apropiación del sentido se ha asentado en productos emanados por las industrias culturales en lo relativo a formas populares del entretenimiento.

Sin embargo, más allá de estas aclaraciones, podemos arriesgar tres escenarios de espectación plausibles de conformarse para este tipo de teleficcionalidades: *uno*, en el que la implicación se funde en la dimensión local lo cual significaría la conformación de un público ávido por visualizar modalidades de la serialidad televisiva que instalen en pantalla sujetos, paisajes e historias asentados en la particularidad del *territorio-expresivo* (propio o ajeno); *otro*,

---

<sup>7</sup> Contenidos Digitales Abiertos (CDA) tiene como objetivo la promoción del “diálogo interregional” y la divulgación de contenidos gestados en nuestro país de forma gratuita.

en el que la potencialidad para la activación responda al gusto por formas genéricas tales como el policial, el fantástico-maravilloso, entre otros<sup>8</sup>; *finalmente*, a partir de la generación de ficción de época y/o ficción histórica que permitan (re)conocer facetas de la vida nacional y/o regional desde una profusión de detalles subjetivos o por el despliegue de información contextual desde lecturas revisionistas. En cualquier situación, todas ellas procedentes de un pensamiento conjetural, resulta heurísticamente productivo poder contemplar alternativas que faciliten el encuentro entre estas narrativas regionales y sus potenciales públicos, pero sin la consolidación de las modalidades de circulación y divulgación esta probabilidad se encuentra obturada.

### **Anclajes**

Al *territorio-imaginado*<sup>9</sup>, en tanto propuesta analítica y concepto orientador, lo hemos observado aceptando su ambivalente presencia dado que, en ocasiones,

---

<sup>8</sup> “Fandom is a common feature of popular culture in industrial societies. It selects from the repertoire of mass-produced and mass-distributed entertainment certain performers, narratives or genres and takes them into the culture of a self-selected fraction of the people” (Fiske, 1992:30)

<sup>9</sup> Es importante destacar la necesidad de apropiarse del lenguaje y de re-crear los términos para poder dar cuenta del espesor del proceso cultural bajo estudio. Ese es el motivo por el cual nos expresamos a partir de nociones en las que se cruzan dos matrices de sentido: una, ligada al espacio y en la que recuperamos palabras tales como territorio, superficie, geografías, topografías, como algunas alternativas; otra, vinculada a la experiencia y a la práctica cultural, a la producción imagética de la vida social.

En este caso la noción de territorio-imaginado encierra una doble consideración: a) es resultado de un proceso humano de creación simbólico-identitaria; b) es imagen. Por otro lado, también se puede articular esta idea con el planteo de Anderson cuando define, desde una lectura antropológica, a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1993:23). Para el autor: “Es imaginada porque 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” (1993:23)

se encuentra emplazado en una superficie socio-cultural de carácter *telúrica* y, en otras, se instala en el *devenir* de unas geo-experiencias que se acoplan y desacoplan en función de la pluralidad de subjetividades a las que remiten.

En el campo cinematográfico nacional es posible rastrear antecedentes de unos paisajes que remiten indicialmente a los espacios rurales y a formas expresivas a las que podríamos denominar como *plano abierto* ya que nos permiten aprehender una(s) naturaleza(s) emblemáticas de las regiones argentinas. En la ficción televisiva observada existe una cierta analogía en lo atinente al modo en que ciertas imágenes referidas al espacio irrumpen en pantalla asumiendo la presencia de un “repertorio de significados” previos a su configuración en el espacio filmico que “permea tanto el escenario diegético como el paisaje que lo envuelve y lo excede” (Andermann, 2015:114). Algunas de las convocatorias que se desarrollaron como parte de las políticas públicas de fomento, insistieron directa o indirectamente en la exploración y exhibición de manifestaciones locales lo cual implicó el ingreso del territorio como paisaje de manera privilegiada.

Desde esta perspectiva puede explicarse la profusión de imágenes alusivas con una cierta vocación indicial, que integraron composiciones desde la puesta en escena como escenificación para el desenvolvimiento de la historia y/[o] como representación visual que interpela desde un cierto principio de autonomía (Andermann, 2015). El estilo heteróclito de las ficciones generadas, en ocasiones se basó en la tradición costumbrista con cierta sublimación de la naturaleza gestando en ese movimiento un enfoque neo-pastoral, o a la exhibición de geo-sociedades desde un realismo naturalista en el que la relación del hombre con la tierra desde una perspectiva del trabajo es *lo* determinante, o la naturaleza como ámbito contenedor de seres mitológicos que en algunas oportunidades promueve una pulsión de vida/muerte reparadora de las violencias e injusticias sociales, entre otras posibilidades dentro de un amplio repertorio. El interrogante acerca del *paisaje* destituye toda posibilidad de contemplar(lo) de manera inocua porque emerge como un modo de representación de relaciones socio-regionales que definen modalidades de ostensión de subjetividades en pantalla. Uno de los riesgos, si es que subyace una pretensión

de acercamiento más vívido a un “real” marginalizado en el régimen escópico de la televisión nacional, se asienta en la (re)producción de una mirada exótica que descubre el paisaje en su *distintividad*, al mismo tiempo que recorre a las comunidades que lo habitan desde una cotidianeidad idílica donde se acentúa la pobreza y la marginalidad como atributos identitarios.

Otro riesgo, y que ha sido abordado en estudios británicos preocupados por la explosión de un imaginario rural en las parrillas televisivas, se instala en los cánones de la *televisión espectacular* que destaca la *belleza* de las imágenes de los lugares. Bajo nominaciones como *geography genre*, *country themed series* (Wheatley, 2011:233), entre otras, se alude a realizaciones propias de los programas de tipo documentalista en el que se recorren espacios naturales o, lo que nos interesa aquí, en ficciones que son adaptaciones televisuales de obras literarias. Independientemente de la taxonomía, estas propuestas han estado asociadas al *placer visual*, lo cual enfatiza la experiencia sensorial de su manifestación televisiva, con una mirada omnisciente y contemplativa del paisaje al que se destaca por su esplendor. Más allá de su presencia en el tiempo en las pantallas, actualmente los recursos tecnológicos (especialmente satelitales) han permitido la consolidación de una fotografía espectacular y artística que alcanza un cierto protagonismo con el objeto de producir una exaltación de esa exuberante topografía (Wheatley, 2011:237).

Pero también existe el riesgo de la supresión, del borramiento del territorio como espacialidad singular y constructo que encarna un modo-de-vivir(lo) para ciertos sujetos. Una estrategia de re-territorialización para su aceptación en el mercado global, en el sentido de su capacidad de insertarse en una circulación vía la exportación de contenidos o de co-producción con actores internacionales.

En estas reflexiones, y retornando con lo planteado en el inicio de este apartado, no puede estar ausente cómo desde la cinematografía nacional se ha construido la cuestión del *territorio*, lo cual obliga a reconocer la presencia de una tradición asentada en una vocación *mimética*: “Es difícil encontrar películas argentinas que se aparten de esta tradición de poner al territorio (a las características geográficas y circunstancias políticas que supone ese

territorio) como fondo, reserva dramática siempre latente de todo lo que se narra” (Pérez Llahí, 2007:70).

Andermann afirmaba que “esta aparición en pantalla del espacio en sí y para sí requiere *otro* modo de ver” (2015:113). Ese Otro modo de ver implica, para nosotros, la capacidad de incorporación escópica de identidades cuyas manifestaciones han sido objeto de marginalización. El territorio, desde una perspectiva antropológica, es un modo de representación social que (nos) representa según lo explica Segato: “Es ámbito bajo el control de un sujeto individual o colectivo, marcado por la identidad de su presencia, y por lo tanto indisoluble de las categorías de dominio y de poder” (2006:76). El territorio, desde este enfoque implica la *acción y existencia* de subjetividades por eso “es espacio apropiado, trazado, recorrido, delimitado” (Segato, 2006:76). Es por ello que nos interesa epistemológicamente referir a los *territorios expresivos* como una categoría en la que ingresan imágenes e imaginarios de lo particular que se constituyen en emblemáticos configurando, en ese movimiento, lazos sociales y colectivos. Belting aporta, en ese sentido, que el territorio es siempre escenificación espacio-cultural que involucra dialécticamente al sujeto como *lugar-de-las-imágenes y organismo-vivo-para-las-imágenes* (2007:75).

### **Montajes**

Se ha insistido en que el fenómeno de producción de ficción desde los diversos *territorios expresivos* nacionales constituyó un hito en la historia de la comunicación mediática en Argentina. Una exploración de los antecedentes de los géneros ligados al drama seriado “de calidad” (series, miniseries, teleteatro unitario [o] unitario) coadyuva a la construcción de un encuadre para observar analíticamente las continuidades y las transformaciones en el campo de la ficcionalidad televisiva nacional.

Es importante reconocer que la labilidad en los modos de producir y/o reconocer a nivel metadiscursivo las particularidades de la *serie*, el *serial* y la *miniserie*, ofrece escasas oportunidades para trazar con mayor fortaleza un recorrido más preciso de estas alternativas en la televisión argentina. Sin embargo es posible identificar cómo en los 90s se inició un proceso de mayor

despliegue en la exploración de sus posibilidades. En este sentido cabe destacar que, a pesar de que el modelo de las series norteamericanas estuvo presente desde los comienzos de la televisión argentina<sup>10</sup>, su re-creación resultó un fenómeno tardío y se produjo en un (entre)tiempo a nivel internacional dado que la teleficción internacional, especialmente la estadounidense y la europea, ya se encontraba en un proceso de desplazamiento en términos de re-invencción de la serie televisiva como género.

Durante la última década del siglo XX se amalgamaron un conjunto de rasgos que instituyeron una nueva *experiencia ficcional*, en términos de renovación del contrato de lectura, acentuándose la matriz *espectacular*. Algunas de las modificaciones que se presentaron fueron: a) en la dimensión morfológica los límites genéricos se destituyeron y se (entre)tejieron remozadas estructuras de tramas que implicaron la combinación de formas episódicas y seriadas<sup>11</sup>; b) la exhibición del dispositivo (Carlón, 2016) y la intensificación del grado de auto-conciencia de los mecanismos de producción discursiva (Mittell, 2006); c) la presencia de una construcción narrativa que demandaba un mayor compromiso por parte de la audiencia en lo referente al disfrute de los placeres diegéticos como así también a los aspectos formales implicados

---

<sup>10</sup> Una revisión de las series internacionales, básicamente de origen estadounidense que cohabitaban la ficcionalidad argentina hasta prácticamente los años 90s, permite reconocer que las mismas fueron las que consolidaron una particular estética de la repetición (Calabrese, 1999), con algunas excepciones. Pero las miniseries desarrollaron otro movimiento. Después de su introducción en los 70s sostuvieron su asociación como formas genéricas propias del drama de calidad, resultando emblemáticas *Holocausto* (estrenada en Argentina en 1981) o *El pájaro canta hasta morir* (en 1986); *Anillos de Oro* y *Los gozos y las sombras* (estrenos en la pantalla nacional en 1984), estas últimas de procedencia española.

<sup>11</sup> A partir del estudio de un corpus de cincuenta series de televisión sobre las cuales se observó su configuración arquitectónica, Guarinos y Gordillo explican: “Actualmente se alternan estructuras de gran complejidad, estudiadas, y difíciles de tipologizar, y estructuras tramposas improvisadas (como el caso del cierre total de temporadas de *Los Serrano*), que coexisten con estructuras de autores televisivos clásicos que no hipertrofian las estructuras sino los temas y los personajes” (2011:382)

(Mittell, 2006:39).

De este modo se aprecia en las estructuras formales del dispositivo narrativo “conexiones” con diversos aspectos de las industrias culturales, las tecnologías, y las prácticas de la vida cotidiana; pero, fundamentalmente, Mittell señala la relevancia de su vínculo con la emergencia de los medios digitales y con variadas modalidades *interactivas* propias de las comunicaciones y el entretenimiento (2006:39). Estos rasgos nos permiten contemplar la expansión y reconfiguración de la serialidad televisiva ficcional, al interior de la cual han surgido producciones audiovisuales que adoptan una lógica de la experimentación (temática y/o formal) y presuponen un público activo e implicado.

Una sintética genealogía de la teleficcionalidad desplegada en las pantallas locales evidencia que la forma genérica que se destacó como emanación de la matriz dramática fue el *teleteatro* cuyas derivas terminológicas y conceptuales amalgama posteriormente en el *unitario*, y no así la serie o el serial por ejemplo. Es imprescindible reconocer en las primeras décadas del sistema televisivo argentino, y siempre circunscripto a la Capital del país, la existencia de un movimiento transpositivo que, desde un teatro *culto y/o independiente* hacia la televisión, impactó en la constitución de un modo de contar que fue asociado como acontecimiento-artístico en aquellos casos en los que su hipotexto era una tipo de discursividad originaria de la literatura o de la dramaturgia previamente “legitimada” por el sistema de juicio de la crítica. De este modo prevaleció una serialidad más cercana a las formas auto-conclusivas, en lo que podría concebirse como una ficción antológica, que otorgaba mayor potencia a la gestación de guiones con un despliegue de historias y tramas relativamente autónomas. Esa prevalencia de un principio de autonomía en la estructura de la narración prevalece hasta los 90s, momento en el que surgirán a nivel cuanti-cualitativo una multiplicación de opciones que apostaron al continuismo narrativo cercanas al serial o a una combinación entre la serie y la miniserie (lo cual ilustran ejemplos como *Zona de Riesgo* y *Archivo negro*). Los tópicos, considerando que el teleteatro unitario [o] unitario estuvo desde los años 60s ligado a problemáticas sociales de relevancia, se inscribieron

dentro de una *narrativa de lo abyecto* que tomó como premisa la existencia de un sujeto aislado en una relación fascinada con los bordes morales entre 1990-2010. Ese tiempo fue proclive, en general, a un movimiento de acomodamiento del paradigma axiológico que encontró en la televisualidad dramática un espacio para su exploración. En ese ejercicio de búsqueda, el *real-imaginado* se asumió como amenazante ya sea materializado como una exterioridad (especialmente institucional) o como una emanación de las fantasías y deseos censurables del individuo que tensionaron, en ocasiones, los contornos de lo legal. Es observable, fundamentalmente a partir de diciembre de 2001, la irrupción de escenarios, experiencias y subjetividades que refirieron constructivamente a una “realidad” que ineludiblemente se había trastocado<sup>12</sup> tras la evidencia de la crisis político-institucional-financiera y socio-cultural. Es posible considerar que aconteció un fenómeno similar al que se desarrolló en la teleficción internacional, especialmente la procedente de Estados Unidos, con la irrupción de las narrativas *post-11S* que introdujeron en pantalla diversas historias en las que subyacía la amenaza, la incertidumbre, y la figura del terrorismo (Siragusa, 2012). Desde la ambigüedad o la transparencia enunciativa se multiplicaron series y miniserias cuyos tópicos se insertaron en un paradigma ligado a la *Comunidad del Miedo* (Beck, 1998) y que recurrieron a una forma del contar en la que entremezclaron subgéneros como la ciencia ficción, el fantástico, el detectivesco policial, y/o el de acción.

En este contexto, y asumiendo el proceso de renovación de las historias y modos del relato que implicó la producción de ficcionalidad en una heterogeneidad de *territorios expresivos*, también nos interrogamos acerca de los *horizontes de referencia* que, explícita o implícitamente, se contemplaron:

---

<sup>12</sup> *Se asume como supuesto que la fecha es un constructo que opera de manera simplificada para “marcar” a nivel temporal la presencia de ciertos acontecimientos a los que se presupone una importancia destacada para una comunidad. Esto no implica negar el discurrir de los procesos, por el contrario, se admite la existencia de ese devenir nunca lineal y siempre complejo, distanciándose de una posición que implique la cristalización de los acontecimientos sociales.*

¿fue un tiempo para la observación del canon?, ¿se evidenció una *exploración* formal y/o temática que tomó distancia de lo institucionalizado?, ¿las prácticas se inscribieron *entre* el canon y la experimentación?

Cuando referimos a la idea del *canon*, en lo atinente al menos a la construcción textual, significa que asumimos una supremacía de lo *instituido* que pudo hallar una referencia *exógena* (por ejemplo los modelos de la televisión por cable norteamericana en la que aparece una *televisión de autor*) o *endógena* (con una remisión a una matriz que retomaba los derroteros del teleteatro unitario [o] unitario gestado durante décadas en CABA). En estos casos se evidencia la pretensión de *acercarse* a los criterios impuestos por la “industria audiovisual” y sus ventajas para circular en escalas nacional e internacional. Asimismo es necesario contemplar las prácticas televisuales que exploraron formal y temáticamente sobre la ficcionalidad interesados en encontrar variantes aunque a riesgo de encontrar sus públicos. Estas experiencias fueron, también, las que hallaron en la imagen cinematográfica a su interlocutor privilegiado.

*Pasajes, anclajes, montajes.* Tres movimientos para generar una apertura epistemológica flexible que permita instituir diversas lecturas analíticas de un fenómeno en desarrollo. Su proximidad espacio-temporal provoca cierta inquietud, sin embargo resulta un ejercicio intelectual imprescindible si se asume que el acto de narrar es una apuesta cultural de enorme valor porque en esa experiencia se ponen en juego las identidades.

## ***Bibliografía***

ANDERMANN, Jens (2015): *Nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BECK, Ulrich (1998): *La sociedad del riesgo*. Barcelona: Editorial Paidós.

BELTING, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

CARLÓN, Mario (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

FISKE, John (1992): "The Cultural Economy of Fandom". En Lisa A. Lewis (editora) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Londres: Routledge.

GUARINOS, Virginia y GORDILLO, Inmaculada (2011): "Kate, we have to go back" Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión. En Miguel A. Pérez-Gómez (Editor) *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

JENKINS, Henry (1992): *Textual poachers: Television fans & participatory culture*. Londres: Routledge.

KOZAK, C. (2011): "Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento", en *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludióon-Paragraphe*. Exploratorio Ludióon. Buenos Aires.

MITTELL, Jason (2006): "Narrative complexity in contemporary american television". En *The Velvet Light Trap* No. 58, pp.: 29-40.

MUROLO, Norberto Leonardo (2014): "Nuevas pantallas para la televisión pública argentina". En Alejandra Pía Nicolosi (compiladora) *La televisión en la década kirchhnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Universidad Nacional de Quilmes.

PEREZ LLAHI, Marcos Adrián (2007): “La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino”. En María José Moore y Paula Wolkowicz (editoras) Cines al margen: nuevos modelos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería.

SEGATO, Rita (2006): “En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea”, En Diego Herrera-Gómez y Carlos Piazzini-Suárez (editores). (Des) territorialidades y (No)lugares: procesos de configuración y transformación del espacio social. Medellín: La Carreta Ediciones.

SIRAGUSA, Cristina (2012): “Drama/personaje/conflicto: configuraciones en el primer capítulo de series de televisión”. En Liliana Guillot y Cristina Siragusa (comp.) Narrativas en progreso: dramas en la televisión norteamericana contemporánea. Villa María: Eduvim.

*WHEATLEY, Helen (2011): “Beautiful images in spectacular clarity: spectacular television, landscape programming and the question of (tele)visual pleasure”. En Screen, Volumen 52 (2).*

# Cartografías imaginales: paisajes federales en la serialidad televisiva

García, Noelia

Universidad Nacional de Villa María – CONICET

*La imagen como objeto teórico es un acto concreto  
en el sentido del verbo latino *concrecere*,  
que significa crecer junto con otro,  
acrecentarse. Lo general y lo individual son  
una única cualidad.*

*Gotfried Bohem.*

## **Preliminar**

Este texto no es más que una suma de notas de una investigación en curso. Justamente se propone una lectura amena de las elecciones de investigación que han construido este problema, estas preguntas, este nudo de intensidades en la red del conocer.

Desde el principio de nuestra investigación, como parte del equipo, y de las primeras preguntas acerca de las series federales que me fui haciendo, la cuestión principal estaba teñida por la *identidad*. Cuando me embarqué al estudio del audiovisual desde una perspectiva sociológica no pude sacarme el mayor interés profesional que se engloba en la guía sociológica de la búsqueda del conocer a la sociedad, al otro, a cada operación simbólica que construía cada imagen en movimiento.

En particular nos propusimos trabajar sobre el audiovisual seriado, en mi caso tanto documental como ficción, considerándolos a éstos como formas

de producción dentro del régimen estético de las artes, que efectúan un nuevo reparto de lo sensible. El marco institucional desde el cual nos situamos fue la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), desde donde se pusieron en marcha en el año 2010 diversos *fomentos a la producción audiovisual* como política estatal. Entre ellos se encuentra el “Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV”, los resultados a estas convocatorias eran aquellas series federales a las cuales iba a trabajar sociológicamente. De allí se financiaron más de cien proyectos audiovisuales de productoras con y sin antecedentes, para series de ficción, series de documental, animación y unitarios.

El primer camino de este mapa me llevó a preguntarme sobre las condiciones de producción de cada una de las series que habían construido mi corpus como producciones federales, locales con tintes identitarias. Así lo demanda la reglamentación de los artículos primeros de la ley. Las convocatorias para la realización de series federales para productoras sin antecedentes, locales, por cada una de las seis regiones del país, también daban cuenta de ello. Había que pensar, ver horas y más horas de los audiovisuales seriados producidos para comenzar a preguntarnos sobre estas superficies las marcas, los devenires región.

El objeto que estaba trabajando se definía como audiovisual, seriado, de productoras sin antecedentes en cada una de las regiones que el organismo estatal de financiamiento había preestablecido: Metropolitano, Centro Norte, Noroeste Argentino, Noreste Argentino, Patagonia y Cuyo.

Este era el régimen de visualidad que estábamos considerando como punto de partida. Una sociedad que regula sus modalidades de acción y comunicación mediante imágenes, donde la experiencia social y las imágenes son indiscernibles, a esto Esteban Dipaola lo ha definido como *Sociedades imaginales* (2011). Tanto la ficción, como el documental, hablan de las imaginerías federales-regionales: las cartografías audiovisuales del periodo pos ley de servicios de comunicación audiovisual.

