

Libro de Actas

La imagen imaginada **2**



**Debates y reflexiones
sobre ficción televisiva en
Argentina**

Cristina Siragusa (Compiladora)



**Universidad
Nacional
Villa María**

La imagen imaginada 2 : debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina : libro de actas / Cristina Siragusa ... [et al.] ; compilado por Cristina Siragusa. - 1a ed. - Villa María : Universidad Nacional de Villa María, 2018.

Libro digital, DOCX

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1697-58-8

1. Televisión. 2. Ciencia Ficción. 3. Estética. I. Siragusa, Cristina II. Siragusa, Cristina, comp.

CDD 791.456

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Autoridades

Rector: Abog. Luis Alberto Negretti

Vicerector: Abog. Aldo Paredes

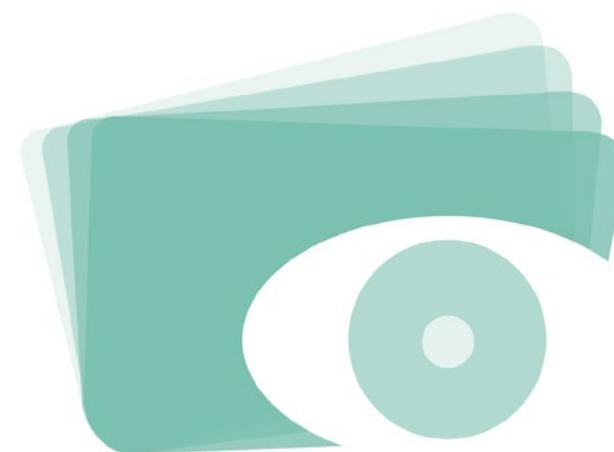
Instituto de Investigación: Dr. Jorge Anunziata

Decana IAPCH: Dra. Gloria Vadori

Secretario de Investigación IAPCH: Mgter. Mariana Musseta

Año 2018

Diseño Gráfico: Stefani Zucotti



La imagen Imaginada 2

Debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina

INDICE

<i>Un movimiento inédito en las pantallas televisuales argentinas. Por Cristina Andrea Siragusa</i>	6
<i>La pantalla (des)centrada. Transformaciones en la oferta de teleficción en la TV Pública (2009-2015). Por Alejandra Pía Nicolosi.</i>	14
<i>Discurso icónico y excedente de sentido en la obra audiovisual: notas para un estudio del caso Mentira la verdad, temporada 1. Por Cristina Gonzalo-Canavoso.</i>	36
<i>Fenómeno televisivo educativo y filosofía. Reflexiones a partir del ciclo Mentira la verdad, primera temporada. Por Lorenzo Toribio.</i>	46
<i>La performance vocal musical como recurso para configurar un color en la obra audiovisual: el caso del canto tradicional guaraní Nhanerōmai'i Karaipoty en la serie Aquellos Días Felices. Por Manuela Reyes y María Fernanda Quintás.</i>	58
<i>Mírarse, mirar y ser mirados. Por Ana Laura Zurek.</i>	66
<i>Entre los "Opas": invisibilidades re[v/b]eladas en la pantalla televisual. Por Cristina Andrea Siragusa.</i>	72

Un movimiento inédito en las pantallas televisuales argentinas

Por Cristina Andrea Siragusa

El último giro de la teleficcionalidad bajo el modelo broadcasting se había producido en Argentina a fines del siglo XX, consolidándose en la primera década del XXI (Siragusa, 2017), cuando una nueva normativa (y sus políticas públicas asociadas) renovó el contexto para la producción de contenidos televisivos generando una ampliación sin precedentes de autores y obras. Específicamente en el campo de la serialidad ficcional un pujante y novedoso movimiento creativo se materializó en el quinquenio posterior a la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), configurándose una cartografía inédita de series y miniseries emergentes de los territorios provinciales.

La orientación *federal* (más allá de la línea específica de fomento con esa denominación) representó una apertura para la puesta en visibilidad de historias e imágenes acerca de territorios y comunidades en las pantallas de las emisoras argentinas. Desde diversos espacios académicos se ha señalado la relevancia de esta situación que implicó, entre otras cuestiones, la generación de una novedosa configuración de productoras, equipos técnicos-artísticos y obras emergentes de la totalidad de las regiones del país.

Durante los años 2011-2015, excluyendo a los principales generadores de contenidos del país (Buenos Aires y CABA), se desarrollaron aproximadamente 59 series/miniseries con el beneficio de los Concursos de Fomento. El escenario complejo que irrumpió fue parte de un proceso acelerado por la intervención del Estado y la política pública, al tiempo que lento e irregular por la capacidad de apropiación y consolidación de los actores que formaban parte del sector audiovisual. Específicamente, a partir de la información

relevada por el *Laboratorio de Sistematización y Difusión de Información sobre la ficción televisiva argentina* (Universidad Nacional de Villa María), se observa una disímil participación hacia el interior de cada región¹. En ese contexto resulta significativo, desde una perspectiva de conjunto, la preeminencia de las provincias de Córdoba (18%), Santa Fe (13%), Mendoza (15%) y Corrientes (10%) por sobre el resto.