Hasta aquí había podido definir estas primeras fronteras. Preguntarme por la identidad era preguntarme por el territorio. La pregunta primera

fue por la identidad, por los procesos de identificaciones de los sujetos y las producciones de estas formas de subjetivación que llevan las imágenes. Trazar una cartografía de las identidades federales, era preguntarse por las apropiaciones del espacio vivido, el simbólico y el imaginario.

Las identidades contemporáneas se definen como narrativas en devenir en un espacio-tiempo particular, que no es nunca anclado, sino flujo permanente (Hall y du Gay, 2003; Arfuch, 2002; Dipaola, 2013). Las configuraciones culturales que suponen las identidades están teñidas por el componente social, político y económico que convergen en el territorio. Pero qué territorio es este. Un territorio que es vivenciado y experimentado, imaginario e imaginal, que es devenido sociedad e imagen, práctica social del paisaje audiovisual (Andermann, 2013). Las tramas, las narrativas y los devenires fueron confluyendo en la práctica de la teoría hacia conceptos más cercanos a las definiciones sociales del paisaje, del espacio, del otro. Las identificaciones de género (García y Zurek, 2014; García, 2015b), las prácticas del espacio como sujeto protagonista, los agenciamientos del dispositivo (García, 2015c), la historia, etc., son marcas de identidad que fuimos deconstruyendo y reconstruyendo en este corpus audiovisual.

Me fueron guiando preguntas como ¿Las identidades funcionan como agenciamientos de las comunidades? ¿Qué lugar ocupa en estas producciones las comunidades y cooperativas audiovisuales? ¿El lazo social que se constituye con la práctica de hacer imágenes está relacionado al agenciamiento de las identidades regionales como reclamos de derechos olvidados? ¿Las temáticas prefijadas en los ítems de las convocatorias predisponen a reclamos olvidados, o abren caminos para su propio agenciamiento como comunidad? ¿Los paisajes son de comunidad por los tipos de lazos que se constituyen? ¿Qué es mostrar un espacio geográfico, un espacio social, un territorio determinado, construir sus visualidades, sus límites sociales, sus recorridos a la hora de intervenir en un discurso de identidad, cómo se hace, de qué manera se muestra? ¿Cuál es la cartografía que se constituyen en estos recorridos? ¿Qué son los paisajes que se producen en estos audiovisuales seriados federales? ¿De qué manera sucede el reparto de lo sensible en estas configuraciones audiovisuales?

Todo dispositivo de visibilidad crea un sentido común, formas de sensibilidades y visualidades, de percepción y de significación. Esto pone de manifiesto las contradicciones y las fuerzas de poder que despliegan los dispositivos audiovisuales. Si tienen como efecto volver visible lo invisible, no es para acoger favorablemente una trascendencia de lo irrepresentable sino para dar lugar a lo excluido por la institución misma de la escena de lo visible. Lo visible es una escena de montaje compleja, un dispositivo articulado por un sistema de configuración y de nominación que no vuelve visible seres, cosas, lugares y relaciones sin ocultar otros. Siempre una imagen esconde otras (Vauday, 2009: 29).

La elección teórica me fue llevando a este recorrido, haciendo hincapié en una sociología de las imágenes, por medio de la utilización y definición de dos conceptos principales y guías: las *cartografías sociales* (Jameson, 1991; Deleuze y Guattari, 2004), en donde incluimos los territorios y paisajes sociales (Vauday, 2009; Andermann, 2013; Depris Chauvín, 2011, 2014), que configuran dialécticamente *identidades narrativas* (Lash, 1997; Hall y du Gay, 2003; Arfuch, 2002; Dipaola, 2013)

### ***Inventiva***

Hemos trabajado y avanzado en la problematización de las producciones audiovisuales desde todo el equipo, lo que contribuyó siempre a elecciones de perspectivas transdisciplinar. La investigación empírica, complejizada con los aportes teóricos de la sociología y la teoría de las imágenes, fue imbricándose y potenciándose a lo largo del proceso de investigación, como intenté dar cuenta anteriormente.

Las imágenes, como acontecimientos sensibles (García, 2015a), ponen en relación tres niveles de trabajo. Por un lado, el nivel epistemológico de las imágenes audiovisuales, sus modos de hacer ver; el nivel histórico-político de la implicancia de la mirada; y el nivel empírico de construcción de sentidos, es decir la significación social y cultural, lo que en nuestro caso hace referencia a sus formas de identificación como región-territorio-paisaje; los tres niveles desde una perspectiva relacional y de mutua implicancia.

Las imágenes audiovisuales son puestas en relación constantemente en su triple significación, como forma de montaje (Didi-Huberman, 2014), que a su vez son formas de conocer, que implican formas de experimentar. Didi-Huberman propone como método para saber ver imágenes, el procedimiento del montaje, de la deconstrucción, en tanto gesto que implica nuevas asociaciones, composiciones, ensamblajes de diferentes campos artísticos y temporales de modo que se produzca una memoria que pueda también ser tejida por los silencios, por las imprecisiones y por el olvido en tanto potencias significativas. “...la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacerse visible. Pero también que está en el ojo de la historia en una zona muy local, en un momento de suspenso visual como se dice del ojo de un ciclón” (Didi-Huberman, 2004: 67).

La metodología que implementamos continuamente en nuestro trabajo fue constituyendo una muestra del denominado relacionalismo metodológico tal como lo desarrolla Corcuff (2013). En la historia de los debates sociológicos tanto el holismo como el individualismo metodológico se han puesto en tensión y en contraposición como posturas mutuamente excluyentes. Corcuff nos propone distanciarnos de esta polarización, invitándonos a trabajar sobre el relacionalismo metodológico. Esta propuesta, en resumidas cuentas, le otorga primacía a las relaciones sociales como objeto sociológico. Son las relaciones sociales las que se constituyen como entidades primigenias superando las propuestas que tienden a privilegiar a la acción individual o su reverso las estructuras sociales.

Podríamos agregar dentro de esta perspectiva la propuesta de Deleuze y Guattari (2004) del conocimiento rizomático, opuesto a cualquier esencialismo y binarismo característico de cierto conocimiento científico. De esta manera la malla rizomática que conforma nuestro objeto, en conjunto con el programa relacionalista, “no supera los programas individualista y holista, sino que más modestamente se desplaza con relación a ellos, permitiendo tratar dentro de un marco no jerarquizado las dimensiones individuales y colectivas de la vida social” (Corcuff, 2013: 134).

Consideramos, entonces, que las imágenes audiovisuales son relacionales

sociales. Preferimos diversos y múltiples cambios de escalas, desde disciplinas como la sociología y la comunicación audiovisual, hasta la filosofía de la imagen, la estética pensando la política inclusive (Rancière, 2011). La propuesta metodológica, entonces concluye en una propuesta la cual, remitiéndonos al planteo de Esteban Dipaola (2015), versa en una tarea interdisciplinar y transdisciplinar de un objeto movedizo, pero siempre definido como relación que es social, situándonos en un *entremedio*.

### ***Des-enlaces.***

Las *cartografías sociales* (Jameson, 1991) proponen una estética de mapas cognitivos, dando cuenta de las configuraciones espaciales, los sentidos de la orientación, las relaciones imaginarias del sujeto con sus condiciones reales de existencia. En estas cartografías sociales intervienen mapas cognitivos, donde existen datos vivenciales obtenidos de la posición empírica del sujeto, su experiencia de la vida cotidiana, en conjunto de sus concepciones abstractas y simbólicas de la totalidad geográfica. Si hablamos de cartografiar las sociedades, hablamos de sus territorios geográficos y simbólicos, hablamos de sus paisajes expresivos, de su relación dialéctica entre lo sensible y lo imaginario, los entremedios de estas relaciones.

Estimamos que estos planes de fomento han puesto al día ciertas formas de reparto de lo sensible, como producción de sentido. En el devenir social de las prácticas audiovisuales se cuelan las identidades constituyendo identificaciones con regiones imaginales. Las narrativas imaginales como uno de los mecanismos cardinales de las relaciones sociales de ordenamiento simbólico colectivo y, por tanto, de la estructura de conocimiento contemporánea para acceder y crear conocimiento en y para lo social, las encontramos en los intersticios de las imágenes de las Series Federales. Estas producciones imaginales resultan de expresiones, y en experiencias de lo social ligadas a las regiones de producción.

La dimensión espacial de la producción audiovisual desborda los escenarios para constituirse, contemporáneamente, en una narrativa más. Es desde esta línea que retomamos la pregunta por los territorios, como paisajes. Estos

territorios, imaginados, recreados y creados socialmente mediante imágenes, son territorios necesariamente imaginales (Dipaola, 2011), donde confluyen lo social y la imagen significando el espacio. Estas narrativas imaginales (Dipaola, 2011) mediante la materialidad significativa de lo imaginético, construyen devenires de sentidos estéticos expresivos que hacen confluír las identidades en sus intersticios. Estas producciones imaginales resultan de expresiones, y en experiencias de lo social ligadas a las regiones de producción.

El paisaje es una intervención estética sobre el país, es la relación inventiva, nos dice Vauday (2009) que se establece en el plano espacial de elementos visibles, que entran en composición unos con otros para formar una vista de conjunto. Es el marco, el encuadre, la puesta en escena, toda la composición imaginética del plano lo que conforman los operadores (Rancièrè, 2010) que abren un plano de la visión, componen líneas de fuerza y organizan bloques de espacios.

Si la imagen nos proporciona una expresión de lo social, las formas de conocer que nos proporcionan las podemos entender también como conocimiento por montaje. En este sentido definir, o más bien montar tentativas, proposiciones y posiciones acerca de lo que son y de lo que significan las imágenes subyace a la necesidad de posicionarse acerca de lo real (Rancièrè, 2010). Las imágenes tienen un lugar fundamental en el proceso de emancipación, dado que intervienen en una distribución de lo común y de las maneras de hacer, de ser, de decir y las formas de visibilidad, ya que la visualidad es una forma de distribución de los lugares.

## **Bibliografía**

ANDERMANN, J. y FERNANDEZ BRAVO, A. (Comp.) (2013): *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

ARFUCH, Leonor (Comp.) (2002): *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Ed. Prometeo.

BAUMAN, Zygmunt (2005): *Identidad*. Buenos Aires: Losada.

BELTING, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

BELLOUR, Raymond (2009): *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.

BREA, José Luis (2007): *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.

..... (ed.) (2005): *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.

CORCUFF, Philippe (2013): *Las Nuevas Sociologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

DELEUZE, Gilles (2005): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2004): *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.

DEPETRIS CHAUVÍN, Irene (2014): "Paisajes Interiores: espacio y afectividad en un documental sobre Malvinas", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 18, págs. 47 – 57.

DIDI-HUBERMAN, George (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Barcelona: Antonio Machado.

..... (2014): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

DIPAOLA, Esteban. M. (2015): "Superficies y superposición: metodologías para el estudio de las relaciones entre sociedades e imágenes en la contemporaneidad.", en *Actas de las XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*. Disponible en: <http://www.aacademica.org/000-061/50>

..... (2013): *Comunidad Impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva.

..... (2011): "La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas". En: Revista *Documenta* Vol. 4. Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA, Río de Janeiro, Brasil.

.....(2010a): *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales (Summa Cum Laude). Fecha de defensa: 21/05/2010. Director: Dr. Claudio Martyniuk.

..... (2010b): "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino", en: *Imagofagia* N° 1, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales.

ELKINS James (2010): "Un seminario sobre la teoría de la imagen". En *Estudios visuales* N° 7 Enero 2010, José Luis Brea Editor.

GARCÍA, Noelia (2015<sup>a</sup>): "Lectura(s) epistemológica(s) de la visualidad: Socialidad y subjetivación en la producción audiovisual contemporánea." Primer Congreso Latinoamericano de Teoría Social, IIGG – CONICET – UBA, Agosto.

Disponible en: <http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/wp/>

..... (2015b): "La serialidad televisiva Nacional, cruces imaginales y construcciones Queer en Las Viajadas", *Revista Lindes estudios sociales del arte y la cultura*, n° 10, noviembre.

Disponible: [http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10\\_art\\_GARCIA.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10_art_GARCIA.pdf)

..... (2015c): "Una apertura a lo real desde la visualidad. La serialidad televisiva nacional en su formato documental", en *Actas del Congreso Latinoamericano de comunicación*, ISBN 978-987-3810-21-3, agosto.

GARCÍA, Noelia y ZUREK, Ana Laura (2014): "*La viuda de Rafael*", *entre normativas sociales y agenciamientos. Una lectura del género en las narrativas audiovisuales*. En *Actas*

de I Jornadas interdisciplinarias de estudios de Género y Estudios visuales, Mar del Plata: UNMP.

Disponible: <https://drive.google.com/file//0B9dOA6MzswDyMUVxZkZQMkFFajQ/edit>

GUASCH, Ana María (2003): “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”. En *Estudios visuales* N° 1 Diciembre 2003, José Luis Brea Editor.

HALL, Stuart y Paul DU GAY (2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

JAMESON, Frédric (2005): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

LA FERLA, Jorge (2012): “Sobre la televisión. Aparato y formas culturales. Por un repertorio notable de programas de la TV argentina”, En Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comp.), *Territorios audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*, Buenos Aires: Librería Ediciones.

LASH, Scott (1997): *Sociología del Posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.

LORETI, Damián (2010): *Nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

NICOLOSI, Alejandra Pía (Comp.) (2014): *La Televisión en la década Kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

RANCIERE, Jaques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.

----- (2011): *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (2009): *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.

SORLIN, Pierre (2010): *Estética del audiovisual*. Buenos Aires: La marca editora.

VAUDAY, Patrick (2009): *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.

# El formato *internacionalizado* y los componentes locales/regionales en la nueva ficción seriada argentina. “Lo cordobés” en el caso de *La Purga*

Muzari, Eric

Universidad Nacional de Villa María

El contexto televisivo nacional, a partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522 y del fomento estatal para la producción y realización de contenidos originales para la televisión digital, ha generado el desarrollo de una gran diversidad de series ficcionales que presentan como elemento en común el anclaje en identidades culturales locales, tanto en las formas estéticas como en sus propuestas argumentales.

Esta presencia del localismo, en algunos casos, emerge como una *domesticación* o en proceso de *indigenización* (Buonanno, 1999:18) de aspectos culturalmente arraigados a una región o indicadores de unas identidades específicas de un territorio en relación a otras formas narrativas o construcciones discursivas propias de otras culturas. Es decir que en el análisis de espacios, personajes, acciones y hábitos que aparecen representados en estas ficciones, se perciben configuraciones de elementos nativos o domésticos acorde a formas híbridas que permiten un reconocimiento de esos elementos en otras culturas.

Gran parte de los planes de fomento impulsados por entes estatales como el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) hicieron especial énfasis en la difusión de historias que transmitieran las particularidades de cada región y de cada provincia, resaltando tonadas, paisajes y costumbres, incluso estableciéndolo como criterio de selección de proyectos subsidiados como en las convocatorias del Fondo de Fomento Concursable de Comunicación Audiovisual (FOMECA), las de Programa Polos Audiovisuales y Tecnológicos o los Concursos para Series Federales.

A partir de los fomentos se generó un incremento en la producción del sector audiovisual en diferentes territorios nacionales, implicando un desarrollo de la industria y, en algunos casos, la intención de internacionalización de los contenidos generados. Tal es el caso de las productoras cordobesas que han participado activamente de mercados internacionales de contenidos para televisión e incluso han conseguido acuerdos de co-producción con Brasil (un ejemplo es la serie *Relaciones Públicas* de las productoras Prisma, Jaque y Bonaparte de Argentina junto a Plural Filmes de Brasil).

A partir de la nueva legislación que rigió para los medios de comunicación en todo el territorio nacional y las constantes políticas de fomento al sector audiovisual, surgieron contenidos que reivindicaron y promovieron las identidades regionales, su diversidad y riqueza cultural. Pero, al mismo tiempo, se evidenciaron relatos que propusieron una forma de construcción de localismo que borraba las especificidades para dar paso a formatos genéricos, entendidos éstos como estructuras carentes de componentes identitarios profundos pero con potencial para generar empatía en distintas audiencias internacionales desde sus aspectos narrativos y estéticos.

En el marco del auge de la producción audiovisual descentralizada de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y determinada a demostrar las capacidades relativas instaladas en los distintos puntos del país, surgió la intención de fortalecer a un sector audiovisual independientemente de las líneas de crédito del Estado (aunque, al mismo tiempo, las necesitara para consolidarse), buscando los mercados establecidos y la posibilidad de venta a otros países. A

partir de esta situación muchos realizadores “negociaron” el localismo de sus producciones.

A continuación se abordará<sup>1</sup> la serie *La Purga* (Claudio Rosa y Pablo Brusa, 2011), contemplando cómo se diluyeron ciertos elementos asociados, quizás estereotípicamente, a *lo cordobés* a partir de un *imaginario social* subyacente en la identidad cultural de Córdoba. Se puede conjeturar que esta operación se funda en la necesidad de internacionalización del contenido, lo cual repercutió en la configuración del formato.

### ***Ficción, formato e internacionalización de contenidos***

Una primera tarea en esta comunicación consiste en precisar la noción de *formato* lo cual implica entender el vínculo estrecho que existe entre éste y el fenómeno de internacionalización del contenido, ya que en la concepción expresada por Buonanno el *formato* se refiere a un concepto, modalidad o tipología de producción y narración establecida, que se inicia en un territorio y que se exporta a otros países y/o mercados. En ese proceso suele generarse una readaptación sin modificar la fórmula base del formato o, como lo llama Buonanno, una *indigenización* que lo acerca más a la cultura propia de cada país y audiencia. La autora menciona una metáfora al respecto: el formato facilita una “masa” transnacional y cada país inserta su “relleno” propio (Buonanno, 2005:20).

Como una forma de favorecer la posibilidad de internacionalización de contenidos locales, *La Purga* se desarrolló, de acuerdo a lo expresado por sus propios realizadores, con la intención de distribuirse en otros países o incluso de ser adaptada en remakes. Es decir que este criterio de distribución y comercialización determinó su estructura como contenido audiovisual ficcional seriado, algo cada vez más común en la industria audiovisual de las

---

<sup>1</sup> El análisis formal de los relatos audiovisuales y sus recursos se articuló con el diálogo con los realizadores de la serie (guionistas, directores y productores) durante las jornadas de la LA IMAGEN IMAGINADA desarrolladas en la Universidad Nacional de Villa María en el año 2015.

últimas dos décadas. El fenómeno de los formatos se vincula con un proceso de globalización que, si bien tiene su principal anclaje en lo económico, influye en la dimensión cultural. Tal es así que Silvio Waisbord habla de una *McDonalización* de la televisión, haciendo referencia a una despersonalización de los contenidos con el fin de convertirlos en productos adaptables a cualquier cultura, ya que no se definen por rasgos necesarios de localía.

A modo de franquicias, con grandes resultados financieros tanto para sus creadores como para aquellos que deciden comprarlos y reproducirlos, los formatos terminan estableciendo una forma que se desvincula parcialmente de su territorio, su cultura y sus espacios de origen. Estos contenidos desterritorializados pueden promover una industria seriada y repetitiva, pero siguen siendo una redituable opción para las productoras y emisoras de televisión por diversos factores: *uno*, la posibilidad de reelaboración local sobre una estructura narrativa o relato pre-establecido y de éxito probado asegura mano de obra local y reduce los riesgos de inversión que implicarían un nuevo proyecto de resultados aún no demostrados; *otro*, el consumo cultural globalizado a través de las nuevas tecnologías de la comunicación permite conocer de inmediato las novedades y los resultados de distintos formatos en cualquier parte del mundo; *y, además*, el acceso a esos formatos ya probados y en los que la inversión para su desarrollo es menor, los vuelve más rentables. En este marco, se alude a la existencia de una *televisión de formatos* en la que éstos son considerados como tales de acuerdo a una serie de características estructurales como número de partes, duración, periodicidad, morfología de los segmentos o fórmula narrativa (Buonanno, 2005:20). En este trabajo se incluye también como rasgos del formato al contenido específico de un producto audiovisual seriado tales como los componentes de su relato (personajes, locaciones, historia, etc.) y los símbolos identitarios que éstos contienen.

En relación a la posibilidad de adaptación y reelaboración de los formatos acordes a la cultura social y televisiva de las distintas audiencias destinatarias, Roland Robertson (1995) acuña el concepto de *glocalización* para hacer referencia a una convivencia armoniosa entre lo globalizado y lo local. El

autor establece la existencia necesaria de ambos aspectos, que en el caso de los formatos televisivos se traduce en una provechosa relación que permite la venta de contenidos con una estructura dada pero que puede incluir elementos locales que le incorporan la impronta cultural del lugar y facilita la identificación y el reconocimiento de la audiencia de cada sociedad en particular.

La serie *La Purga* de cierto modo, y como se mencionó anteriormente, sacrifica elementos propios de una matriz de identidad reconocida que podemos mencionar como *imaginario social* del “ser cordobés”, en favor de no anclarse al localismo y generar un formato de potencial circulación internacional, ya que presenta factibilidad de adaptación en otros países que pueden rehacer la misma ficción con actores locales, en sus locaciones e incluirle singularidades propias. En este sentido, hay una pérdida de sentido identitario de su lugar de origen, aunque favorece las posibilidades de inclusión de elementos propios de las culturas de aquellos países que se propongan adaptar el formato para sus audiencias. Es esta característica del formato televisivo que Buonanno destaca como la posibilidad de la industria televisiva de tener una fórmula *ready-to-use*.

### ***El imaginario social y la construcción del localismo***

La idea de *imaginario social*, concepto extraído del planteo de Bronislaw Baczko<sup>2</sup> (1924), está completamente ligada a la construcción de identidades de las comunidades en un proceso constante de autoconcepción. A partir de esto, las sociedades se imaginan a sí mismas estableciendo formas de representación colectiva a partir de las ideologías, el sentido social, los valores compartidos, las creencias, entre otras, y que terminan por constituir ese *imaginario social colectivo*. Estos aspectos están ligados a una capacidad de autodeterminación de la propia identidad, a partir de creencias compartidas

---

<sup>2</sup>Bronislaw Baczko filósofo, profesor e historiador polaco cuyos principales aportes surgen del estudio acerca de las mentalidades, la utopía y la construcción de la memoria histórica.

que establecen la visión de sí misma de cada sociedad, derivando en una visión del “nosotros” o una autorepresentación que permite percibirse como distintos de otros. Pero, desde una perspectiva más abstracta los imaginarios sociales no son representaciones sino que son aquello que permite que se elaboren representaciones; funcionan como matrices a partir de las cuales se construyen las representaciones. Baczkó analiza la dimensión histórica de estos imaginarios y plantea que las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, que se traducen en ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad y elaboran modelos formadores para sus ciudadanos. Estas representaciones, como dice el autor, son inventadas (no son necesariamente reflejos) por las sociedades a partir de elementos del plano simbólico, y se vuelven reales desde su propia existencia y en el impacto sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos (Baczkó, 1984:8).

Natacha Koss concibe a los imaginarios sociales como matrices de sentido existencial que se vuelven indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. Al mismo tiempo remarca que tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil (Koss, 2009).

En este sentido, muchas de las ficciones televisivas seriadas que surgen de los planes de fomento al audiovisual en Argentina se establecen como producciones donde se reproducen estas ideas-imágenes propias de los imaginarios de las comunidades de donde surgen, y en este sentido los discursos imagéticos construyen un destinatario que reconoce esos elementos como significativos de su identidad, de la forma en que se ve a sí mismo. Pero ¿qué sucede cuando ese discurso no coincide en su totalidad con el imaginario social, asumido por la audiencia local? ¿siguen siendo válidas las construcciones de localismo cuando el destinatario no reconoce esas ideas-imágenes como parte del imaginario que su comunidad se ha inventado y a través del cual reproduce su identidad? ¿Es suficiente para construir localismo que las producciones audiovisuales hayan sido filmado en los espacios propios de esa comunidad o con recursos humanos surgidos de la misma?

En muchas de las ficciones seriadas producidas y realizadas en Córdoba se perciben representaciones del *imaginario social* de “lo cordobés” que se consideran alejadas de ese conjunto de significaciones que el común de la sociedad local reconoce como propio. En general tiene que ver con un ocultamiento o minimización acorde a la estructura del género o del formato en que se inscribe la producción audiovisual, y que determina a priori formas narrativas, puestas en escena específicas o el desarrollo de personajes que poco pueden adaptarse al imaginario social cordobés<sup>3</sup>.

En *La Purga* se aborda una temática ligada a la marginalidad social a partir de una estética realista alejada del costumbrismo, lo cual la configura como una producción factible de construir una diégesis ligada a elementos reconocibles desde el *imaginario social* cordobés. Sin embargo son notables ciertas estrategias de *ocultamiento* de elementos significativos de la identidad cultural local, que serán analizadas a continuación.

### ***Acerca de la tonada y el lunfardo en La Purga***

Como en cada región del país, las tonadas y el lunfardo se establecen como elementos fundamentales en la representación de identidad acorde a los imaginarios sociales de cada comunidad, reconocidos colectivamente tanto en el propio territorio como el resto del país. En Córdoba la tonada, como elemento sonoro identitario, se vuelve uno de los principales aspecto reconocibles del localismo y, tras años de ocultamiento en las producciones audiovisuales, los nuevos formatos promueven y revalorizan su presencia.

*La Purga* presenta ciertas variaciones frente a las expectativas respecto a formas y elementos del *imaginario social* en relación a la “forma de hablar” de

---

<sup>3</sup> Otras series televisivas cordobesas como *Corazón de vinilo* (Luciano del Prato y Pablo Spollansky, 2011), *Edén* (Maximiliano Baldi, 2011) y *Las otras Ponce* (Juan Falco, 2010) responden a esta dualidad: aunque incluyen actores locales, están filmadas en locaciones de la ciudad o la provincia de Córdoba y ser íntegramente creadas, producidas y realizadas por profesionales audiovisuales cordobeses, denotan rasgos que no terminan de “ajustarse” al imaginario social cordobés justamente por borrar ciertas huellas de identidad.

los personajes, en lo respectivo a su tonada como desde el idiolecto empleado en la construcción de los diálogos. Si bien la diégesis hace referencia a un barrio periférico, habitado principalmente por una clase popular, la tonada cordobesa se encuentra disminuida o aparece con distintas intensidades y formas en personajes de un mismo origen socio-cultural.

La pronunciación prolongada de las vocales en las primeras sílabas de las palabras, la dicción de la “Y” y la “LL” como “I” y el uso de términos propios del lunfardo local, están ausentes o con una presencia que se relaciona más con las formas de hablar de cada actor que con una construcción previa y definida de cada personaje para destacar este localismo. Si bien en el imaginario social cordobés se reconocen diferencias en la tonada de las personas de distintos lugares de la provincia, como así también de acuerdo a los barrios dentro de la misma ciudad, en *La Purga* surgen diferencias dentro de un mismo contexto socio-cultural (el barrio), donde la mayoría de los personajes está en igualdad de condiciones, excepto el protagonista que se presenta como foráneo.

### ***Musicalidades locales: el cuarteto***

En cuanto a lo musical, la provincia de Córdoba es una de las pocas que, fuera del género folclórico, ha desarrollado un ritmo autóctono y reconocible en el resto del país, el *cuarteto*, por lo que este género propicia uno de los anclajes más fuerte hacia lo local. Además, en el *imaginario social* (que se inventa de manera colectiva en cada comunidad como se menciona anteriormente e impacta sobre los comportamientos colectivos y la vida social de la misma) el cuarteto tiene un consumo más intenso y frecuente en los sectores populares de la sociedad cordobesa, sectores que coincidirían con el barrio que recrea *La Purga*.

Sin embargo, en el relato audiovisual de la serie este tipo de música no está presente en el diseño musical de forma diegética ni extradiegética. Como una forma de fidelidad al género de serie policial de acción, al mejor estilo norteamericano, y borrando una de las marcas de identidad cultural más fuerte respecto a la construcción de “lo cordobés” (tanto para un imaginario social local como nacional), la serie se vale del género rock principalmente

para la secuencia de títulos de apertura, los separadores espacio-temporales y la generación de distintos climas emocionales.

En este aspecto, es posible hablar de la prevalencia del contrato discursivo con el espectador que supone el género, lo cual deriva en la ausencia de una símbolo de identidad importante como es el cuarteto.

### ***El espacio urbano cordobés***

El barrio de *La Purga* pretende representar un sector urbano marginado, en una etapa post-industrial tras la crisis del sector en los 90s y principios del 2000 en nuestro país. Está construido, a nivel audiovisual, como una especie de laberinto del que casi nadie puede salir, donde la disposición espacial de algún modo representa los destinos trágicos de los personajes que no pueden encontrar salida a sus conflictivas vidas.

Cada uno de los espacios que se aprecia en esta construcción diegética es escasamente identificable como un espacio posible, real y continuo de la ciudad de Córdoba. Aparenta ser cualquier ciudad de América Latina valiéndose del ensamble de tomas de diferentes lugares de Córdoba, es decir, hay una representación de un espacio urbano que no es reconocible en un imaginario social local pero que remite a un imaginario social latino. Lugares emblemáticos de la ciudad son evitados sistemáticamente, tales como La Cañada (solo visible en escasas secuencias filmadas en locaciones cercanas), el Buen Pastor, la plaza San Martín, reduciendo la ciudad al microcosmos del barrio ficticio de *La Purga*, lo cual se evidencia en el subtítulo genérico de la serie: “un barrio” (que podría ser cualquiera similar).

### ***Construcción de personajes***

La mayoría de los personajes de *La Purga* presentan una caracterización propia de estereotipos expuestos en películas o formatos de series policiales latinas o ambientadas en ámbitos latinoamericanos. Cabe destacar que estas construcciones son más propias de contenidos surgidos como producciones de los grandes estudios de Hollywood o de emisoras estadounidenses (FOX, HBO, SONY) instaladas en la región latina, por ende el desarrollo de las historias y

los personajes responden a una mirada norteamericana estereotipada sobre los conflictos sociales, políticos y económicos de la Región (ejemplo de esto pueden ser películas como *Hombres en llamas* -2004, Tony Scott- o series como la franquicia *CSI*). En estos casos, la construcción de personaje estereotipados está relacionada con lo latino en relación a la región centroamericana o norte de América del Sur y la problemática del narcotráfico desde la perspectiva estadounidense, a partir de lo cual se desarrollan construcciones estéticas y narrativas mundialmente aceptadas.

En esta línea es que *La Purga* propone, en gran parte, diseños de vestuarios, espacios personales y hábitos de los personajes que se tornan inverosímiles para el *imaginario social* local, pero que pueden ser aceptados como factibles para una audiencia a nivel latino que se encuentra habituada a esa mirada externa sobre sí misma.

### **Conclusiones**

En este análisis respecto a la presencia de aquellos elementos simbólicos que construyen localismo de acuerdo a un *imaginario social* de la sociedad cordobesa, parece surgir una variación en la percepción de dichos elementos cuando el enfoque proviene desde el imaginario regional o desde uno acorde a las ideas-imágenes de una *perspectiva centralista nacional*. La mayoría de los contenidos desarrollado a través de los planes de fomento del Estado Nacional pasaron por un proceso de evaluación que contenía una mirada externa (un jurado conformado por personalidades del audiovisual que son originarias o desarrollan su actividad profesional en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) que decide cuáles son los elementos de identidad de cada región, por supuesto desde un imaginario que concibe otros elementos simbólicos respecto a la identidad de cada región del país, distintos o más estereotipados.

Es en este sentido que la propia representación surgida del *imaginario social* local puede diferir e incluso diluirse a partir del argumento de que la producción ficcional federal se constituye como tal debido al lugar donde se filma, a la procedencia local de las personas que desarrollan el contenido y de los intérpretes, sin necesidad de una presencia profunda de

los elementos simbólicos asociados a la identidad local. De este modo, un formato internacionalizado, pero de producción local, no pierde el sentido de procedencia pero no llega a coincidir con la matriz del imaginario social, ni local (cordobés) ni externo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

La diluida presencia de elementos de identidad arraigados en el imaginario social cordobés en *La Purga* se vuelve factible gracias al modo de representación ficcional, algo que permite reelaboraciones socio-espaciales manipulables. Las producciones documentales o periodísticas, justamente por su abordaje de la realidad, terminan representando el imaginario social local de un modo en apariencia más fehaciente e ineludible. A partir del modo de representación ficcional, en la serie analizada se presenta una historia universal que puede suceder en cualquier ciudad del mundo, sin necesidad de semejanzas o la comprensión de localismos, lo cual la convierte en un contenido internacionalizable. Con esto colabora el cumplimiento de muchos rasgos que se asocian al género policial, lo cual hace que, de cierto modo, se termine amparando allí el ocultamiento de lo representativo del imaginario social cordobés. En virtud de una serie de recursos o reglas propias de una estructura narrativa reconocible para el público local (y en general) finalmente se busca satisfacer las expectativas respecto al género y *lo cordobés* se percibe como algo prescindible para la construcción de la identidad local.

## ***Bibliografía***

BACZKO, Bronislaw (1984): Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Paris: Payot.

BUONANNO, Milly (1999): El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales. Barcelona: Gedisa Editorial.

BUONANNO, Milly (2005): La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. En deSignis. Editorial Gedisa, España.

CABRERA, Daniel (2004): Imaginario social, comunicación e identidad colectiva. Disponible en <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Imaginario%20social%20e%20identidad%20colectiva.pdf>

DE MORAES, Denis (2007): Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo. Espéculo, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

KOSS, Natacha (2009): Los imaginarios sociales y sus símbolos: recuerdos del 2001. La revista del CCC [en línea]. Enero / Agosto 2009, nº 5 / 6. Actualizado: 2009-09-17 [citado 2017-03-04]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/110/>. ISSN 1851-3263

ROBERTSON, Roland (1995): Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En Featherstone, M., Lash, S. and Robertson, R. (eds). Global Modernities, Londres. Sage.

WAISBORD, Silvio (2004). McTV. Understanding the global popularity of television formats. Londres: Television & New Media Sage

# Corrientes tiene magia: lo imaginal y lo imaginario en Payé

Grünig, Ana Karen

Universidad Nacional de Villa María – CONICET

Las transformaciones producidas en el mapa audiovisual de Argentina a partir de la sanción de la Ley N°26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y sus diversas políticas de fomento a la producción de contenidos audiovisuales, han permitido la emergencia de un rasgo predominante en lo que refiere a temáticas, narrativas y la creación de mundos posibles, nos referimos a la expresión de *localismo* de los distintos territorios nacionales.

Un claro referente de este fenómeno es la ficción televisiva correntina *Payé*<sup>1</sup> la cual expone su propia mirada de lo local mediante la creación de mundos posibles en los que cobra protagonismo lo mitológico y su vinculación con los presupuestos de la realidad contemporánea del territorio litoraleño. En cada uno de los capítulos de esta serie se relatan diversas historias relacionadas

---

<sup>1</sup> Disponible para su visualización en: <http://cda.gob.ar/serie/167/payé>

con la presencia de mitologías, leyendas y otras creencias mágicas en un universo diegético contemporáneo. De tal modo se exhiben relatos acerca del *El Cambacito del Agua, Las Ánimas de la Guerra con el Paraguay, Las Póras, El San la Muerte, La Sirena y el Pescador, El Pombero, la leyenda del gaucho bandolero Mate Cocido*, entre otras.

En este trabajo nos proponemos describir y comprender los modos audiovisuales en los que se presentan estos mundos posibles en *Payé* con el propósito de identificar ciertos cruces e intersticios entre lo social, lo simbólico-cultural y la imagen como expresión de lo local. Para ello, planteamos un abordaje desde la articulación de lo *imaginario* y lo *imaginable* como categorías teóricas. Por último, establecemos una metodología analítico-descriptiva a partir de tres ejes: lo *narrativo-temático*, considerando estructura narrativa, elementos de la historia, diseño de personajes y construcción de espacio y tiempo; lo *narrativo-formal*, en referencia al tipo de serialidad, formatos y géneros implicados; y lo *estético-formal*, en cuanto fotografía, sonido, arte, montaje y ritmo, y demás elementos ligados a la puesta en escena.

### ***Lo imaginable y lo imaginario: lineamientos teóricos***

Son múltiples las miradas que desde diferentes enfoques disciplinares advierten transformaciones paradigmáticas en el último medio siglo, respecto de las dinámicas socio-culturales y su relación con la imagen. Desde una perspectiva que concibe a las subjetividades y sus modos de relación como flexibles, dinámicas y contingentes (Arfuch, 2005; Dipaola, 2011; Hall, 2003) consideramos de gran valor para este trabajo recuperar la propuesta de Esteban Dipaola (2011) cuando desarrolla la idea de lo imaginable, para designar la conjunción de la imagen con lo social en la contemporaneidad. Específicamente, el autor expone que “[...] sobre esas transformaciones que involucran a la subjetividad y sus relaciones se erige una novedosa composición de lo social mediante imágenes” (2011:70).

Es en el espacio social donde circulan las imágenes, convivimos y nos hacemos con imágenes, pensamos y comprendemos el mundo a través de las imágenes (Belting, 2009; Dipaola, 2011). Tal es así que “es el propio cuerpo humano el

lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo, así como un significado” (Belting, 2009:71). En efecto, asumiendo la imagen como praxis socio-simbólica, lo imaginal se revela como la producción social de las imágenes: nos pensamos con imágenes, nos reinventamos con imágenes y nos exponemos con imágenes; los lugares, las historias, los recuerdos se imprimen bajo la forma de imágenes; así las imágenes se vuelven cuerpo -materia, afecto y pensamiento-, en una sociedad que se admite como estetizada, como imaginada. En este sentido, las imágenes no sólo remiten a sistemas de significación del orden puramente lógico, sino que además se inscribe en lo afectivo, lo emocional.

Siguiendo esta dirección, lo imaginal como la producción social de la imágenes guarda estrecha relación con la cualidad expresiva de las subjetividades, en función de que las identidades pensadas desde un enfoque relacional<sup>2</sup> -no esencialista- implican una narrativización de los sujetos, ya sea de modo individual o colectivo, en tanto para concretarse debe volverse necesariamente una “representación” ficcional y posicional de sí mismos (Arfuch, 2005; Hall, 2003; Ricoeur, 1996). Con lo cual, cuando la concreción de las identidades opera en el seno de la imagen, su narrativización deviene en expresión<sup>3</sup> imaginal de lo social.

En esta clave, en que las imágenes interpelan las subjetividades y sus experiencias y expresiones sociales, nos interesa reflexionar acerca de lo imaginario como dimensión que atraviesa lo imaginal pero también por su vinculación con lo mitológico en la imagen audiovisual. Para ello, nos remitimos a la propuesta de Wunenbuger quien, tras elaborar un amplio

---

<sup>2</sup> *Concebir las identidades desde una perspectiva relacional implica asumirlas como procesos de construcción de subjetividades en devenir, que se encuentran en constante transformación, no sólo supeditados a lo contextual, sino también a las variaciones del sí mismo; es decir, las identidades se asumen como un intervalo o dialéctica entre la permanencia y el cambio; son abiertas, dinámicas, flexibles y contingentes (Arfuch, 2005; Ricoeur, 1996).*

<sup>3</sup> *El término “expresión” se emplea en este trabajo como noción superadora de “representación”, en tanto no sólo implica un sistema de significación puramente lógico, sino que además contempla lo afectivo, lo emotivo, lo sentimental, que no necesariamente es totalmente interpretable en el plano del discurso.*

recorrido por diversos campos disciplinares que se han ocupado de desarrollar esta idea, precisa este concepto del siguiente modo:

*[...] acordaremos denominar imaginario a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato) que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados (2008:15)*

Esto nos permite pensar el relato audiovisual como medio expresivo de lo imaginario, puesto que en su doble dimensión de imagen-texto, construye historias a partir de imágenes y sonidos que operan como materialización de lo simbólico. Además, a esta definición vale añadir que como toda imagen, lo imaginario comprende por un lado un aspecto *representativo* que implica la construcción articulada de unidades de sentido; y por otro, un aspecto *emocional* o *afectivo*, que involucra a sujetos dinámicos, flexibles y contingentes, y sobre todo, que se encuentran interpelados por las imágenes. Por lo tanto, lo imaginario consiste en esta convergencia entre las percepciones afectivas de subjetividades que son mediadas por imágenes, y un sistema de símbolos y significaciones que configuran unidades de sentidos de diversas profundidades interpretativas.

La amplitud de este concepto -quizás producto de los múltiples y heterogéneos enfoques disciplinares y epistemológicos que se han ocupado de desarrollarlo- exige una clara delimitación en cuanto a la perspectiva desde la cual se asume en este abordaje. Particularmente, nos interesa vincular lo imaginario con lo mitológico de modo que nos permita observar reflexivamente acerca de su expresión *imaginal* en la serie televisiva *Payé*.

Así, entendemos que lo mitológico constituye una de las modalidades de lo imaginario, aun teniendo en consideración que de ningún modo agota todas sus formas. Sin embargo, lo mitológico como proyección imaginaria resulta de gran interés por su facultad de crear mundos posibles<sup>4</sup> mediante la edificación de constructos ficcionales bajo una forma simbólico-social que ofrece posibles respuestas que exceden el orden de lo racional para suscitarse en la lógica de lo imaginario, primando una articulación dada por lo afectivo, lo emotivo, lo

sentimental, y también lo racional (Carretero Pasín, 2006). Por ello también, el tratamiento de lo mitológico en la imagen audiovisual deviene en expresión imaginal de lo social.

Tras lo expuesto, en este trabajo articulamos lo imaginario con lo imaginal para pensar esta conjunción en *Payé*; es decir, nos preocupamos por las imágenes desde su dimensión simbólica en una sociedad que asumimos como estetizada, imaginada, en tanto sus subjetividades y sus modos de relación se encuentran mediadas por las imágenes. Concretamente, nos interrogamos acerca de la expresión imaginal de lo mitológico-imaginario en la serie televisiva *Payé*, puntualizando en los modos mediante los cuales se construyen diversos mundos posibles.

### ***Lo mitológico en una diégesis contemporánea***

Tal como se describió previamente, *Payé* aborda como temática principal la mitología, las leyendas y otras creencias mágicas propias del Litoral argentino en ocho historias que transcurren en sus distintos capítulos. Así, construye una diégesis que admite lo mitológico como posible, es decir, da por sentado que las proyecciones mitológico-imaginarias forman una dimensión constitutiva de los presupuesto de lo real. Para comprender mejor esta reflexión, a continuación describimos ciertos elementos que configuran el universo diegético de la serie, especialmente aquellos relacionados con el nivel narrativo-temático, observando elementos de las historias que se proponen, la estructura narrativa, el diseño de personajes y el tratamiento de lo espacio-temporal.

En líneas generales, las historias que se desarrollan en cada capítulo aluden

---

<sup>4</sup> Consideramos importante señalar que las experiencias imaginales en la sociedad contemporánea otorgan especial jerarquía a las imágenes referidas a proyecciones mitológico-imaginarias; pues, tal como señala Carretero Pasín, cuando cita a Morín, la cultura de masas segrega mitos que colman una primigenia demanda por estetizar y por reincorporar la magia en el espectro de la vida cotidiana; y esto por medio de un intercambio entre lo imaginario y lo real, entre mito y realidad (2006:122)

a mitos, leyendas y otras creencias sobrenaturales que inciden en situaciones conflictivas del mundo actual reconocidas en el territorio, entre las cuales pueden mencionarse la caza y la pesca indiscriminada, la contaminación de los ríos, el abuso del empresariado y el trabajo esclavo, la complicidad policial con los sectores del poder político y económico, la cosificación de la mujer y la violencia de género, entre otras cuestiones.

Desde esta perspectiva, los relatos propuestos se desenvuelven mediante una estructura narrativa clásica, en tanto la trama se organiza en tres actos y las acciones conservan una lógica causal (Field, 2001). Cada episodio delinea un esquema narrativo con un diseño de personajes más o menos análogos entre sí; concretamente, cada historia se configura a partir de una situación inicial en la que interactúan tres estereotipos de personajes que son interpelados por la presencia de lo mitológico. De este modo podemos observar, por una parte, aquellos personajes que *reconocen la existencia de lo mitológico* y que, en su mayoría, son vinculados al sector más vulnerable y marginado del grupo social. En el lado opuesto, se encuentran aquellos personajes que *niegan la existencia de lo mitológico*, y son frecuentemente asociados a figuras de sujetos de alto poder económico y/o político que oprimen al más débil. Y, finalmente, se hallan aquéllos que *admiten la existencia de lo mitológico pero que sólo operan como sus voceros*, los cuales son caracterizados como brujos, espiritistas o ciegos que revelan en secreto la verdad transmitida por el mito<sup>5</sup>.