Algunos datos son por demás elocuentes al respecto: en el periodo 2011-2013 en la TV pública se estrenaron 17 títulos desarrollados a través de los concursos de fomento, de los cuales el 35% surgió *fuera* de Capital Federal² (Nicolosi, 2015) lo que representa una puesta en pantalla “extraña” en términos históricos. En cuanto a las tendencias de la teleficción argentina se reconoce que la dimensión de innovación en formatos, estilos y géneros estuvo vinculada a la producción fruto del fomento entre los años 2011-2015 (Aprea y Kirchheimer 2012, 2013, 2014, 2015)³.

1 En el relevamiento de datos no se encontró información acerca de la existencia de experiencias de ficción para TV en las provincias de Chaco, Formosa, Catamarca, San Juan, La Rioja y La Pampa.

2 Se estrenaron las siguientes teleficciones: *Los pibes del puente* (2012, Nunca jamás Producciones, provincia de Buenos Aires), *Muñecos del destino* (2012, Anarcovisión, Tucumán), *Rescatistas* (2013, AonekFilms, Santa Cruz), *La riña* (2013, Maximiliano González y Zarlek, Misiones), *Los anillos de Newton* (2013, Rolando Pardo, Salta) e *Inconsciente colectivo* (2013, Idealismo contenidos, provincia de Buenos Aires).

Los avatares de la participación de la ficción producida en las provincias en el marco del periodo 2011-2015, entre otras cuestiones, es abordada en esta publicación por Alejandra Pía Nicolosi.

Es necesario destacar la importancia de la generación de información sobre el tema producida por los *Observatorios* como espacios de relevamiento, análisis e interpretación del movimiento del sector ficcional televisivo. En el marco de *La Imagen Imaginada 2* expusieron las bases teórico-metodológicas el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL Argentina) y el Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP).

3 Es necesario destacar la importancia de la generación de información sobre el tema producida por los *Observatorios* como espacios de relevamiento, análisis e interpretación del movimiento del sector ficcional televisivo. En el marco de *La Imagen Imaginada 2* expusieron las bases teórico-metodológicas el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL Argentina) y el

Las narrativas emanadas de las variadas regiones pueden analizarse desde su voluntad (o no) de disputar representaciones e imaginarios sobre los territorios-identitarios que hasta ese momento (al menos en lo que respecta a la construcción ficcional televisiva) estuvo concentrado en la capital del país. Uno de los riesgos de ese movimiento cultural y artístico era que se conjuraran los esencialismos y el maniqueísmo para dar cuenta de dichas expresiones identitarias, pero también que se impusiera lo que puede considerarse el efecto “exótico”, es decir, la prevalencia del *Otro folclórico* por sobre *Otro real* (Zizek, 1998) al aludir a las figuras de sujeto y a los modos de construir el espacio socio-cultural.

Otro aspecto que es imperativo examinar refiere a la cuestión del acceso y la exhibición de los materiales productos del fomento, contemplando específicamente la existencia del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) como espacio digital, de acceso gratuito, en el que se conservan los materiales audiovisuales producidos por los concursos de fomento. En tiempos de OTT y VoD importa pensar cómo, a través del Ciberespacio y sus andamiajes tecnológicos que hacen posible la yuxtaposición de diversos regímenes escópicos, es posible insertar, y en ese movimiento poner en tensión, alternativas narrativas y estéticas a las formas teleficcionales del *mainstream*.

Con respecto a ello es necesario interrogarse, tal como lo propone Murolo (2012), acerca de las *nuevas pantallas* contemplando, en lo atinente a su definición, tanto la variable tecnológica (con la presencia vital de la *digitalización*) como la de plataformas (en tanto espacios de narración donde se vuelve “consciente” la circulación y la decodificación). La conceptualización resultante de este cruce permite complejizar el análisis sobre el fenómeno asumiendo la problemática (en cuanto a novedad) de los lenguajes puestos en juego, las posibilidades narrativas, los entramados de circulación con otras pantallas (la TV, el cine y el video), entre otras.

Para finalizar estas notas introductorias se incluyen dos apartados en los que se comentan dos series originadas en la provincia de Córdoba, *Las Otras Ponce* y *La chica que limpia*, que formaron parte de los diálogos en La Imagen Imaginada 2.