En concordancia al enfrentamiento entre protagonistas y antagonistas que establecen las estructuras narrativas clásicas, en esta construcción del modelo narrativo entran en tensión los personajes ligados al primer y segundo tipo, por alguna situación de injusticia, violencia, maltrato u opresión de los más poderosos hacia los más desprotegidos. En esa situación conflictiva, el relato hace intervenir a lo mitológico (simbolizado bajo la fisonomía humana,

---

<sup>5</sup> Esto conlleva implícito la construcción de una comunidad “susurrada”, es decir la convivencia de sujetos que conviven pero que dialogan escasamente entre ellos, y la emergencia de la figura de los brujos o ciegos quienes a pesar de no poseer comprobaciones empíricas son poseedores de una sabiduría que sólo silenciosamente puede transmitirse.

un animal o un amuleto) en el ámbito terrenal, retornando al mundo contemporáneo por venganza, justicia y protección hacia los más débiles. De esta manera, en la articulación entre historia y personajes, podemos advertir que lo que plantea la serie es un reconocimiento de lo mitológico a partir de la tradicional lucha entre el bien y el mal -mitología por excelencia en la cultura occidental- sobrevenida entre los poderosos que no creen en lo sobrenatural y los oprimidos que son fieles sus aliados. Así, lo mitológico no sólo se predispone en la diégesis como dimensión constitutiva de lo real, sino que además adquiere cierta relevancia argumental al ser situado como el único elemento narrativo capaz de resolver el conflicto.

Ahora bien, de este planteamiento narrativo de relativa simpleza y claridad, nos surge la necesidad de recuperar nuestro interrogante: ¿qué lecturas podemos realizar respecto de los componentes de la historia y el diseño de personajes en relación a lo mitológico-imaginario como expresión imaginal de lo social en esta serie?

En la exposición de oposiciones binarias de las relaciones sociales encarnadas bajo la figura de personajes planos o estereotipados<sup>6</sup>, se producen diversas operaciones que tienen que ver con la expresión de la propia mirada de lo local. Podría pensarse que adjudicándole un valor político a la imagen audiovisual, *Payé* efectúa un doble procedimiento: por un lado, contribuye a visibilizar y reflexionar -quizás en clave de denuncia social- acerca de problemáticas que se circunscriben en el Litoral argentino en la actualidad; y por otra parte, establece un importante reconocimiento y jerarquía de lo mitológico, no

---

<sup>6</sup> Esta categorización responde a la tipología propuesta por Forster (2000) quien define a los personajes como planos, chatos o estereotipados cuando son diseñados desde la simpleza, en función a una sola idea o cualidad, y las circunstancias no modifican su esencialidad. Asimismo, se espera que sean reconocidos rápidamente por el espectador y que fácilmente sean recordados, por lo que no necesitan un importante desarrollo introductorio. Vale añadir que como contraposición a esta caracterización, el autor establece la existencia de los personajes redondos o complejos, los cuales poseen varias facetas que irán revelándose a lo largo del relato, permitiendo potenciar el efecto de sorpresa.

sólo en términos de un valor cultural a ser transmitido generacionalmente, sino también como símbolo de una sabiduría suprema que viene a explicar, a reordenar, a echar luz sobre las inequidades y problemáticas que afectan a la comunidad en el contexto actual.

Para ilustrar mejor esta idea, mencionamos el primer capítulo en el cual se aborda la creencia en el *Cambacito del Agua*. En este caso, la serie relata la historia de un niño que en el pasado fue asesinado por su patrón y retorna al mundo contemporáneo para salvar a su amiga y de una red de trata de personas para la prostitución infantil.

De modo similar, en los demás capítulos se exponen diversas problemáticas que actualmente tienen lugar en el territorio a partir de una vinculación con otras sufridas en el pasado, lo cual deriva en el diseño de una estructura espacio-temporal anclada en un presente contemporáneo, con algunos flashback ocasionales que aportan explicaciones a la trama, al mismo tiempo que brinda información ligada a la mitología abordada.

Asimismo, en esta estrategia narrativa emerge otra operación orientada hacia una re-significación de lo mitológico. En ese sentido observamos que el relato elabora una transposición diegética del mito o la creencia, de la tradición oral u otros medios discursivos (como la literatura, el teatro, obras musicales y poéticas, entre otras) a la imagen audiovisual de ficción; y en ella se conservan aspectos esenciales al mismo tiempo que se modifican otras. Particularmente nos resulta interesante mencionar el séptimo capítulo que se ocupa de la leyenda de *Mate Cosido*, el gaucho bandolero del Litoral santificado popularmente al ser ajusticiado por robar a los ricos para darle a los pobres. De manera tal, cuenta la historia de un joven a quien le encargan un robo de un camión de caudales en el contexto de la crisis político-económica del 2001 de nuestro país. Para llevar adelante el procedimiento invoca a su santo predilecto *Mate Cosido* quien, sorpresivamente, aparece para dotarlo de ciertas destrezas “delictivas” que lo orienten en tal designio. En este encuentro, *Mate Cosido* menciona que aún se le adora porque, en sus tiempos, robaba a los ricos para darles a los pobres pero sin asesinar a una sola persona; sin embargo él mismo aclara que quizás no fue así, que probablemente alguna vez no le quedó

más opción que matar a su adversario, pero admite que su santificación en la actualidad exige asumir como absolutamente certera la creencia tal y como se concibe popularmente en la contemporaneidad.

Con lo cual, sin restarle el valor supremo, omnipresente y trascendental que presupone lo mitológico como expresión de un valor socio-cultural, la leyenda del *Mate Cosido* se re-significa en función de un cuestionamiento o puesta en duda de ciertos elementos de la creencia. Probablemente esta estrategia narrativa contribuye a volver el mito más terrenal, acercándolo al hombre actual y favoreciendo los procesos de identificación con el espectador. Pero, además, este tipo de procedimientos de transposición diegética se revelan como expresión imaginal de procesos de construcción de imaginarios nunca acabados, que en el pasaje de un pasado atemporal al presente son flexibles y contingentes, y reflejan ante todo la preeminencia de subjetividades y lazos sociales dinámicos.

Entonces, si recuperamos nuestro interrogante inicial, podemos pensar esta estrategia y las mencionadas previamente, como formas de expresar en imágenes una multiplicidad de imaginarios que circundan a lo mitológico. Así, en una unidad coherente y articulada de sentidos, significaciones y afectos deviene un relato audiovisual que re-significa lo mitológico en un marco contemporáneo.

### ***Una propuesta diferente en la creación de televisualidad***

Para comprender los modos audiovisuales mediante los cuales se presenta lo imaginario-mitológico en *Payé*, consideramos pertinente mencionar las características *narrativo-formales* que adopta, especialmente en lo que respecta al tipo de serialidad desarrollado, el formato y los géneros implicados.

En primer lugar, es preciso mencionar que el formato elegido por la serie, en tanto categorización que permite clasificar a un programa en relación a su diferenciación con otro (Carrasco Campos, 2010), obedece a las premisas establecidas por el Concurso Series de Ficción Federal de la primera convocatoria en el año 2010, cual vía de fomento con la que fue realizada esta ficción televisiva. De modo tal que esta elección no responde a una decisión

de los realizadores, sino que se ajusta a las posibilidades de producción que se presentaron en su momento. Así, *Payé* consta de ocho capítulos de aproximadamente veintiséis minutos de duración cada uno, constituyendo una propuesta de miniserie (taxonomía que se pondrá en discusión a continuación) de emisión televisiva y también disponible de manera permanente en una plataforma digital<sup>7</sup>.

No obstante, los demás elementos que aluden a la morfología del relato sí corresponden a las disposiciones de sus creadores y, según observamos, éstas connotan ciertas particularidades en términos de construcción de serialidad televisiva de ficción. Recuperando la concepción de lo serial, que alude a la exposición de un relato fragmentado que ofrece la información de manera dosificada (Carrasco Campos, 2010), sugerimos que *Payé* no se adecúa a dicho régimen; pues, el relato se organiza en función a un modelo de trama autoconclusivo o capitular, donde cada capítulo es totalmente independiente del otro y el conflicto desplegado es resuelto dentro del mismo episodio. Con lo cual, podríamos concebir a esta serie como un conjunto de cortometrajes articulados bajo una temática común y otras persistencias ligadas a cuestiones formales (las placas de apertura que exhiben una breve reseña del mito o creencia que se abordará en el capítulo es un ejemplo de ello), que en términos de ficción para televisión se ubicaría bajo la morfología del unitario más que de serialidad. Sin embargo, *Payé* es clasificada y reconocida en el ámbito de su exhibición como una miniserie televisiva de ficción. Por ello, inevitablemente nos preguntamos por las características que posee esta propuesta distintiva de crear televisualidad, y una de las cuestiones que sobresale es la experimentación morfológica en materia de géneros narrativos.

Concretamente, los ocho capítulos que componen *Payé* abordan lo mitológico con un importante anclaje en el género fantástico; sin embargo, cada unitario

---

<sup>7</sup> *Payé*, al igual que todas las producciones audiovisuales realizadas con planes fomento del Estado Nacional, se encuentran disponibles en el sitio web de CDA - Contenidos Digitales Abiertos (<http://cda.gob.ar/>), y son catalogados en el BACUA - Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (<http://catalogo.bacua.gob.ar/>).

se encuentra en diálogo con otro género diferente. A modo ilustrativo, algunos capítulos poseen varios elementos del western -tanto el capítulo tres como el seis se valen del duelo como desenlace de la narrativa-; otros dialogan con el drama -por ejemplo, el primero en el cual se aborda la temática de la trata de personas y la prostitución infantil-; y algunos otros poseen múltiples tintes cómicos -el siete que remite a la leyenda de Mate Cosido, manifiesta numerosos componentes humorísticos-. Así, el elemento conductor que los une es lo mitológico propio de la región del Litoral, o sea de su territorio [lo *mitológico-territorial*].

Con todo ello, interpretamos que esta serie en particular refleja una pretensión en edificar una ficción televisiva que conserve su carácter de entretenimiento pero que al mismo tiempo opere como vehículo expresivo de las marcas identitarias del territorio establecidas por sus realizadores, colocando cierto énfasis en el trasfondo cultural y político-social de las historias recuperadas para ser llevadas a la pantalla. Es decir, la experimentación con el formato seriado se desarrolla en función a las exigencias de la propuesta televisiva pero también como expresión imaginal de lo social. De este modo, se evidencia que los formatos lejos se encuentran de condicionar y determinar la construcción del relato; más bien por el contrario, se experimenta con ellos en pos de difundir y visibilizar los rasgos que tiñen los procesos de construcción de identidades colectivas del territorio. Por otro lado, esta experimentación alude a la construcción de nuevas formas del lenguaje audiovisual, que responde a los requerimientos de claridad y concreción que exige la emisión televisiva, aunque con una especificidad que abarca no sólo lo genérico sino también aquellas cuestiones de índole política, social y cultural que promueven la federalización de los contenidos audiovisuales.

### ***Una estética de lo local***

Tal como hemos aludido reiteradamente en este trabajo, los sujetos y sus lazos sociales se encuentran atravesados por las imágenes, y como tal, devienen en expresión imaginal de lo social; y en esa clave, entonces, la serie televisual constituye un medio expresivo de lo imaginario, lo cual no sólo

remite a la imágenes mentales, sino también a aquellas que se encuentran materializadas en alguna plataforma discursiva. Por ello, consideramos relevante abordar el nivel estético-formal de la serie; pues, entendemos que la dirección de fotografía, el diseño de arte, lo sonoro, el montaje y los efectos de postproducción, entre otras cuestiones ligadas a la puesta en escena, son quizás los recursos audiovisuales que vuelven más tangible lo imaginario-mitológico en una sociedad que se asume imaginada, estetizada.

En esta dirección, nos interesa advertir la estética propuesta en *Payé* por cuanto construye un universo diegético donde se admite lo mitológico como un elemento posible de lo real. Dicho de otro modo, nos interrogamos por la estética de lo imaginario-mitológico, por la manera en que son dispuestos los recursos técnicos y realizativos para plasmar en la imagen televisual aquello que subyace bajo la lógica de lo imaginario. Con lo cual, entran en juego de manera articulada una serie de signos indiciales con referente en lo real y otras significaciones que provienen del pensamiento y de los afectos; es decir, de los sujetos, de lo social. Así, la pregunta se complejiza: ¿que nos dicen de lo social, de lo simbólico y cultural, los elementos estético-formales en la serie que abordamos?

Tras una lectura descriptiva de este nivel del relato, observamos que una de las cuestiones que emerge con mayor relevancia es la disposición de los elementos formales para construir una estética de lo local. Si desagregamos esta categoría podemos precisar que, por un lado, y en referencia a la fotografía, sobresale el empleo de planos generales y panorámicas para exhibir los paisajes naturales del Litoral argentino - el Río Paraná, los montes selváticos, islotes, lagunas y pequeños poblados constituyen una recurrencia visual a lo largo de toda la serie. Igualmente, *Payé* establece un canon cromático de tonalidad ocre, lo que responde a ciertas convenciones visuales que lo relacionan con una atmósfera cálida pero también con lo rural, con la tierra. En este sentido, y teniendo en cuenta que en general lo mitológico habita en este tipo de espacialidades, podemos pensar una asociación positiva entre esta elección y la madre tierra, ambos poseedores de la sabiduría. Esta operación se completa con un empleo frecuente de los atardeceres a modo de revelar la belleza natural del territorio.

Por otra parte, desde la musicalización, también percibimos una importante expresión de lo local. En todos los capítulos suenan *chamamé*, *chamarritas* o *valseados correntinos*, los cuales son estilos ligados al folklore del Litoral; y estos son empleados tanto como música diegética como extra-diegética. A lo que se añade que, aunque no con la misma recurrencia, la serie también habilita géneros musicales que han alcanzado gran popularidad en la actualidad, como por ejemplo la cumbia.

El diseño de arte es quizás una de las áreas a través de la cual se vuelve más evidente la expresión de lo local. Los vestuarios, el maquillaje, los escenarios, la utilería, entre otros, son recuperados del propio territorio, porque existen por fuera de la ficción; ello posibilita conservar un alto grado de verosimilitud<sup>8</sup> en este aspecto.

Ahora bien, teniendo en cuenta que lo mitológico-imaginario conforma una dimensión más del territorio, también se vuelve expresión imaginal de lo local. Y en ese punto, nos interesa mencionar algunas características vinculadas al modo de presentarlo, es decir, advertir los rasgos más sobresalientes mediante los cuales *Payé* elabora una estética de lo imaginario-mitológico.

En la mayoría de los capítulos, lo mitológico se presenta bajo la morfología *humana*, aunque en algunas ocasiones también irrumpe como un *animal-monstruo*, o bien como *amuleto*. Así, en general, en todos los casos se despliegan los recursos técnicos y realizativos de un modo más o menos similar, y se encuentran sujetos al tratamiento propio de las narrativas clásicas como así también a los géneros abordados. De esta manera, a partir de la creación de ritmo *In Crescendo*<sup>9</sup>, el uso de la cámara es de carácter descriptivo y el sonido aporta verosimilitud y acompañamiento cuando los personajes entablan

---

<sup>8</sup> Construir una estética de lo local, considerando cada detalle y de modo verosímil, se comprende en tanto los realizadores, técnicos y actores de la serie, son los propios habitantes del lugar. Igualmente, esto responde a un programa de federalización de la serialidad, donde las obras audiovisuales deben ser realizadas por y desde el propio territorio

diálogos o realizan acciones dentro del momento introductorio de la trama. Luego, a medida que se desarrolla el conflicto y se alcanza el punto clímax, los tipos de planos se tornan más dramáticos, reflejando la tensión generada entre los personajes y las acciones que ejecutan, y lo sonoro se advierte como enfatizador de las emociones que sugiere la escena, generando la creación de los efectos de suspenso, sorpresa o amenaza.

Por otro lado, cabe añadir la relación manifiesta que establece la serie entre lo mitológico-imaginario con el cristianismo, lo cual refleja otra dimensión de lo simbólico-social del territorio. En ese sentido, es muy frecuente el uso de elementos del diseño del arte para evocar lo religioso: estampitas, velas, cruces y crucifijos, santuarios, entre otras utilidades y atrezos, contribuyen a potenciar la atmósfera supersticiosa que propone un universo diegético atravesado por la presencia de lo mitológico-imaginario.

Si bien esta descripción abarca toda la serie, también observamos otras cuestiones que la exceden, y tienen que ver con el modo de presentar lo mitológico particularmente cuando irrumpen bajo la morfología animal o monstruosa. Esto ocurre en escasas oportunidades, pero requiere una mención aparte puesto que resulta interesante pensar cómo son materializados estos imaginario-mitológicos en función a los regímenes de verosimilitud a los que están habituados los espectadores contemporáneos.

En *Payé*, esta estrategia se manifiesta con mayor claridad en el último capítulo *El acecho de la Póra*, donde justamente *Las Póras*, míticas ánimas del monte que protegen a los animales de la depredación del ser humano, no pueden ser percibidas por el espectador; aunque sí prevalece un reconocimiento de su presencia a través de su propia mirada. Particularmente, la materialización del animal mitológico se concreta a través del recurso audiovisual de la cámara subjetiva, lo cual no nos muestra su aspecto pero sí aquello que

---

<sup>9</sup>El ritmo *In Crescendo alude, en este caso, a la utilización de planos cada vez más cortos para incrementar la tensión, alcanzado el nivel máximo en el punto clímax del relato. Superada esta instancia, los planos se tornan más suaves y de mayor duración provocando el relajamiento propio de los cierres de las narrativas clásicas.*

éste mira y el modo en que lo hace. Así, percibimos un importante empleo de efectos especiales para reflejar sus movimientos enérgicos, imprevisibles y desprolijos, además de un canon cromático desaturado de una imagen enmarcada con leves desenfoques, que sólo puede ser posible en el plano de lo sobrenatural. Con todo ello, esta operación estética certifica la presencia de lo mitológico aun cuando se oculta su apariencia. Algo similar acontece en el quinto capítulo con el *Pombero* o *Mascadita*<sup>10</sup>, que es un duende mítico de aparente amistad pero que luego cobra un alto precio por las concesiones otorgadas. En este caso, la mirada del *Pombero* sobreviene en una imagen verdosa con un nivel muy saturado, lo cual se diferencia de las subjetivas de *Las Póras*, estableciendo en consecuencia una diferenciación entre las mitologías presentadas.

Finalmente, lo mitológico es expresado también desde lo sonoro, ya sea a través del empleo de ruidos extra-diegéticos que anuncian su presencia, o bien de sonoridades que emanan del propio ser sobrenatural, por ejemplo, el silbido del *Pombero*.

Con todo ello, la serie en su conjunto aborda diversas mitologías, pero precisando sus distinciones y, al mismo tiempo, construyéndolas como una dimensión que no sólo se encuentra sujeta al orden de la pura creencia sino que toma entidad real en la diégesis propuesta, la cual lejos de ser una elección azarosa constituye una expresión estética de lo local. Esto nos acerca posibles respuestas respecto al interrogante que nos efectuamos al inicio de

---

<sup>10</sup> Es preciso señalar que en este capítulo, *Mascadita*, hay una escena en la cual se muestra el *Pombero* bajo su aspecto monstruoso, pudiendo conocer su tradicional sombrero y una de sus garras. Algo similar se observa en el cuarto capítulo, *La Sirena y el Pescador*, cuando una hermosa mujer que se entromete en la vida de un pescador, sorprendentemente se convierte en un gran pez mágico. Es importante mencionar que esta decisión estética reduce notoriamente el grado de verosimilitud, especialmente si consideramos las exigencias de los relatos fantásticos audiovisuales contemporáneos. Probablemente este efecto negativo provenga de una escases de la tecnología y los recursos idóneos para desarrollar eficientemente este tipo de propuestas, teniendo en consideración los acotados presupuestos otorgados para la categoría *Serie de Ficción Federal*.

este apartado, cuando nos preguntábamos por aquello que la serie expresa de lo social, de lo simbólico y cultural, a través de los elementos estético-formales. Y en este sentido, las operaciones estéticas desplegadas insinúan que lo mitológico no es ya una posibilidad sino más bien una existencia real que tiene lugar aún en la contemporaneidad del territorio.

### ***A modo de cierre***

Si bien la tarea descriptiva que desarrollamos en este trabajo visibiliza, en principio, una propuesta de ficción seriada de relativa simpleza, donde el avance de las historias se desenvuelven de manera unidireccional y a partir de oposiciones binarias, también revela la presencia de intersticios, especialmente en lo atinente al tratamiento de lo mitológico-imaginario y sus modos de relación con los personajes que habitan el universo diegético fantástico-maravilloso. Así, mientras ciertos personajes niegan su existencia, otros operan como sus voceros y algunos otros reivindican la creencia en virtud de su descubrimiento. Con ello, lo *mitológico* es siempre expuesto en términos de energía suprema, como portador de la verdad y poseedor de la facultad de regular el ordenamiento social; de manera que, en una relación dialéctica, lo mitológico es sacralizado al mismo tiempo que mundano. En ese entremedio reina una primera marca de lo intersticial, donde la vinculación con lo mitológico depende del punto de vista de cada personaje.

Ahora bien, recuperando nuestros presupuestos teóricos iniciales en los que asumimos a la imagen como expresión imaginal de lo social, y en este caso en particular, de lo mitológico-imaginario como dimensión simbólico-cultural de lo social, lo intersticial radica en lo mitológico como posibilidad, y en ese sentido, en la creación de mundos posibles, cuyas lecturas, interpretaciones y posicionamientos culturales -especialmente en el nivel de la creencia- dependen de la propia mirada que elabore cada sujeto. Pero además, lo mitológico es una forma de lo imaginario; y lo imaginario como tal no es más que una posibilidad de lo real, que subyace a la lógica que construya cada sujeto.

Con lo cual, aun asumiendo que la serie *Payé* constituye una mirada propia

de sus creadores, luego aparecen múltiples intersticios que invitan a ser descubiertos por los espectadores admitiendo lecturas y comprensiones diferenciadas.

Por otra parte, no podemos dejar de considerar el nivel meta-discursivo de la serie, en el cual se advierte un significativo valor político otorgado a la imagen audiovisual, no sólo por la construcción de la serie en términos de expresión de una identidad local, sino también por establecer un posicionamiento político en la reconfiguración del mapa audiovisual argentino, donde este tipo de ficciones como *Payé*, que atentan contra ciertos cánones ligados a los regímenes de la televisión convencional, se plantean como otra televisualidad posible, cuya principal característica refiere a la apertura, la diversidad y la pluralidad de contenidos, permitiendo que los propios actores de los distintos territorios sean quienes cuenten sus propias historias.

## **Bibliografía**

ARFUCH, Leonor (Comp.) (2005): *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.

AMOUNT, Jaques (2013): *La imagen*, Buenos Aires: Paidós.

AUMONT, Jaques y MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.

BELTING, Hans (2009): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz

CARRASCO CAMPOS, Ángel (2010): "Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones". En Miguel Hernández *CommunicationJournal*, N°1. Pág. 174-200. UMH (Elche-Alicante): Universidad Miguel Hernández. Disponible en: [https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2010/07/20/angel\\_carrasco/](https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2010/07/20/angel_carrasco/)

CARRETERO PASÍN, Ángel (2006): "La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea". En *Política y Sociedad*, Vol.43 N°2. pp. 107-126

CHIRIGUINI, María Cristina (2006): *Apertura a la Antropología. Alteridad, cultura, naturaleza humana*. Buenos Aires: Proyecto Editorial.

DIPAOLA, Esteban (2011): "La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas", en *Cadernos Zygmunt Bauman*, Río de Janeiro.

FIELD, Syd (2001): *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

FORSTER, Edward (2000): *Aspectos de la Novela*. Debate: Madrid

GORDILLO, Inmaculada y GUARINOS, Virginia (2011): "Kate, we have to go back: Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión", En Miguel A. Pérez-Gómez (editor) *PreviouslyOn*. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España. Disponible: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/22.pdf>

HALL, Stuart (2003): “¿Quién necesita ‘identidad?’”, en Stuart Hall y Paul du Gay, Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu.

RICOEUR, Paul (2006): Sí mismo como otro, México: Siglo XXI Editores.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2008): Antropología del imaginario. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

# Entre Salta y Hollywood. El relato del mito en *El aparecido*

Mónica S. Kirchheimer

Universidad Nacional de las Artes

Universidad de Buenos Aires

## **Ley 26.522**

Una vez más, corresponde comenzar por una Política de Estado. Corresponde porque es ella la que permite y permitió el surgimiento de nuevas voces y miradas en el espectro audiovisual televisivo nacional.

Con la Ley 26.522 sancionada en 2009 se inició un proceso que daría por resultado una capacidad productiva enorme, diversa e innovadora. Esta producción se vio alentada por un conjunto de mecanismos de fomento<sup>1</sup> y fortalecimiento a nuevas productoras, cuyo gesto más revolucionario fue su federalismo. Las diferentes líneas de estímulo a la producción audiovisual

---

<sup>1</sup> *Principalmente interesa dar cuenta del Plan operativo de fomento y promoción de contenidos audiovisuales digitales para televisión digital del INCAA, aunque también el Consejo Interuniversitario Nacional llevó adelante concursos abiertos para series de ficción de alta calidad.*

coadyuvaron a matizar la situación de la producción audiovisual asentada en Argentina, casi desde la instalación de la televisión en nuestro país. Así resume Mario Lozano (2014) el estado de la producción televisiva hasta la introducción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual:

*(...) la producción televisiva, desde la época de la privatización de los canales de televisión durante la década del '90, aunque ha dado como resultado el surgimiento de productoras independientes de estándares internacionales, ha estado sometida a un proceso de concentración de la producción en pocas productoras de Capital Federal, donde se generan aproximadamente el 80% de los contenidos ficcionales que se televisan en nuestro país y de los cuales se destinan a la exportación.” (2014:13)*

Si bien esta situación de concentración de la producción está lejos de estar resuelta, sí puede decirse que se ha logrado introducir numerosos matices en el espectro de la producción ficcional televisiva. Actualmente el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA) cuenta con más de 400 productos incorporados. Ellos están disponibles para ser programados por cualquiera de los medios audiovisuales existentes, además de su visualización *on line*. Alfredo Alfonso sostiene que uno de los resultados de la implementación de la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* reside en la “creación de cooperativas de trabajo audiovisual (...) y [en el hecho de] recuperar oficios olvidados en las provincias alejadas de la Capital Federal como los que se desarrollan en la escenografía, fotografía, vestuario, e incluso, en la actuación. Este cambio sobre las expectativas profesionales y disciplinares y la recuperación por una vocación perdida también permiten un crecimiento económico del sector de las industrias culturales y la narración de a propia historia sin lecturas etnocéntricas.” (2014:27)

El hecho de narrar la *propia historia* es el que interesa destacar. Los más de cuatrocientos títulos incorporados en el BACUA hablan primero de la gran capacidad productiva de la Nación, pero también de la diversidad de historias que somos capaces de contarnos, de la variedad de materiales y técnicas con las que narramos, y de la multiplicidad de tonadas, vocablos, paisajes, de géneros y de estilos.

En este contexto, *El Aparecido* muestra la capacidad productiva de la Argentina, ya que fue rodada íntegramente en Salta y su equipo técnico y elenco artístico es mayoritariamente salteño también. Esto demuestra que el centralismo en la producción local es una de las hegemonías que puede ser quebrada en favor de un desarrollo cultural más democrático. *El Aparecido* se convirtió así en la primera serie de televisión que se produce en la región profesionalmente para emitirse a nivel nacional.

### ***De mitos y leyendas***

Alejándose de la noción silvestre de mito como supersticiones, *El Aparecido* pone en escena uno de los mitos y leyendas propias de la zafra: una de las tantas formas en las que el diablo toma carnadura, El Familiar, toma la vida de uno de los trabajadores golondrinas –tal lo pactado con el dueño del ingenio– a cambio de una cosecha exitosa. Esta forma mítica (...) “ofrece una verdad diferente a la intelectual, una verdad poética.” (Tassara, 1989:465).

Esta verdad poética es y ha sido un instrumento de conformación cultural e identitaria. El mito, que funciona en tanto reiteración es una herencia cultural, organiza el intercambio social y modela mentalidades. Se trata de saberes no formales. El mito es un vehículo de significación poderoso, en tanto condensa saberes propios. Levy-Strauss afirma que se trata de

*(...) historias de carácter mitológico [que] son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un poco en todas partes. Una creación “fantasiosa” de a mente en un determinado lugar debería ser única –uno no esperaría encontrar la misma creación en un lugar completamente diferente-. (33)*

*La originalidad del pensamiento mitológico (...) consiste en desempeñar el papel del pensamiento conceptual. (47 y 48)*

Está allí, forma parte de la cultura, rara vez ocupa el lugar estelar y sin embargo está allí activo (de manera residual en términos de Williams), conforma mentalidades y formas de socialización. El terror que *El Hombre de la Bolsa* genera es tan ominoso que su mera mención paraliza. En el caso que nos interesa, *El Familiar*, lejos de lograr su cometido, se encontrará con la fuerza

contraria que nos salvará, el enviado de la Pachamama, Bernabé: “*un indio maltratado, humillado y asesinado, que vuelve de la muerte para vengarse. Basada en la leyenda de ‘El Familiar’ del norte argentino, instalada en el imaginario popular, sobre todo en la última dictadura militar argentina*”<sup>2</sup>. Para contar esta historia local, Mariano Rosa recurre a un amplio universo cinematográfico, de escala global.

### **La herencia Leone**

Como casi todo el western, *El aparecido* cuenta el enfrentamiento entre el bien y el mal. En este caso, entre el enviado del mismísimo diablo, El Aparecido, y el vengador de la Pacha Mama, Bernabé. El género hace su presentación formal (exceptuando la secuencia de títulos) en la segunda secuencia del primer capítulo, tres niños enfrentan a uno en clara escena de duelo. Del lado del solitario, el ciego hace que huyan los cuatro niños.

En el pueblo el caballo deambula en busca de su jinete, El Aparecido. Según el Tiresias de la serie “viene a enfrentarse con El Familiar, que es pariente del mismísimo diablo” y viene a llevarse las almas de los zafreiros, para que los dueños de las fincas se hagan más ricos, y contradictoriamente, viene a ayudarnos, a hacer justicia. Nadie más en la escena. El paisaje árido enmarca la acción.

El niño sigue el consejo del viejo ciego y en la noche realiza la ofrenda a El Aparecido, quien busca hacer justicia por el crimen llevado a cabo por la policía, como ofrenda, tal vez, a El Familiar.

Así, los principales personajes son presentados y sus roles definidos. El final del primer capítulo condensa la información y vemos nuevamente el duelo en escena: El Aparecido cumpliendo su misión con dos de los oficiales que han matado a un hombre inocente. Rosa elige reponer una escena icónica del *Spagueti Western*, la de *El bueno, el malo y el feo* de Leone. Pero lo hace de

---

<sup>2</sup> López, Juan J. (2013) “El Aparecido, en Almería clips 23/08/2013. <https://almeriaclips.wordpress.com/2013/08/23/el-aparecido/>

una manera ostensiblemente autorreferencial, incluso aún más que la del director italiano: Rosa elige montar en paralelo imágenes de acción en vivo con imágenes animadas, planas, que exhiben su carácter de dibujadas. Los dibujos de los personajes se diferencian de los fondos, trabajados como paisajes más o menos realistas (colores matizados, luces y sombras, y por tanto construcción de tridimensión en el dibujo). Los personajes no reciben el mismo tratamiento, son planos, sin matices, aunque con gran cantidad de detalles los colores con de sus ropas o la piel no cuenta con sombras o matices (ver Ilustración N°1 y N°2). Así, se intercalan escenas de captura de la acción con escenas dibujadas, hecho que acentúa el carácter gráfico de la animación. El efecto conseguido es el del pasaje de la acción en vivo al cómic. La presencia de la animación suaviza la violencia que ejerce el vengador.



*Ilustración N° 1 – El bueno, el malo y el feo*



*Ilustración N° 2 – El Aparecido*

El espacio en el que este encuentro se lleva a cabo, además cuenta con el carácter ostensible de la cita, es el cementerio, y casi como una remake del duelo de a tres de Leone, Rosa ubica a los dos policías y al salvador en el mismo espacio.

La caracterización del héroe también resulta un homenaje: el alto grado de iconicidad de estas escenas acentúa el carácter local de las características del personaje (indumentaria rústica y norteña) a la vez que garantiza su remisión al género. El vestuario se corresponde a una misma vez con la acción, con Clint Estwood y Salta (ver Ilustración N°3 y N°4). En este caso, además del símil espacial y formal –la secuencia del duelo de a tres no sólo repone el espacio y la disposición de los personajes, sino también unos tiempos que construyen el *increscendo* de la tensión de la escena– se imita la destreza del héroe, que logra, a pesar de sus desventajas, superar a sus oponentes. Esta dualidad, en el

caso de El Aparecido, viene dada por los poderes otorgados por la Pacha Mama en la resurrección de Bernabé, y no por la experiencia fugitiva como en el caso de Eastwood.

### ***El universo Tarantino***

El western y Leone no son los únicos espacios cinematográficos a los que El aparecido rinde homenaje. El universo citado (tanto el género como la obra), el goce de un espectador de género se alimenta también de una serie de operatorias vinculadas con un modo de narrar particular. La promesa del

goce genérico aparece ya en la tipografía, cuasi identitaria del western, partir de la tipografía que identifica la serie, la que puede vincularse también más genéricamente con una estética de películas clase B de la década de 1970.

*El Aparecido* realiza este homenaje a la vez que retoma una estética tarantinesca también desde los títulos (ver Ilustración N°5). Podríamos hablar específicamente de una referencia a *Pulp Fiction*, o a una serie de estéticas (ver Ilustración N°6). Precisamente del mundo de la cultura *pulp*. La secuencia de títulos que narra los enfrentamientos entre Bernabé y El Aparecido son presentados de manera esquemática y animada, en ellos los motivos de las balas, los disparos, la errancia, la muerte y la sangre dominan



Ilustración N° 3 – El bueno, el malo y el feo



Ilustración N° 4 – El Aparecido



Ilustración N° 5 – El Aparecido - Título



Ilustración N° 6 – Pulp Fiction - Título

la secuencia. Este universo pulp también es recogido en la forma en que son delimitados los personajes, casi como protagonistas de historietas, con sus cualidades definidas de manera inequívoca.

Este volver a narrar, o mejor dicho ante-narrar, no resulta redundante, sino una invitación a recorrer la historia. Y en ese recorrido, la herencia Tarantino está presente desde el foco en el que se elige contar la historia: quienes narran son personajes secundarios, testigos del enfrentamiento entre el bien y el mal. También en el hecho de reemplazar los momentos violentos con animaciones, con las que se edulcora sin elidir la sangre. Esto es así en todos los enfrentamientos violentos de la serie de Rosa, y en *Kill Bill* de Tarantino.

El arco narrativo, con el tiempo cansino del norte argentino, no deja de tener sus vericuetos, y como es previsible, quienes hacen uso legal de las armas no las usan de manera legal. La policía tanto como El Aparecido juegan de villanos.

Finalmente, la estética que logra Rosa, permite ver un western alucinado, en el que se juegan, con poncho y zafra su destino los que necesitan de un héroe vengador (la policía, los patrones, los policías). Un libertador enviado por la Pachamama. El último capítulo vuelve a presentar un duelo de a tres. Nuevamente los policías corruptos son víctimas de Bernabé. Esto hace que los policías torturen al Tiresias hasta matarlo, cosa que desata la furia del vengador, quien se enfrenta cara a cara con el cura, o mejor dicho con el diablo en persona en el duelo final. Pero el mal no muere con balas. Reaparece entonces la animación, más esquemática, el despojamiento, el alto contraste y la simpleza de los dibujos refuerzan el dramatismo de la escena. El bien y el mal luchan en el espacio. El bien, lógicamente, triunfa. Ambos mueren.

El juego entre acción en vivo y animación sumado a la construcción episódica y cuasi modular refuerzan la estética tarantinesca homenajead; pero *El Aparecido* va más allá. Conjuga una banda sonora que pone de relieve su cualidad de nortea y argentina, en la que la quena y una voz quebrada se lamentan del destino y piden piedad. El paisaje y las locaciones son trabajadas desde el género, no obstante, evidencian todo el tiempo su localía. Salta se impone en todos los espacios de la ficción.

### **Postdata**

Como se viene señalando, el juego de lenguajes con el que *El Aparecido* desarrolla su narración estructura la serie. La que luego se convirtió en un largometraje. Esta cualidad material permite pensar en nuevas apariciones de nuestro héroe vengador. La condición a-temporal del conflicto que se narra, sumado a la infinita cualidad de Bien que Bernabé porta por ser enviado de la misma tierra, permiten múltiples transmediaciones del relato. Tanto desde la historieta, pasando por la serie animada hasta nuevos largometrajes. Esta es una de los grandes hallazgos de la serie financiada por el concurso de fomento. El producto, serie, que en sí mismo es ya valioso, permite una productividad narrativa acorde con las formas de la audiovisibilidad contemporánea (su consumo on line y de una vez en el sitio de la CDA) así como abre un espacio de productividad narrativa. Algo a lo que no se animan las grandes productoras asociadas a las señales de televisión abierta privada, que apuestan siempre a la fórmula melodramática. Las formas del relato dramático exceden las telenovelezcas, y complacen a públicos variados.

Si fuera necesario, acaso, justificar la inversión del estado en el fomento para la producción audiovisual nacional, *El Aparecido* demuestra con creces que es posible hacer ficción de calidad fuera de Buenos Aires, con buenos guiones, actuación, calidad de imagen y sonido y edición. En ningún sentido se trata de una serie menor, y su potencialidad seriada es un signo de salud de la ficción nacional.

## **Filmografía**

El Aparecido (2010)

Ficha en el BACUA: Ficción Federal - Productor: Noela Carrizo D'Alessandro

Director y guionista: Mariano Rosa

Sinopsis: El Aparecido cuenta la historia de un alma pura que por obra de la Pachamama vuelve para vengarse de todo el mal que le hicieron. Con un estilo propio de un Western, la serie nos sumerge en la sensación de un pueblo oprimido por los patrones y una extraña energía oscura que acecha a los más rebeldes y puros de corazón.

País: ARGENTINA - Provincia: SALTA

Género: Sociedad, Ficción

Cantidad capítulos: 8

Actores: Bernabe Montellanos | Rodolfo Cejas | Miguel Colan | Carolina Terpolillii | Matias Díaz

## **Filmografía Citada**

*El bueno, el malo y el feo* (1966) Director, Sergio Leone – Guión: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Leone – Música, Ennio Morricone, Italia

*Pulp fiction* (1994) - Director Quentin Tarantino - Guión Quentin Tarantino, Roger Avary, EEUU

*Kill Bill: Volume 1* (2003) – Dirección y guión: Quentin Tarantino, Estados Unidos

## **Bibliografía**

ALFONSO, Alfredo (2014): "Televisión Digital Abierta en Argentina en Debate". En Nicolosi, Alejandra Pía (Compiladora). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

GRÜNIG, Ana Karen (2016): "Mitologías e identidades en la televisualidad contemporánea". En *Imagofagia* N°13, en [www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia)

LEVY-STRAUSS, Claude (1987): *Mito y Significado*. Madrid: Alianza.

LOZANO, Mario (2014): "Presentación. Hacia la democracia del espacio audiovisual".

En Nicolosi, Alejandra Pía (Compiladora). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

TASSARA, Mabel (1989): "Mito". En *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Punto Sur Ediciones.

WILLAMS, Raymond (1988): *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

# Cuerpos y corporalidades en la pantalla regional

Pussetto, María Elisa.

Universidad Nacional de Villa María

*...los actores, de todas las personas, son quizás las más frágiles o sensibles porque su instrumento es el cuerpo y recrean con él al imaginario colectivo.*

Fernando Solanas

*El Aparecido* (Mariano Rosa, 2013) es una ficción seriada que cuenta la historia mitológica de un colla de alma “pura” que, por obra de la Pachamama, retorna de la muerte para vengarse de todo el mal que le hicieron. Con el estilo narrativo de un *western andino fantástico*, la serie nos sumerge en las vivencias de un pueblo oprimido por los patrones (quienes ostentan el poder) y una extraña energía oscura que acecha a los más rebeldes e inocentes y puros de corazón. Este relato nos muestra, por un lado, *personajes nativos* que son oprimidos por *personajes que ejercen el poder*, la esclavitud y el abuso. Estos dos grupos no sólo poseen características distintivas en términos culturales e ideológicos, sino que también exhiben rasgos y texturas físicas específicas lo cual nos permite observar unas corporalidades diferenciadas que se manifiestan en el espacio social.

Si entendemos que el personaje emerge en pantalla a partir de la creación actoral, cabe interrogarnos acerca de la especificidad de la corporalidad que

propone, en este caso, la serie. Partimos del supuesto de que la composición corporal del personaje está condicionada por el *imaginario*<sup>1</sup>, ¿qué nos connotan esos cuerpos<sup>2</sup>?, ¿es posible que se construya una identidad<sup>3</sup> regional a través de la corporalidad de los personajes en *El Aparecido*? Como premisa asumimos que en la composición de personajes ficcionales entran en relación el imaginario social que moldea y contribuye a la creación de una corporalidad creada por los actores para cada personaje, de modo tal que el actor encarnaría siempre un “boceto de imagen” (Belting, 2007:119).

Desde esta línea de pensamiento, consideramos que la memoria colectiva de una cultura es por tradición la fuente desde la cual extraemos nuestras imágenes. El actor o actriz crea una imagen del personaje que compone a partir de la memoria corporal, de las imágenes recibidas de sus vivencias, y de la memoria colectiva de su cultura que forman parte del imaginario. Desde el punto de vista antropológico, “el cuerpo no sólo es el sitio en el que se inscribe la cultura sino también y sobre todo, como espacio de construcción de identidad, de producción de significaciones, de acción y negociación; develándose como el terreno más inmediato donde se expresan el poder, el sufrimiento y las contradicciones sociales, los procesos de racialización y etnitización, así como el sitio de resistencia personal y social” (Citro y Ramírez Velázquez, 2015:1)

---

<sup>1</sup> Para Belting el imaginario es “la base de imágenes y el acervo de imágenes comunes, a partir de las cuales son extraídas las imágenes de ficción, y a través de las cuales éstas pueden ser escenificadas. En este sentido, Wolfgang Iser incluye lo ficticio y lo imaginario entre la disposiciones antropológicas que de todos modos sólo se concretan en interacción con una figura reconocible” (2007: 94).

<sup>2</sup> El cuerpo del actor es su principal instrumento de trabajo y puede ser considerado un lenguaje en potencia sobre el que manifestará su creatividad guiado por el director para componer un personaje. Entendemos el cuerpo como portador y productor de imágenes: “Nuestra memoria corporal es un lugar nato de imágenes, donde las imágenes son recibidas y también producidas” (Belting, 2007: 82).

<sup>3</sup> Con respecto a la relación entre imaginario e identidades, Moraes (2007) plantea que es por medio del primero donde “las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, detectan sus enemigos y organizan su pasado, presente y futuro”

Entendemos a la corporalidad como significante y para nuestro análisis establecimos las siguientes categorías: a) el *lenguaje corporal* (contemplando la proxemia y la kinésica) distinguiendo la postura, los puntos de apoyo y el tránsito de alturas corporales, la gestualidad y los ademanes, la mirada, el contacto y/o distancia con otro/s personaje/s, el movimiento (interno) en el espacio encuadre; b) el vestuario que es “siempre un lenguaje y de alguna forma ‘narra’ siempre algo” (Calefato, 2002), incluyendo los accesorios que “en este sentido se consideran también como los elementos *artificiales* que adhieren a ciertas lógicas de identificación y comunicación: objetos que subrayan caracteres específicos del personaje en un arco que incluye desde el objeto-accesorio-cuerpo al objeto-del-ambiente-escenográfico” (Fernández Diez y Martínez Abadía, Cit. Siragusa, 2013:62); y la voz (impostación, dicción/articulación, intensidad, tono, ritmo, pausas y silencio) que denotan la intencionalidad y el cómo habla el personaje y forman parte de la composición del personaje.

### ***El imaginario en la composición de personajes en El aparecido: los sujetos oprimidos***

La dirección de actores comienza mucho antes del rodaje o filmación audiovisual. Ya en la escritura del guion se empieza a imaginar un cuerpo, una forma y acciones que realizará el personaje, generando rasgos psicofísicos, incluso en algunos casos hasta antropológicas y sociológicas que identificará al mismo.

En *El aparecido* los personajes ya están presentes en el imaginario social colectivo de esa región (Nordeste argentino), cuestión que influirá en las características que adoptará su caracterización en la pantalla. Advertimos que, desde la dirección de actores, ha predominado en algunos casos la selección a partir del *fisic du rol*, lo cual significa priorizar los rasgos faciales y contextura física ya que operan como características identitarias de los personajes que representan, en este caso, a la comunidad coya de Salta, y por otro lado al gringo como el patrón.

¿Qué rasgos adoptan los cuerpos de los personajes oprimidos y del protagonista? El

relato alude a Bernabé Montellanos quien es un joven que trabaja en la zafra, allí conoce a María de quien se enamora, pero ambos deben escapar de la finca porque El Patrón la acosa; finalmente este último los asesina con el apoyo de la policía local. La leyenda narra el retorno de Bernabé para vengarse y hacer justicia, motivo por el cual el pueblo lo llama “El aparecido”.

“El Aparecido” presenta una corporalidad que transmite seguridad, equilibrio, y calma; se exhibe con un andar pausado, circula por el espacio –encuadre recorriéndolo como propio, se interna en él, en el paisaje, se detiene, contempla da lugar al silencio. Al igual que los habitantes del lugar, los coyas y descendientes de aborígen, todos recorren alturas corporales bajas (sentados en el piso, en la tierra) connotando la conexión y el respeto con la Pachamama, y, también, enfatizando el arraigo a su propia tierra. En pantalla, estas subjetividades se manifiestan con gestos y ademanes pausados, ofreciendo una mirada que demuestra serenidad. El contacto físico entre los oprimidos es de cercanía, no así con los opresores que, ante su presencia, mantienen una distancia prudencial y, en esos casos sus miradas baja. Pero será “El aparecido” quien sostiene su mirada fija ante los opresores, evidenciando la imposibilidad de doblegarlo, cada vez que es agredido, mostrándose irreductible en escenas en que se manifiesta de pie, con las piernas separadas y su cuerpo enfrentado al agresor; en esos casos corre su poncho y señala su arma con absoluta calma y seguridad.

Es de destacar también las características que adquieren la voz en cada personaje. En los oprimidos es de intensidad baja a media, contraponiéndose a los que ejercen la autoridad. Resulta emblemático que “El Aparecido”, siendo el espíritu de Bernabé Montellanos y el “Santo de los sin voz”, no hable sino que sus sonidos se ligan a la interpretación de la quena expresando melodías que connotan serenidad y melancolía.

Es oportuno señalar los acentos y giros idiomáticos propios de Salta que están presentes en los personajes oprimidos, otro elemento importante que forma parte de la identidad de este territorio. Como así también en una escena observamos a un grupo de niños jugando en la calle, uno de ellos habla en la lengua aborígen y es reprimido por un policía que le dice “aquí se habla en

castellano”. Un breve instante que nos demuestra la imposición por la fuerza y la carga despreciativa con la que se dirige la cultura dominante sobre la ancestral y autóctona de esta región.

En cuanto al diseño de vestuario los personajes que representan al nativo presentan en sus prendas los colores de la tierra y de la naturaleza del lugar, principalmente destacándose los tonos cálidos. Algunos poseen poncho y chulo, y otros solamente vestimentas rústicas, un pantalón y remera. Además, los habitantes originarios aparecen masticando coca lo cual representa una acción y un objeto-accesorio-cuerpo que connotan ideologías, creencias, valores y orígenes diferentes ya que detrás de la acción de mascar coca subyace una leyenda que refiere al acto de “traer los dioses al presente”<sup>4</sup>.

¿Cuándo y quiénes *coquean*? Un ejemplo es Don Miguel, el hombre que perdió la vista, mientras aguarda al patrón que va a venir a buscarlo para pedir información sobre el paradero de Bernabé. Este personaje en el pasado ha ayudado al joven y a María a esconderse. Mientras este hombre espera en la pulpería, coquea; lentamente mastica y su mirada se concentra en un punto fijo, quizá invocando a los dioses que lo guíen y le den fuerza para resistir y mantener la calma ante la llegada del violento patrón. Se *coquea*, entonces, para reunir fuerzas mientras se espera en pasividad. A diferencia de “El aparecido” quien lo hace cuando es agredido y se encuentra en posición de enfrentamiento con los antagonistas del pueblo. En todos los casos se realiza la acción en forma pausada y con la mirada tranquila pero concentrada.

La coca, hoy como en el pasado, sigue siendo un elemento omnipresente en la cultura andina, incluido nuestro Noroeste, donde el pensamiento mítico y mágico, el rito y el culto, son fenómenos colectivos plenamente vigentes que

---

<sup>4</sup> “La hoja de coca representa para los indígenas; la fuerza, la vida, es un alimento espiritual que les permite entrar en contacto con sus divinidades “Apus, Achachilas, Tata Inti, Mama Quilla, Pachamama”. Mientras que para sus enemigos, la coca es una causa de locura y de dependencia” (Santoni y Torres, 2013)

consolidan los lazos de identidad étnica entre los miembros de la comunidad<sup>5</sup>.

### **Los cuerpos de los personajes antagonistas y opresores**

En este grupo se encontrarían “El patrón” dueño de la zafra, su colaborador y hermano, y “El Familiar” que es el diablo que se encarna en “el cura sin rostro” y se enfrentará en el último capítulo con “El Aparecido”. También pertenecen a los personajes opresores, los policías quienes cumplen su servicio según las órdenes del patrón. Todos estos personajes imponen su poder sobre el pueblo a través del abuso y la explotación.

En particular “El patrón” presenta una corporalidad que connota la autoridad, el poder impuesto y que se expresa además en un “estar” en el espacio encuadre, con movimientos que exponen una tensión contenida hasta volverse ríspidos y espasmódicos en aquellas escenas en las que ejerce el poder sobre el otro. En este caso observamos una corporalidad que surge en la pantalla de forma intempestiva ya que rara vez lo vemos recorriendo el espacio escénico, y si es así, son pequeñas distancias como en la galería de su finca. El patrón es el gringo, es la cultura impuesta.

Tanto “El patrón” como “El familiar” mantienen alturas corporales alta (de pie) o media, sentado en algunas ocasiones ya sea en su camioneta o en el bar cuando necesita información para encontrar a Bernabé y a María. Las posiciones de sus figuras representan una relación vertical si lo vinculamos al acto de sometimiento entre pobres-oprimidos y ricos-opresores. Esta cuestión se observa claramente en la escena del duelo (Episodio 7) cuando “El Aparecido” se enfrenta con el patrón: El patrón junto con el comisario ocupan el lugar superior dentro del encuadre (están sobre una vereda alta), en cambio

---

<sup>5</sup> “Su permanencia a lo largo del tiempo nos dice del profundo arraigo de la convicción tanto a nivel de la conciencia como de la conducta de los habitantes de esta vasta región, acerca de los múltiples beneficios que el consumo personal de la coca, así como los usos comunitarios, colectivos y simbólicos tiene sobre la salud física, emocional y social. Por todo ello es que se ha constituido en un marcador de identidad en el denominado mundo andino, hoy tanto como en el pasado” (Santoni y Torres, 2013)

“El Aparecido” está de pie en la calle de tierra, ubicándose en una posición inferior.

“El patrón” expone gestos de soberbia ante los oprimidos manifestándose a través de su sonrisa sarcástica y de su mirada, y sus ademanes amenazantes. La distancia corporal que mantiene con los personajes, ya sean los zafreiros, Bernabé y otros lugareños, es moderada pero cuando establece contacto físico con ellos es de forma violenta materializándose en el golpe o infligiendo una herida con arma. En el Episodio 2, observamos al patrón manejar su “chata” junto a una joven descendiente de aborigen, quien suponemos trabaja en su finca. La cámara sigue los gestos de la mujer evidenciando disgusto, su mirada nunca se encuentra con los ojos del patrón, su cuerpo permanece rígido y muy distanciado del mismo, expresando corporalmente su incomodidad al encontrarse allí. Posteriormente la escena muestra cómo el hombre acaricia la pierna femenina y ella sale rápidamente del vehículo. Él ríe gozando de lo que ha provocado en la mujer, lo cual es una acción que subraya el carácter violento del sujeto, su forma de actuar prepotente como un modo de imponer su autoridad.

“El patrón” se vincula con otros personajes que trabajan para él, como la policía, y sus colaboradores manteniendo una distancia menor con respecto a los oprimidos. Pero sus gestos y ademanes continúan siendo de soberbia y autoritarios, y no dudará en ejercer la violencia física ante ellos frente a lo que entienda como una desobediencia. Con su hermano, el patrón, tiene mayor cercanía física connotando complicidad a partir de la relación familiar que los une. En todos los personajes en función de opresor emerge una mirada endurecida, que transmite odio, desprecio y en ciertas escenas ironía reforzado con una sonrisa.

En estos personajes los modos de hablar, además de intensificar el desprecio hacia al sujeto aborigen, no presentan tonadas particulares de la región y, si la poseen la misma es muy sutil exceptuando a los policías que tienen una tonalidad identitaria pero su idiolecto se distancia del grupo social oprimido. En el caso de “El familiar”, que aparece en el último capítulo como el “cura sin rostro”, su voz recorre distintas intensidades y ritmos pero siempre está

teñida de una fuerte tensión agresiva. Su voz y sus variaciones se intercalan con ciertos sonidos que emite connotando la “bestia” o el “diablo” que se esconde en ese cuerpo. La historia propone que “El familiar” es el diablo que se ha encarnado en un sacerdote no resultando casual la elección de ese cuerpo social en términos de poner en evidencia, desde la crítica, la imposición de la religión católica desde hace siglos en estas tierras y lo que ello implicó.

Desde la dimensión del vestuario, hay un predominio de colores oscuros, fríos y los no saturados, es decir una colometría que contienen en su mezcla el negro principalmente como el bordó y el negro verdoso; a los que asociamos en este contexto a los sentimientos oscuros, negativos y agresivos hacia el entorno. El vestuario, como parte del lenguaje corporal del personaje, nos comunica no sólo la cultura, y el contexto socio histórico sino también nos habla de las relaciones de poder que entran en juego.

En cuanto a los accesorios, en los personajes de “El patrón” y su hermano se advierte la presencia de un pañuelo de seda al cuello como signo de distinción ante los trabajadores de la zafra y como objeto-marca que asociamos al gringo, al estanciero. Únicamente en una escena observamos al patrón masticar coca, pero no como una acción propia que forma parte de su costumbre, sino para demostrar ante María que es casi como uno más de ellos y así conseguir que acepte trabajar para él en la zafra; incluso manipula su tono de voz y ritmo que también actúa cómo “máscara” en esta situación.

### ***A modo de conclusión***

En la composición de estos personajes se destacan aspectos que trascienden la acción dramática. Los cuerpos de los actores y actrices se funden en los personajes creados pero, en esa composición corporal, quedan intersticios que dejan vislumbrar las marcas de las diversas problemáticas socio-culturales de esa región. Esas presencias corpóreas en el encuadre nos develan, más allá de la narrativa, una problemática social que los pueblos originarios soportan desde la época de la colonización.

Que los actores y miembros del equipo sean de Salta, la misma localización geográfica en donde transcurre y tiene sus raíces la leyenda de *El aparecido*,

permite atender al proceso de construcción de esta ficción seriada considerando el imaginario colectivo, la identidad cultural, las experiencias de vida, saberes, trazos de historias y costumbres propias de esa región. El naturalismo con el que se han diseñado los personajes nos indica una manera específica de exponer las marcas subjetivas, evidenciándose una política, por parte de realizadores y actores, tendiente a privilegiar aspectos ligados a la autenticidad, sinceridad y sensibilidad territorial, lo cual es posible de pensar a partir de las palabras de Martín Barbero: “Para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta es indispensable que la diversidad de identidades pueda ser contada, narrada” (año: 2005: 187). El autor destaca la íntima vinculación entre *identidad, narración y expresión*, cuestión que intentamos abordar en este artículo.

## ***Bibliografía***

BELTING, Hans. (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores.

DE MORAES, Dênis (2007): “Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo” en *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

EINES, Jorge. (2012): *Hacer, Actuar. Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Gedisa.

GUILLOT, Liliana, SIRAGUSA Cristina (2013): *Narrativas en progreso. Dramas en la tv norteamericana contemporánea*. Villa María: EDUVIM.

MARTIN BARBERO, Jesús, OCHOA GAUTIER, Ana Maria (2005): “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”. En Daniel Mato *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Josefina y CITRO, Silvia (2015). Simposio “Antropología del cuerpo y las emociones”. IV Congreso latinoamericano de antropología. México.

SANTONI, Mirta E. y TORRES Graciela. <http://www.antropologico.gov.ar/coca.pdf>

STRASBERG, Lee. (1997): *Un sueño de pasión. La elaboración del Método*. Buenos Aires: Editorial Emecé.

TARKOVSKI, Andrei (2005): *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ed. Rialp S.A.

# Parte II

## Conversaciones



# Diálogos: Paisajes en primera persona

Britos Musa, Mariana  
Universidad Nacional de Villa María

## EL APARECIDO

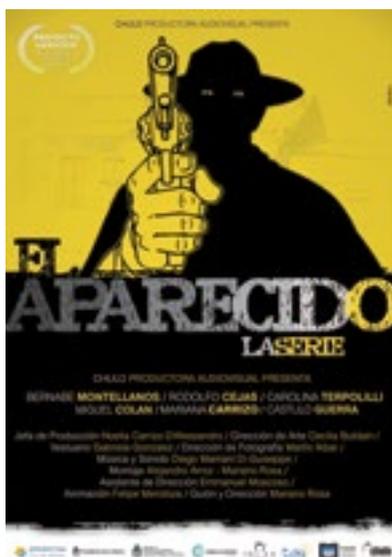
Salta

Diálogos con Mariano Rosa (director y guionista)  
y Alejandro Leiva (guionista)

*La figura del coya siempre fue la del oprimido, nosotros lo sacamos de ese lugar y lo pusimos como justiciero, entonces tiene una posición de poder diferente.*

### La serie

*El Aparecido* es una serie de ficción de ocho capítulos. Cuenta la historia de un zafrero que muere en manos del terrateniente y recibe de la Pachamama el poder de volver a la vida con el objetivo de vengarse de su asesino quien aún mantiene a su pueblo oprimido. En esta misión el protagonista termina enfrentando a otra fuerza poderosa que es el propio “familiar”, conocido en el norte como el diablo. Es un nombre que se pone a través de una leyenda en la cual el “familiar” se lleva el alma de los



zafreiros a cambio de entregarle al terrateniente cada vez más poder y mayor riqueza. Entonces, básicamente la trama consiste en contar cómo es la vida de este personaje, el motivo de su muerte y cómo vuelve para tomar venganza. En este camino del héroe, también hay una asociación de la figura del diablo con los patrones.

### ***Construcción local: Plasmar la cultura andina***

Principalmente lo que tratamos de hacer era plasmar la cultura andina. Parte de la realidad del pueblo coya es que muchos de ellos terminan trabajando en la zafra. Esto quiere decir que se trasladan desde su ámbito a otro tipo de contexto que es donde están los ingenios. Entonces queríamos que nuestro personaje sea propio y representativo. Utilizamos para contar la historia el género western. Entonces teníamos que ver cómo fusionábamos la cultura andina con este género que viene de Estados Unidos. Pero en realidad, lo que tratamos de hacer es un subgénero que es el *spaghetti western*. Nosotros vimos que en la Argentina, lo poco que se hizo está representado y ligado, más que nada, al gaucho. Nosotros queríamos hacer esa diferencia, porque nuestro personaje no es un gaucho, sino coya. Entonces tuvimos que pintar todo este mundo fantástico en el cual está inmerso nuestro protagonista, contado desde la cultura andina.

### ***La mitología como forma de control***

Los mitos en todas las zonas azucareras, históricamente, fueron usados para ejercer control. Si un zafreiro tenía una mala actitud, o tenía alguna cuota de rebeldía, desaparecía. Entonces asociar esa desaparición a una figura mítica ejercía control, se sentían observados permanentemente. Más allá que sean observados o no, ellos mantenían la misma línea por miedo a esta forma que podía hacerlos desaparecer.

### ***Construcción de identidades***

Esta serie en sí misma refleja una parte que no es muy conocida en la ficción y que habla del pueblo andino, hay mucho documental que cuenta sobre eso

y nosotros nos podíamos diferenciar, que la serie tenga su propia identidad desde ese lado, desde el lugar de contar algo histórico: lo que le pasó a ese pueblo que está oprimido porque durante años se le explotó, pero a través de algo que sea entretenido.

Es muy bueno para la misma región tener contenidos que hablen en el mismo dialecto, con palabras, con términos propios. Nos pasó en proyecciones en el interior de Salta, hemos visto chicos jugando a los pistoleros y diciendo que eran *El Aparecido*. Nos parece muy rico que un niño pueda jugar y que se sienta representado con lo que está viendo.

Cada personaje que va apareciendo en la serie va representando la región de distintas formas, a tal punto que el que más se diferencia de todos es el propio diablo o "*familiar*", en el cual ahí sí trabajamos de una manera distinta al resto porque tratamos que hable de otra forma, que hable un poco más neutro, o que sea un poco más español, como para tomar esta figura de poder. El resto de los personajes lo trabajamos desde la región, pero tampoco nos gustaba exagerarlo, eso está reflejado, que sea lo más natural posible y desde afuera se pueden dar cuenta que hay cierto regionalismo y nosotros quizás no lo vemos tanto por ser propios de ahí. La figura del coya siempre fue la del oprimido, nosotros lo sacamos de ese lugar y lo pusimos como justiciero, entonces tiene una posición de poder diferente.

# PAYÉ

## Corrientes

**Diálogos con Camilo José Gómez Montero (guionista y director).**

*Los realizadores locales tenemos el deber de defender esas identidades, hacerlas con un profundo respeto y un profundo amor por lo que tenemos, por lo que queremos en nuestra tierra.*

### **La serie**

Ya el nombre está marcando una fuerte impronta local. La palabra tiene su origen en el más viejo brujo de la tribu guaraní. Ese era el payé, el que hacía los embrujos, el chamán, y la palabra fue mutando hasta que en el día de hoy para los correntinos significa directamente magia, cuando se dice “Corrientes tiene Payé”, lo que se está diciendo es Corrientes tiene magia. Tomamos este nombre porque es muy concreto, consideramos que es breve pero dice muchas cosas, y la serie hace referencias a mitos y leyendas. Es una serie que no tiene continuidad

de capítulos, sino que son ocho unitarios. Yo no lo limitaría solamente a Corrientes, si no que hablaría ya del litoral argentino que es que tiene esa fuerte impronta y esa raíz guaraní, que ha mantenido sus mitos y leyendas a través de la comunicación oral y construyendo de una manera colectiva, no individual.

Siempre digo que Corrientes es como un cofre de tesoros lleno de todas estas



historias, que tal vez no tengan una estructura sólida que la conserve desde el Estado o desde algún organismo, pero que se ha mantenido por la oralidad de ese pueblo. Entonces es realmente una construcción muy rica. Nosotros hemos querido desde lo audiovisual entregar un soporte a toda esta riqueza, que tiene que ver con el universo de origen guaraní, pero después también se fue mezclando con otras cuestiones; el guaraní se fue mezclando también con lo cristiano, lo religioso, hay un sincretismo muy fuerte de lo que tiene que ver con esas raíces y con lo que vino también de Europa y fue mutando.

### ***Construcción local: Respeto por el lenguaje***

Lo local arranca, desde el punto de la realización con un gran respeto por el lenguaje. Para los guaraníes el ser humano se hace humano con la palabra, el lenguaje era el reflejo del alma, entonces nosotros quisimos respetar, por sobre todas las cuestiones, el origen de esos mitos y también como cuenta nuestra gente.

Lo que hicimos fue trabajar con actores exclusivamente locales, hay 70 actores de la provincia de Chaco y de Corrientes, porque considerábamos que era muy importante cómo hablaran, cómo contaran la leyenda. La música de la serie es el chamamé, es la música de aquella región. El localismo está también en el paisaje, en la cara de sus protagonistas. Creo que hemos sido muy respetuosos de eso, cuidando todo el detalle que no hubiera ningún elemento externo que no tuviera que ver con nuestra realidad. Y, además, reactualizando esos mitos, poniéndolos en situación con problemáticas actuales, por ejemplo determinado personaje, el “Cambacito del Agua” que es un personaje de origen mítico se introducía en la problemática actual de la prostitución infantil, por ejemplo a un personaje como “Mate Cosido”, un gaucho rural, lo actualizamos en la crisis de 2001 en la Argentina en pleno desastre e incendio del país. Esa fue un poco la dinámica que utilizamos, además teniendo en cuenta que para nosotros los mitos nos son piezas de museo, si no que se van actualizando todos los días debido a las diferentes problemáticas, y en realidad en Corrientes los mitos están vivos, uno viaja sobre todo al exterior de la provincia o al exterior del Chaco y se encuentra con gente que te habla de los personajes como parte

de su realidad, el “Pompero” está allí, el “Cambacito del Agua” lo han visto en la laguna, realmente para ellos son personajes que están allí, que interactúan con ellos, y esa fue un poco la idea de hacer la serie.

***De los mitos a las problemáticas sociales: Payé es una serie que tiene mucha política detrás.***

Elegimos aquellos mitos que podían ajustarse a realidades sociales actuales, tratamos de elegir los que se adaptaran a esas problemáticas que intentábamos reflejar, porque Payé habla de mitos pero yo creo que es una serie que tiene mucha política detrás. Nuestra provincia es una provincia bastante injusta, no es equitativa del reparto, la relación entre los poderosos y los oprimidos es muy fuerte. El oprimido realmente tiene poca tendencia a la rebelión, así que de vez en cuando explota, y cuando explota se pudre todo, pero tarda un poquito en revelarse. Es una provincia un poco injusta, queríamos que esa injusticia social también estuviera reflejada en la serie y creo que es algo que relativamente se ha cumplido. El problema de mi provincia es que los problemas están, pero es mejor no hablar, porque eso va a tener una consecuencia. Una de las reacciones que tuvimos con la serie, fue de sectores muy conservadores que dijeron: “¿por qué tienen que filmar esto? Hay cosas tan buenas para hablar de nuestra sociedad, ¿y por qué tenemos que hablar de esto?” Esa fue la reacción de estos sectores, pero nosotros decidimos mostrar estas problemáticas sociales. Otro asunto importante es que tratamos de no quedarnos solamente con lo que contaba nuestro pueblo, sino que también actualizamos problemáticas, como por ejemplo la del San La Muerte, que es un santo pagano, un santito chiquitito hecho en hueso que no necesariamente está originado de los guaraníes, pero si es un mito muy presente en el litoral argentino y nos basamos en el texto de Rodolfo Walsh, que en 1969 estuvo en Corrientes y dejó registro de los talladores de San La Muerte en la cárcel de Corrientes, presos que tallaban el santito, entonces él tenía charlas con esos presos. Usamos esos textos para los guiones, fueron pasados textualmente a los guiones de Payé, y no nos quedamos solamente con esa oralidad, también recurrimos mucho a los autores locales que son desconocidos en la Argentina y te diría en

Corrientes misma, autores que en los cincuenta, sesenta, dejaron testimonio a través de sus escritos de estos mitos, entonces teníamos una selección gigante para optar.

***Construcción de identidad: creo que es una batalla cultural la que estamos dando todos.***

A mí me parece sustantivo el tema del lenguaje, me preocupa el tema del lenguaje. Creo que es una batalla cultural la que estamos dando todos, que somos todos parte de esa batalla cultural, y los que somos del interior tenemos dos peleas que dar: una contra el bombardeo externo a la Argentina de imágenes y de identidades que nada tienen que ver con nosotros, y los del interior, el agregado que tenemos es que históricamente acá se ha filmado desde la ciudad, desde la gran urbe que es Buenos Aires, y que ese también es otro rival que conspira con nuestras identidades, porque esto sí me ha pasado en Corrientes, de poner una cámara para grabar y te empiezan hablar del “yyo” y de la “yuvia” y la “elle”, que la utilizamos todo el tiempo los correntinos, automáticamente desaparece, y desaparece porque relacionan la cámara, la imagen y el audiovisual con aquello que le viene de afuera o que hablan en castellano neutro. Entonces creo que en esa batalla cultural tenemos el deber nosotros como realizadores locales, ustedes desde esta parte del país, o de cualquier parte del país que seamos, de justamente luchar porque no se pierdan esas identidades, con una herramienta tan poderosa y tan fuerte como es esta que tenemos al alcance de nuestras manos: el soporte audiovisual, y este soporte es multiplicador, es maravilloso.

El otro asunto es no caer en el estereotipo, a mí me produce mucha bronca, y sí, la palabra es bronca, cuando veo supuestos correntinos en la pantalla de Buenos Aires, los ponen casi como tontos y aparte hablan de una manera que no habla el correntino. Nosotros tenemos que rescatar ese idioma, esa idiosincrasia, esas tradiciones y esas creencias en el audiovisual y creo que en todo el país debe pasar lo mismo. Los realizadores locales tenemos el deber de defender esas identidades, hacerlas con un profundo respeto y un profundo amor por lo que tenemos, por lo que queremos en nuestra tierra.

## LA PURGA

Córdoba

**Diálogos con Pablo Brusa, (director junto con Claudio Rosa).**

*Hay cordobeses que escuchan Radiohead en vez de cuarteto. Nosotros fuimos por ahí sino nos quedábamos en eso, fuimos por el lado de dejar que las cosas en cierta forma se evidencien y sucedan, a partir de que nosotros somos de ahí, vivimos ahí.*

### **La serie**

La purga es la historia de un médico, que por avatares de su vida, termina en una situación muy particular, por otros tantos azares termina encerrado de una forma en este barrio que se llama La Purga, y a partir de ahí hay



una especie de proceso de redención de su vida, que lleva a involucrarse con esta gente que está muy alejada de lo que él estaba acostumbrado, de su entorno, de lo que fue su vida. Eso básicamente es el planteo que la inició: ¿qué pasaría si una persona termina en un lugar totalmente ajeno? ¿Cómo se comportaría? A partir de ahí inventamos esta historia.

Esta serie no se podría haber hecho, fue una locura, no había forma de hacerla, lo que había asignado como presupuesto era absurdo para lograrlo. Pero nosotros estábamos empeñados en hacerla porque queríamos esto. Haber, para que se entienda, yo laburo como si fuese un juego, jugar a hacer esto,

por eso tiene mucho de lúdico toda esta cuestión. Somos dos directores, con Claudio Rossa queríamos hacer una serie de género: queríamos persecuciones, balazos, autos que se incendiaban (esto último no lo pudimos hacer –risas–), porque fuimos formados audiovisualmente en eso, obviamente cruzados con una realidad que tiene que ver con lo que nosotros somos y donde vivimos. Fundamentalmente un laburo de género policial, y a su vez, lo otro que queríamos hacer, medio también como empecinados, era que todo sea de Córdoba, que todo el equipo sea cordobés, también en cierta forma para decir sobre todo a Buenos Aires que nosotros podemos hacer este tipo de producto y nos sale medianamente bien.

La historia que se trata es universal, hay droga que está en todos lados, hay policías corruptos, hay bandas, hay un montón de cosas que apelan al género también.

***Construcción de lo local: no tenemos por qué referenciar lo que los otros creen que es Córdoba: el humor, el cuarteto, la avivada.***

Nosotros deliberadamente no queríamos que hubiese demasiado preponderancia de lo local, no queríamos que fuese una serie que solo pueda servirte en Córdoba, y que apelase de alguna forma a cosas distintivas de los cordobeses. De hecho no hay cuarteto, las locaciones deliberadamente, salvo la Cañada en un principio, no son locaciones muy particulares de Córdoba, es más, muchos cordobeses la vieron y dijeron: *¿pero donde está eso? Esa parte a mí me suena pero nunca la vi.*

Porque en realidad la idea era que esto fuese un barrio imaginario de una gran ciudad latinoamericana, que pueda ser vista en Colombia, en Venezuela, en Perú, en Chile, en cualquier lado, y se entendiese lo mismo, y no hubiese, digamos, este color local que la haga particular. Nos propusimos huir un poco del lugar común de lo cordobés, que a nosotros particularmente nos cansaba un poco, esta cosa que como es una serie hecha en Córdoba tiene que haber determinados lugares, tiene que haber cuarteto, tiene que haber el típico cordobés. No renegamos de eso, está perfecto, está todo bien, pero nosotros queríamos diferenciarnos.

Obviamente que lo cordobés se entrecruza porque los que la hicimos somos todos cordobeses, entonces hay cosas que son inevitables, por ejemplo, en un momento se habló el tema de tonada y directamente la dejamos de lado porque iba a ser una presión innecesaria, entonces hablan como habla cada uno, unos hablan más cordobés, otros menos y no nos preocupaba demasiado eso.

Hay cordobeses que escuchan Radiohead en vez de cuarteto, nosotros fuimos por ahí sino nos quedábamos en eso, fuimos por el lado de dejar que las cosas en cierta forma se evidencien y sucedan a partir que nosotros somos de ahí, vivimos ahí, y no tenemos porqué referenciar a lo que todos los otros creen que es Córdoba: el humor, el cuarteto, la avivada.

La historia es una historia de redención que podría haber sido en un country también, porque vos podés contar la misma historia con tramas diferentes. Nos gustaba más esta cosa marginal, porque convivís con ella, la ves, sale en los diarios. Pero era un marco, la historia es de este médico, con este despelote que tiene en su vida, que por el azar, que era otro elemento que nos gustaba mucho, como concepto el azar, termina encerrado en este barrio casi sin posibilidad de irse, atrapado donde conoce otra realidad que era totalmente diferente, pero se termina dando cuenta, y el espectador también, que en realidad los valores y demás no son muy diferentes y son las mismas debilidades de cada uno, termina de alguna forma redimiéndose. Esto era lo que nosotros queríamos contar. Esta realidad social nos cruzó, no es que la buscamos, no es que dijimos vamos a hacer una especie de análisis o estudio de la realidad marginal cordobesa, no se planteó desde ese lado, dejamos que nos atravesara en cierta forma y que empezase a colaborar en varias tramas que tiene la serie.

### ***Identidad y modo de representación audiovisual.***

Me parece que la construcción de lo local está bueno, está perfecto, me parece que cualquier tipo de construcción que sea auténtica, que sea genuina, está muy bien. Con la única cosa que tengo ciertas dudas es cómo se cuentan estas cosas, en el sentido que hoy vos estás compitiendo con todo y con todos, no tanto en el concepto de competir, pero estás poniendo a la par lo que vos

hacés y lo que hace HBO. Porque no es que lo otro llega a cuentagotas o es muy difícil, no, es internet y tenés la posibilidad de bajarlo y lo ves. Y me parece, tengo la sensación, que muchas veces eso no se tiene demasiado en cuenta y se pretende de alguna forma que cualquier tipo de relato sea asimilado y que guste de alguna forma a un montón de gente. Entonces tiene que ver con los objetivos, si uno quiere llegar realmente a una cantidad de gente importante o quiere que esto sea masivo.

Yo me acuerdo que tuve la suerte de hablar una vez con Adolfo Aristarain, y charlamos de esto, que tenía que ver con que a mí me parecía que el cine en internet era muy interesante porque hacía este cine popular de calidad, cine que muchas veces emparentaba con el americano pero que te contaba una realidad muy concreta y muy local nuestra, pero que usaba los recursos cinematográficos y expresivos que la gente está acostumbrada a ver. Buenos recursos, estamos hablando de buenas series, de buenas películas, no de cosas mal hechas. Entonces, por ahí, es una opinión muy personal y tiene que ver también con lo que a mí me gusta, hay ciertos códigos audiovisuales, llamale independientes, que si van para un grupo determinado de gente que guste de eso, está perfecto, está bárbaro, todo bien, pero creo que por ahí le quita masividad, le quita la posibilidad de que sea visto por una mayor cantidad de gente; que justamente permita esto que nosotros queríamos con La Purga y con las cosas que hacemos, que se de esta charla, inclusive de mostrar que vos podés hacer algo, con recursos que son el 3% de lo que se maneja a nivel industrial en otras partes, algo de calidad, divertido. Una de las cosas que yo más rescato de gente que vio la serie, que no tenía por qué decirme nada, me decían: *“empecé a verla y no pude parar, la seguí, la seguí hasta el último capítulo porque no pude parar de verla”*, eso me parece que es lo interesante. A mí por lo menos, yo creo que lo que a mí me interesa es eso, que vos realmente te copes con eso que estás viendo, y si sos auténtico, honesto con vos mismo, vas a filtrar, inevitablemente aunque no lo quieras, ideas, opiniones, pensamientos, entonces ahí se crea un combo interesante.

Hubo una cosa muy interesante, que partió de la mirada de un porteño, una cosa que le llamó la atención: *“los actores tienen registro muy diferente, en Buenos*

*Aires todos estamos acostumbrados al registro polka, que es todo igual, igual, y acá los actores no son así". Y eso surgió justamente de no insistir demasiado en hacerlo así, "el personaje tiene esta vuelta, laburalo". Eso fue un aprendizaje, que surgió de la vorágine, pero que ahora que lo sabés probablemente lo hagas de nuevo, no interferir demasiado, dejar que progrese, y sí intervenir si te hace ruido.*

# Parte III

## Relatos de video-ensayos





# El Aparecido: Una mixtura del western en territorios salteños<sup>1</sup>

Mufari, Ayelén

Universidad Nacional de Villa María

*Los westerns no pueden ser considerados fuera del contexto cultural del cual se nutren*

Nanna Verhoeff

El western es un género cinematográfico que surge en los orígenes mismos del cine y cuyas iniciales temáticas presentan un anclaje histórico: la exploración y el desarrollo del territorio occidental de los Estados Unidos durante el siglo XIX. Sin embargo por sus argumentos y tramas, sus características estilísticas específicas y sus personajes estereotipados, el género ha sido adaptado por realizadores de distintos países que volcaron en la estructura de los guiones su propia carga histórica y cultural.

El *spaghetti-western* es el caso más emblemático de este fenómeno, abarcando a los films del género rodados entre 1961 y 1977, según lo ha determinado la

---

<sup>1</sup>Una primera versión de este artículo fue presentada junto con un videominuto experimental en el encuentro La imagen imaginada: la nueva ficción televisiva en los territorios nacionales. Diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA organizado por la Universidad Nacional de Villa María, Villa María, 8 de mayo del 2015.

convención de western europeo celebrada en Udine, Italia en 1997 (Navarro, 2009). *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964) es considerada la película fundacional en la que se instauraron las bases estilísticas, argumentales y sonoras, siendo el *spaghetti-western* en definitiva una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales. Por un lado el western americano aporta del marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía del género, el cine japonés aporta su ceremonioso “Tempo” y la mentalidad mediterránea añade como atributos la picaresca, la brutalidad, la “mugre”, el sudor, la comicidad, el egoísmo, la rapacidad, el anticlericalismo, la codicia, el machismo, el respeto y la venganza (Aguilar, 2002).

Es esta última versión del género la que va a adoptar la serie argentina de televisión *El Aparecido* (Mariano Rosa, 2012) ganadora por la región NOA de los Concursos del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales del INCAA en el año 2010.

*El Aparecido* adopta los atributos del *spaghetti-western* para su obra, realizando una presentación de personajes brutales, sucios, con la venganza como fin vital. Como es típico del género, hay un enfrentamiento del bien y del mal, identificándose con el bien al pueblo coya (denominados indios en la misma serie) oprimido y maltratado por el mal: un imperialismo motivado por las fuerzas económicas, es decir, los gringos dueños de los Ingenios; la policía como institución a favor de los últimos y también el cura que viene al pueblo, el cual terminará encarnando al Diablo.

El western clásico como consecuencia de décadas de historias revisionistas del oeste de Estados Unidos, postula la “domesticación del desierto”, que se traslada en este serie argentina a la opresión del pueblo originario coya. Se podría entender que los espectadores de cine de este género buscan en él algún tipo de placer contracultural, mediante una alternancia creciente entre lo cultural y lo contracultural (Altman, 2000). Es interesante el análisis de la mezcla, la comparación y también una dinámica de enfrentamiento ideológico y religioso que se desenvuelve en los western. En *El Aparecido* podemos realizar una lectura clara, en donde los personajes coyas, y por ende buenos, creen en la Pachamama, se guían por sus creencias míticas propias de la zona (El mito

de El Familiar), y actúan concierne a ellas. Enfrentados a toda una ideología de opresores que incluye a un típico cura perteneciente a la religión católica como la figura misma del mal. De hecho en la diégesis de esta historia y en la de todos los western las creencias de los buenos son las triunfantes y las que terminan impartiendo justicia. Así esta serie funciona como vehículo para la transmisión de ciertos valores culturales y preceptos ideológicos.

El género western desde sus inicios fue el principal medio por el que la mitología de frontera se popularizó, y este es uno de los fines buscados y alcanzados por la serie de televisión federal *El Aparecido* que trae a la actualidad y da a conocer un mito nacido en Salta. Este misticismo es potenciado por una imprecisión espacio-temporal, que acentúa la universalidad de esta tierra simple que es vista como refugio frente a la complejidad de la ciudad, así arrastrado desde el western clásico, los paisajes de frontera que atestiguan los duelos a muerte se hacen presentes en la serie, rodada íntegramente en Salta aportando una huella ineludible de rastro regional. Lo mismo sucede con el vestuario que presentan la mayoría de los personajes, o al menos los identificados con el bien, que es la clásica vestimenta coya.

En contraposición al moralismo del western clásico, el *spaghetti-western* de *El Aparecido* exhibe actos de violencia sin mediaciones. El héroe es violento por necesidad en contraposición a la violencia caprichosa del villano (Navarro, 2009), esta violencia justificada es percibida en el argumento de la serie, en donde su protagonista vuelve de la muerte por la gracia de la Pachamama para poder vengar el violento asesinato de su mujer y los maltratos recibidos.

Otros rasgos característicos tomados por Mariano Rosa para generar su *coya-western* es el uso de la dilatación de los tiempos, una realización efectista en los momentos clave para impactar al espectador y la influencia del cómic, siendo todo esto utilizado para representar los duelos, exhibidos en animación 2D, con una estética de dibujos detallados en cuanto trazos pero con la utilización de sólo tres colores: rojo, blanco y negro.

*El Aparecido* se nutre del género western, y a su vez este género se nutre de la cultura y la mística de Salta, conformando un producto de calidad que logra plasmar en un relato de ficción una parte de la identidad, los paisajes y las

creencias del norte argentino.

### ***En primera persona***

El proceso de creación comenzó con un trabajo conceptual sobre la operación de género en la serie, abordándolo desde su especificidad, lo cual implicó un proceso reflexivo sobre un fenómeno, para alcanzar su manifestación desde el lenguaje audiovisual. *Hacer visible lo decible*, en un minuto de extensión.

Visionar la serie, identificar los factores sobre los que iba a profundizar, nutrirme con documentación bibliográfica relacionada, volver a observar la serie y retomar los libros, en un proceso dialéctico de indagación e identificación teórica y visual.

El formato sobre el que tuve que plasmar mi pequeña tesis sobre la serie fue el de videominuto, un género cinematográfico creado por video-artistas en la década de los noventa y que se asemeja a un comercial televisivo por su duración, su requerimiento de síntesis y su fuerte uso en la actualidad como soporte para transmitir un mensaje o un concepto de índole reflexivo y con fines de concientización.

Fue necesario despegarme de las palabras, escoger los elementos claves a mostrar, que decidí plasmar de forma literal mediante imágenes, envueltos en un escenario conceptual. Determinar la técnica, la estética, y abstraer en imágenes las significaciones fueron también instancias centrales del ensayo-visual.

Mi idea central del videominuto fue plasmar esta composición de elementos característicos del género *spaghetti-western* exhibiendo su ingreso a una licuadora, metáfora que alude al contacto sensible y creativo de la mente de un guionista para así dar inicio a un proceso de escritura y de mixtura, una acción de movimiento envolvente y dinámico de ideas que circulan y que generan imágenes y sonidos que permiten paulatinamente dar nacimiento a una obra audiovisual. En este remolino y mezcla, penetran también los paisajes, los colores, los personajes locales, las costumbres y las creencias de Salta, elementos que son bien conocidos por el autor de la serie ya que formaron parte de su vida. Así busqué expresar la representación de un género lejano

que se ve nutrido por una identidad propia, una identidad local que matiza a los personajes incorporando una realidad histórica dentro del marco de una ficción.

Considerando algunas decisiones estéticas, realicé un proceso de búsqueda y selección de imágenes que luego edité bajo una misma estética: todas eran dibujos, y aunque variados, cada una sólo tenía dos colores. La tipografía que elegí, pertenece a la familia tipográfica de fantasía que se reconoce como ligada al género western. Utilicé la técnica de animación de figura recortada ya que la animación (técnica 2D) conforma parte importante de los recursos narrativos que utiliza la serie, y me permitía al mismo tiempo animar todos estos elementos de una manera casera y sencilla.

El fondo que enmarca a la licuadora es una pantalla de televisión, soporte que en un inicio proyecta una escena de western de *Asalto y robo de un tren* (Porter, 1903), luego una escena de *spaghetti-western* perteneciente a *El bueno, el malo y el feo* (Leone 1966), y en tercer lugar unas imágenes del paisaje de Salta tomadas de la misma serie *El aparecido* (Rosa, 2012), pretendiendo expresar la evolución del género hasta la obra abordada actualmente.

Hacia los 40 segundos del videominuto, en la licuadora los colores giran y se fusionan, nos adentramos a esta composición con un zoom in que lentamente hace que el foco se pierda y ya sólo podemos ver colores difusos que van saliendo de la pantalla, actualizándonos, dejándonos descubrir la última escena de la serie, *el duelo*.

### ***Bibliografía***

AGUILAR, Carlos (2002): "El spaghetti-western. Ética y estética de un género perfectamente europeo", *Nosferatu* 41-42, pp. 10-20.

ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Editorial Paidós.

NAVARRO, Antonio José (2009): "El western europeo, la reformulación de un género", En G. ROMERO, Javier Hecho en Europa. *Cine de géneros europeo, 1960 -1979*, Asturias: Editorial Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.

VERHOEFF, Nanna (2006): *The west in Early Cinema. After de Beginning*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

# Propuesta de videominuto ensayístico: Payé, un mundo posible

Martinez, Luján Ailen

Universidad Nacional de Villa María

*Los enunciados no deben tratarse como cosas, cómo mónadas, sino como eslabones de cadenas dialógicas; no se bastan a sí mismos, son reflejos unos de otros, están llenos de ecos y de recuerdos, penetrados por visiones del mundo, tendencias, teorías de una época.*

Marc Angenot

Hace un año que formo parte del equipo de investigación *Narrativas imaginales en la ficción televisual argentina post-ley de servicios de comunicación audiovisual*<sup>1</sup>, y es en este marco que surge la posibilidad de realizar un videoensayo en torno al ciclo de encuentros con realizadores argentinos que supuso el proyecto *La Imagen Imaginada*<sup>2</sup> en la Universidad Nacional de Villa María. Forma de intercambio, reflexión y crítica, para observar atentamente la

---

<sup>1</sup> Proyecto de investigación del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María, dirigido por la Mgter. Cristina Siragusa.

<sup>2</sup> La imagen imaginada: la nueva ficción televisiva en los territorios nacionales, es un encuentro anual que reúne en la Universidad nacional de Villa María a realizadores audiovisuales nacionales y académicos, con el fin de generar un espacio de debate y reflexión en el marco de la nueva ley de medios que dio lugar a la proliferación de producciones en todo el país.

producción nacional y los modos en que actualmente se desarrollan y piensan los proyectos.

En el siguiente trabajo me propongo exponer mi trayecto analítico-expresivo en torno a la miniserie argentina *Payé*<sup>3</sup>, para lo cual dividiré este escrito en dos partes: en primer lugar, un desarrollo teórico reflexivo en torno a la identidad que se construye en la representación; y en segundo, como fruto de ese recorrido, la elaboración de un video-ensayo en donde se plasman los interrogantes de esa observación, y la consecuente reconstrucción de su proceso en este trabajo.

Partiendo de la concepción de Angenot (2010), la intertextualidad refiere a la circulación y transformación de ideogramas, pequeñas unidades significantes que se corresponden con la ideología subyacente de cada enunciado, y que condensan el pensamiento dominante de una sociedad en un momento histórico. *Payé* despliega una sucesión de personajes que cumplen la función de estereotipos claramente reconocibles (el malo, el noble, el codicioso, el “patrón”, el “Peón”, entre otros) y facilitan la identificación y reconocimiento por parte de los espectadores.

La ficción plantea una división de los sujetos en torno a su relación con las leyendas populares: los que creen, principalmente los paisanos o la gente más humilde, que crecieron inmersos en las creencias de la cultura popular y la transmiten a las generaciones más jóvenes organizando su vida en torno al conocimiento de estas tradiciones; y los que no, usualmente correspondiente a los “patrones”, quienes ante el choque cultural con el universo de la creencia popular, se ven obligados a consultarle a los paisanos. En este contexto, son los patrones quienes entran en conflicto, puesto que su estatus los hace

---

<sup>3</sup> *Serie ficcional argentina que consta de ocho capítulos, y que toma como punto de partida a distintos seres de la mitología del Litoral argentino. Se produjo en el marco del Plan Operativo de Fomento a la Producción de Contenidos para la TV Digital de la República Argentina, habiendo obtenido un premio en la categoría Series de ficción Federal de la Región Noroeste en el año 2011.*

desvalorizar el mito; y, sin embargo, la serie los empuja hacia la creencia. La fe popular atraviesa sus vidas y los obliga a tomar posturas, en ese sentido el discurso de *Payé* se vuelve propositivo: o los personajes creen (respetan el rito), o deberán afrontar las consecuencias que inevitablemente terminarán arrastrándolos a un destino fatídico puesto que la protección que necesitan involucra una aceptación de la cultura popular que no todos están dispuestos a hacer.

En referencia a la dirección de los actores, éstos se cruzan de un capítulo a otro, llenando la necesidad de existencia de determinadas figuras en las historias (Por ejemplo: el ambicioso es representado por el mismo actor en los tres primeros capítulos que transcurren en distintos paisajes de Corrientes) y asumiendo siempre el mismo rol, aunque cambien de forma, el ambicioso siempre es ambicioso no importa su estatus, trabajo u entorno (campo, ciudad). De la misma forma, también se reutilizan escenarios (Por ejemplo: La cárcel de la ciudad de Corrientes, en los capítulos tres y siete), así como ciertas leyendas (en el caso de San la muerte, o el Santo de la Paciencia), empujándonos a la idea de que más allá de los personajes o incluso de las historias individuales, la creencia se imprime sobre toda la sociedad correntina, trascendiendo su identidad o su aceptación de la tradición. El mito está ahí, no puede desconocerse o negarse que eso es parte del mundo que los rodea, e influye en las formas de interacción social y en el posicionamiento de los sujetos.

Según Bajtín (2002) todo enunciado es un eslabón en una cadena discursiva. Todo hablante que finaliza un enunciado lo hace para darle la palabra a otro hablante, para generar una respuesta, una comprensión activa de lo expuesto. *Payé* construye en cada capítulo un universo posible de personajes y conflictos, de relaciones, credos, posicionamientos sociales. La identidad regional se teje desde la mirada popular, y desde la revalorización de lo autóctono, de lo tantas veces ilegitimado pero que se aferra con fuerza en la tradición y supera los límites de las clases sociales. La identidad de la sociedad correntina se construye en la representación a través de los personajes y su ubicación en el espacio, planteando ciertas relaciones que se van entrelazando capítulo a capítulo y van llevando al espectador a desprenderse de la identificación

con un personaje, empujándolo a la identificación con una caracterización que puede en realidad ser representada por cualquier actor, por cualquier personaje. Lo que perdura es la caracterización como estereotipo de los sujetos que conforman esa sociedad. Frente a esto, el espectador está en condición de elegir asumir la representación como está construida, o hacer su propia lectura y construir sobre lo representado, releer a los personajes a partir de lo dicho y lo no dicho, y crear por fuera una propia idea de la identidad correntina.

¿Cuál es entonces la identidad de Corrientes?, ¿cuál es entonces la identidad de *Payé*? Hay tantas identidades en la construcción como lecturas se hagan de los personajes en la ficción. *Payé* es un mundo posible, que crea una posibilidad de Corrientes en donde muchos personajes y personas atraviesan historias y contextos diferentes, pero comparten la fuerza de la mirada popular y el valor de la creencia que se adapta al paso del tiempo, pese a todo.

Ahora bien, ¿por qué la necesidad de realizar un video ensayo? ¿por qué necesitar del cine para volcar el pensamiento? El cine piensa en tiempo presente, empuja al espectador al aquí y ahora y lo hace recuperar los recuerdos y las reflexiones para poner en jaque constante la discusión, nunca limitada a las paredes de la pantalla.

Provitina explica: “El ensayo es un género que ha intentado siempre filtrarse entre las grietas, los intersticios, las resquebrajaduras de los pesados bloques de ladrillo que algunos iluministas tardíos procuraron utilizar, en vano, para neutralizar su congénito afán de libertad.” (2014: 40)

Se podría partir a modo introductorio de que todo proceso creativo involucra un deseo y una búsqueda, pero en ese desafío los caminos son muchos y son personales, haciendo del método una conquista igualmente artística como necesaria. De acuerdo con esto: “El método regula, fiscaliza, controla y orienta al proceso creador, pero requiere una mirada fuerte, la precisión de una voluntad de forma. La voluntad de forma, en tanto, remache que sujeta la dispersión en beneficio de la unidad, exige un método para no girar en falso.” (Provitina, 2014: 159)

Comencé el camino preguntándome por lo que me despertaba más interrogantes en esta serie. Y en esta actividad de perseguir mis focos de atención me di cuenta lo que me estaba movilizandome: los *personajes*, creados a fines de la ficción por un realizador nativo de la propia zona que funciona como locación integral de la diégesis. Personajes de un mundo pensado por uno de sus participantes, que observa a sus vecinos, a su historia, y entonces de algún modo, a sí mismo como reflejo.

De aquí se abre camino el siguiente interrogante, el cómo y el por qué de que esos personajes sean como son. Me pregunté por el realizador, por su búsqueda personal en el intento de retratar su universo cotidiano. Pasé a observar, entonces, dónde estaban los rasgos específicos de aquella gente cuya tierra y costumbres verdaderamente no conozco. Me pude acercar a través de la pantalla a la ciudad y sus paisajes, a las personas y sus formas, a sus miedos y creencias. Pero es aquí donde se vuelve importante no olvidarse de la ficción, de que lo que veo es la posibilidad de una Corrientes narrada, en donde el por qué se vuelve en esa instancia una pregunta sin respuesta; en dónde no sabemos si lo que vemos es la Corrientes para su gente, o la Corrientes para los de afuera.

“La imagen, pues, es algo deliberado, una apropiación de lo real, un gesto voluntario de apresamiento de lo real.”, reconoce Provitina (2014: 169)

Comprendí que había encontrado mi eje en el cómo hablamos de nosotros mismos, y el cómo le hablamos de nosotros a los que están distantes. Fue entonces que empecé a buscar mis imágenes, y aparecieron allí dos posibilidades: o hablaba de Payé, o intentaba, salvando las distancias, reconstruir mi propio territorio a modo de ejercicio para contestar interrogantes. Me pregunté por cómo era mi casa, por cómo eran mis ritos, mis rutinas. Salí a la calle con la cámara y empecé a buscarme en los demás, a buscar los puntos de contacto que me anclan aquí y no allá; a buscar los puntos que me aferran a un gran aquí que es este país y no otro, no cualquiera. Entendí finalmente que esas cosas estaban en lo cotidiano, en lo que tengo aprendido y naturalizado de las acciones sencillas. ¿Qué se hace en una plaza de Villa María? ¿A que juegan los niños en la calle? ¿Cuáles son los paisajes que camino todos los días y cómo los

ha cambiado la gente?

Sobre cómo plasmé y estructuré esas imágenes, también se puede decir que eso es cuestión de individualidades, de preguntas y deseos. Se trató para mí de buscar posibilidades, de experimentar sin historia, pero con una idea, puro juego de buscar y encontrar al relato entre la gente, de amoldarme a la realidad y en definitiva subyugarla a mi observación.

Si se puede pensar en la obra últimamente como una cosa independiente, como una construcción que abandona su rol de idea y sale al encuentro de otras lecturas y necesidades, también se puede decir que no alcanzó para contestar con consistencia mis preguntas, más bien las puso ahí afuera para continuar la investigación, que creo, finalmente, nunca termina del todo.

### ***Bibliografía***

ANGENOT, M. (2010). El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

BAJTÍN, M. (2003). Estética de la creación verbal. México: Ed. Siglo XXI.

PROVITINA, G. (2014). El cine ensayo: La mirada que piensa. -1. Edición-. Buenos Aires: La marca editora.



## La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)

María Constanza Curatitoli, Julieta Seco y

Carlos Ignacion Trioni Bellone

Universidad Nacional de Córdoba – Facultad de Artes

El presente texto se gesta con la intención de enriquecer y complementar las lecturas que surgieron por parte de algunos de los miembros del equipo de investigación *Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba (2010/2013)*<sup>1</sup> a partir del estudio de ciertas producciones televisivas locales contemporáneas. Las cualidades narrativas, estéticas y temáticas de la serie ficcional *La Purga*<sup>2</sup> (Claudio Rosa y Pablo Brusa, 2011) despertaron nuestro interés en descubrir,

---

<sup>1</sup> Proyecto de investigación categoría A, radicado en la Universidad Nacional de Córdoba, con subsidio de Secyt y dirigido por Mgter. Cristina Siragusa.

<sup>2</sup> Miniserie policial cordobesa de 13 capítulos de 22 minutos de duración cada uno. 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, avalado por el INCAA y promovido por el Estado Nacional a partir de la nueva Ley de servicios audiovisuales.

identificar y sistematizar los procedimientos que sus realizadores utilizaron para construir la identidad del espacio representado en la misma. Dichas conclusiones fueron volcadas en un texto audiovisual de realización colectiva, bajo la forma de un video del tipo ensayístico titulado *1Barrio*<sup>3</sup>.

El artículo tiene por intención describir, a modo de ejercicio auto reflexivo y distante en el tiempo, los procesos de deconstrucción y reconstrucción que permitieron al grupo leer la obra en cuestión más allá de lo meramente audiovisual, haciendo énfasis en la complejidad de las representaciones sociales y espaciales que propone. Así mismo, debe leerse como un complemento del video previamente citado, ya que el texto como *memoria* tiene por función “explicitar aquellos mecanismos o ejes que movilizaron la creación y cómo la indagación sobre estos mecanismos arrojó o entregó nuevas herramientas que nutrieron dicha creación” (Duarte, 2011:72). El lector no ha de encontrar en las presentes líneas un análisis de la obra televisiva objeto de estudio, sino más bien una serie de interrogantes acerca del proceso analítico y creativo que transitó el grupo de investigadores para concretar el texto audiovisual. “La memoria no debería, por lo tanto, ser la respuesta a las preguntas que la obra deja abiertas, sino por el contrario, la obra debería lograr catapultar al espectador las preguntas que se plantean en la memoria” (Duarte, 2011:72). Dicha aclaración se considera necesaria para evitar confusiones sobre las referencias que se harán en el presente trabajo a la *obra audiovisual* (la serie televisiva *La Purga*), el *texto filmico* (el video ensayo *1Barrio*) y el presente *texto escrito*.

Una vez definido el objeto de estudio, se procedió a un primer visionado de la serie televisiva en cuestión. El compromiso asumido entre las partes intervinientes fue el de acercarse a la obra como meros espectadores para, en un momento posterior, exponer los aspectos centrales de cada episodio los cuales permitiesen trazar un acercamiento general a su línea argumental y

---

<sup>3</sup> Se puede acceder al mismo a partir del siguiente enlace web: [www.youtube.com/watch?v=k4i1ROzjqIA](http://www.youtube.com/watch?v=k4i1ROzjqIA)

esbozar una incipiente discusión sobre los principales aspectos narrativos y estéticos de la misma. Pero, desde un comienzo, se evidenciaron variables de interpretación disímiles lo que definió la primera dificultad a superar en lo que a trabajo colectivo se refiere.

Sumado a ello, y ceñidos por nuestro doble rol de investigadores y realizadores audiovisuales, este primer encuentro con la serie se abordó como una crítica más que como un estudio analítico. Diversos cuestionamientos sobre decisiones formales (grado de verosimilitud, ritmo del relato, desempeño actoral, criterios de fotografía, sonido y/o montaje), el gusto audiovisual propio y el relato anecdótico sometieron equívocamente nuestra tarea. Superados ambos obstáculos, y entendiendo que no era nuestra función como investigadores realizar una crítica, se decidió adoptar un concepto operativo común para encarar el análisis desde la teoría. Dicha noción se estructuró en torno al eje del espacio, el cual atraviesa no solo lo geográfico, sino también lo simbólico y lo audiovisual.

Debido a nuestra condición de espectadores coterráneos (la historia transcurre y fue rodada en la misma ciudad donde habitan todos los investigadores), y a partir de la lógica identificación espacial inmediata (reconocer y reconocerse en el propio espacio), inconscientemente abandonamos las preguntas iniciales del *qué* (relativas al argumento) y del *cómo* (concernientes al lenguaje audiovisual) para dar lugar a cuestionamientos sobre el *dónde*. Así pues, entendimos que el interrogante debía enfocarse no en la individualización y particularización de los espacios (debido a esa primera necesidad imperiosa pero inútil de identificar geográficamente ciertas latitudes) sino en la generalidad de un espacio que, como territorio y construcción simbólica, refleja una condición identitaria de sus personajes.

Fue en dicho escalón de nuestra posible hazaña investigativa donde hallamos una idea concreta y con la densidad necesaria que nos permitiese avanzar en profundidad: *el personaje protagonista de la serie es el barrio*, es decir el escenario mismo donde suceden las acciones dramáticas y que le da nombre. A lo largo de nuestra formación académica como realizadores audiovisuales hemos aprendido que cada personaje se merece y necesita una pormenorizada

caracterización. En consecuencia, el siguiente paso consistió en desmenuzar y cuestionar los rasgos distintivos de nuestro protagonista, es decir, pensar y discutir el concepto de *espacio* en la serie, tanto desde lo geográfico como así también desde lo simbólico y lo audiovisual.

En torno a ello, una serie de preguntas claves surgieron del seno del equipo: ¿Dónde se ubica? ¿Cómo se transita? ¿Qué lo define? Algunas de las posibles respuestas nos orientaron al razonamiento de que *La Purga*, como cualquier otro barrio, se trata del resultado abierto de una construcción. Y, a su vez, dicha reflexión condujo a una nueva disección: ¿Cuántos barrios caben en un barrio? O mejor, ¿cómo y de qué se compone un barrio?

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.

La perspectiva sobre *territorio* de Segato (2007) fue fundamental para entender dicho proceso. En palabras de la autora: “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” (2007:73). En la serie de televisión *La Purga*, el espacio se muestra en pantalla a partir de paisajes urbanos identificables: puentes, calles, veredas, fachadas deterioradas, edificios públicos, pasajes, escaleras. También revela particulares formas de desplazamiento y tránsito por parte de los personajes que lo habitan y recorren cotidianamente. Y es disputado a partir de luchas materiales y simbólicas: algunos agentes lo hacen buscando el control del mismo, otros en vista de obtener ciertas posibilidades de transformación.

Las posiciones, cruces, encuentros y desencuentros que se producen en dicho territorio evidencian un funcionamiento relacional establecido, asumido y acordado entre los diferentes actores que lo conforman; relaciones de poder definidas en términos de adentro y afuera, arriba y abajo, centro y periferia, y

que permiten la identificación y/o pertenencia a tales espacios.

El conjunto de interrogantes, argumentos e ideas anteriormente citadas estructuraron el discurso narrativo, estético y poético del video ensayo *1Barrio*. La técnica del *found footage*<sup>4</sup> se configuró como la estrategia de montaje a utilizar: se trabajó con material de la propia serie, destacando aquellos fragmentos (visuales y sonoros) que referenciaran el espacio geográfico, simbólico y/o audiovisual, y que permitiesen responder nuestras preguntas o fueran funcionales a la reflexión.

En última instancia se llevó a cabo la tarea de difusión del texto fílmico resultante. Durante el encuentro *La imagen imaginada. La nueva ficción televisiva en los territorios nacionales. Diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA*<sup>5</sup>, compartimos por primera vez nuestro trabajo, dialogamos con uno de los directores de la serie y también con otros espectadores y pusimos en consideración y discusión cada una de las ideas derivadas del análisis teórico llevado a cabo. Luego, el video ensayo fue divulgado por medio de la red.

Como corolario del proceso, y entendiendo que la distancia temporal entre el momento del análisis, el momento de la producción del video y el momento de la escritura del presente texto ha sido beneficiosa para la reflexión, hemos de exponer nuestra experiencia a partir de una síntesis que resume los protagonistas y acciones que han intervenido en el mismo.

Distinguimos cuatro actores fundamentales, los cuales ocuparon un determinado rol dentro del ejercicio analítico y que mantuvieron ciertas relaciones de dependencia y otras tantas de autonomía:

---

<sup>4</sup> Es un tipo de práctica utilizada para elaborar películas mediante la técnica del collage y a partir del material previamente utilizado en otros filmes.

<sup>5</sup> Evento organizado por el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María y llevado a cabo durante el mes de mayo de 2015.

A- El equipo de investigación: *Emergentes*.

B- El objeto de estudio: la obra audiovisual *La Purga*.

C- El texto audiovisual: *1Barrio*.

D- El presente texto reflexivo: *La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)*.

De este modo, B resulta autónomo e independiente de los demás actores, mientras que C explica su existencia en base a un análisis sobre B. Existiendo C, nace D como *réplica*<sup>6</sup> y complemento para su lectura, al tiempo que implícitamente referencia a B. La función de A es entonces realizar la lectura de B para producir C y D.

Por último, es importante destacar que la importancia de identificar actores y etapas del proceso nos permitió alcanzar un doble aprendizaje, en tanto: identificamos particularidades discursivas de una obra audiovisual (entendiendo que no necesariamente han de coincidir sus intenciones artísticas y/o estéticas con la lectura específica hecha por el equipo investigador y el discurso poético que se desprende del texto audiovisual); y reconocimos y aceptamos que este tipo de proceso analítico e investigativo obligadamente ha de ser atravesado a futuro cuando como equipo emprendamos una nueva aproximación a otra obra diferente.

---

<sup>6</sup>“No es un texto que pueda ubicarse antes - en tanto plantee los principios de composición - o después - como una especie de ejercicio de crítica - de la obra cinematográfica misma. Así, el texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación. Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál” (Arias, 2010:5).

## ***Bibliografía***

ARIAS, Juan Carlos (2011): “La investigación en artes: el problema de la escritura y el método”; en Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, Vol. 9, N° 2, julio-diciembre, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

DUARTE, Coca (2011): “Estrategias de escenificación y memoria de la obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral”, En Cátedra de Artes: Revista de artes visuales, música y teatro, N° 9, Facultad de Artes, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

MARTIN, Marcel (2002): El lenguaje del cine, Barcelona: Gedisa Editorial.

SEGATO, Rita L. (2007): La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad, Buenos Aires: Editorial Prometeo Libros.



Un tiempo de (des)ordenamiento del régimen escópico de la televisualidad se desplegó en Argentina en los últimos años a partir de la implementación de un conjunto de políticas públicas orientadas a la producción de contenidos para la televisión HD. A partir de 2010, un Estado nacional subjetivante inició un proceso complejo y novedoso en el que, entre otras orientaciones políticas, instituyó en la agenda de la creación artístico-cultural la cuestión de lo federal en lo atinente a hacer-ficción. De este modo retornó una categoría en ocasiones opaca, ya que suele subyacer en su interior la oposición centro-periferia, pero simultáneamente productiva en su capacidad de instituir un horizonte de factibilidad para que, por primera vez en la historia de la televisión argentina, múltiples y variadas ficciones desarrolladas por productoras de la totalidad de los territorios nacionales alcanzaran presencia en pantalla.

Este libro recorre desde la heterogeneidad de estilos y perspectivas cognoscitivas diversas reflexiones acerca de la producción de ficción en los territorios nacionales recuperando las discusiones que fueron expuestas en mayo de 2015 en el encuentro *La Imagen Imaginada: La nueva ficción televisiva en los territorios nacionales. Diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA*, organizado por el *Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María* (Argentina). Entonces se aceptaba, tal como lo había planteado años atrás Omar Rincón, que “Hemos llegado a un punto de no retorno: o desde la academia y la investigación asumimos desde otras perspectivas el entretenimiento, el espectáculo y la narración mediática, o nos vamos a quedar sin nada que decir a la sociedad de las mayorías” (2006:11).

*Esta publicación es resultado del Subsidio del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María (2014-2015) al proyecto “Narrativas imaginables en la ficción televisual argentina post-ley de Servicios de Comunicación Audiovisual” (Directora Mgter. Cristina Siragusa)*



Universidad  
Nacional  
Villa María