Recorriendo La Imagen Imaginada/2: Las Otras Ponce

Las Otras Ponce (Juan Falco, 2012) es una teleficción que, desde la ucronía, refiere a unas trabajadoras sexuales que trascendieron públicamente en la ciudad de Córdoba en la segunda mitad del siglo XX, conocidas como “las Ponce”. Esas mujeres lograron instalarse hiperbólicamente en el imaginario masculino mediterráneo: en la cultura popular persiste la “leyenda” que les atribuye “haber hecho debutar”⁴ a la mitad de los hombres de la ciudad.

Pero, desde el título se anuncia, que son *Otras-las-Ponce* que protagonizan la serie de ficción, por lo que se instituye una performatividad de género “extraña” asentada en una doble operación: de contigüidad en lo atinente al acto de entregar(se) por dinero; de *distinción* porque no es, al menos en principio, el cuerpo-sexual-sensual el que se ofrece sino el pensamiento-provocativo-inteligente-sensual para el diálogo y el debate. En la secuencia de títulos con la que inicia la presentación de cada uno de los episodios de la serie se plantea el siguiente texto (con sonido off de una máquina de escribir):

“Las Ponce” fue la más famosa Casa de Tolerancia en la historia de Córdoba. Pero durante los 60 y 70, en plena época de revoluciones culturales e intelectuales existió otro famoso lupanar. Aunque a diferencia de aquéllas, estas mujeres no vendían sus cuerpos. Sólo su mente.

El pasado funciona como escenografía para dar cauce a la imaginación (Eco, 1994, p.30) en pos de instituir una puesta en visibilidad de relatos legendarios. Ese guiño al tiempo histórico se aborda desde la fabulación con pretensión

4 En el sentido de iniciar sexualmente a masculinidades heterosexuales.

mitológica a partir de una operación que enlaza la focalización en la vida de personajes con relevancia pública-popular (las hermanas Ponce) y una especulación de acontecimientos con libertad creativa.

En lo atinente a la construcción del espacio, esa Córdoba imaginada remite a un prostíbulo popular pero desde una *Otredad reinventada* que se materializa en unos personajes que irrumpen como *fémimas intelectuales al desnudo*. El lugar de anclaje de la historia es una biblioteca cordobesa que posee un espacio oculto para el placer y el disfrute sensorio racional: en esa arquitectura espacial contenedora de la fantasía y la argumentación teórica, se (re)presentaba el clima de época de los 60s dialogando con el feminismo, el marxismo y el pensamiento lacaniano, como lo más representativo.

Con respecto a la estructura narrativa, en esta serie no se adopta la matriz de la serialidad dosificada sino una ficción capitular con *subtramas seriadas*⁵ lo que ha permitido la exhibición de diversas relaciones entre las mujeres del prostíbulo- intelectual y variados hombres que pagaban sus servicios en absoluta posición de fascinación.

En relación a los temas narrados importa subrayar la inclusión de componentes del pasado dictatorial argentino y su articulación con los mitos que se encarnan en el relato. En *Las Otras Ponce* se alude en el primer episodio a las razzias policiales sobre los prostíbulos y cómo en una oportunidad fueron tomadas prisioneras las “chicas” de Jeanette (madama), pero también en el último episodio la trama exhibe la complicidad de la Iglesia Católica con el gobierno militar, y alude a la “desaparición” de Jeanette y las Otras Ponce como corolario de la historia (a partir del relato de un personaje que oficia de

5 Guarinos y Gordillo han construido una taxonomía de variantes de estructuras narrativas dentro del género serie buscando superar la dualidad episódica-serial para el abordaje de este conjunto de ficciones. A partir de un abordaje inductivo identificaron siete alternativas, dentro de las cuales se encuentra la ficción capitular con subtramas seriadas “donde los elementos esenciales de la acción se plantean y resuelven dentro de un solo capítulo, pero las relaciones entre los personajes componen una serie de subtramas –esenciales en el conjunto de la serie, pero secundarias considerando cada capítulo individualmente- con continuidad a lo largo distintos arcos de episodios” (2011, p. 376)

cronista de los sucesos).

En este sentido, los derroteros de las mujeres que se entregan por dinero (prostitutas que conceden su cuerpo o su mente) son similares y se inscriben en una lógica de la persecución; que en el caso de la fabulación que se analiza pareciera volverse más peligroso por inscribirse en el mundo de las ideas y el pensamiento. Mujeres negadas (a partir de la desaparición), esta narrativa televisual refiere, sin profundizar en el tema, acerca de mecanismos de eliminación del conflicto perpetrados por distintos agentes del terrorismo de Estado argentino.

Finalmente se observa la presencia de recursos cinematográficos que se plasman, por ejemplo en las decisiones de fotografía. En *Las Otras Ponce* se generan diversos mundos que se expresan en variados regímenes de visualización cromáticamente, decisión en la que subyace la asunción de que existe un código ligado al color que responde a una específica construcción cultural (Pastoureau, 2010). En términos amplios, la puesta de la serie “dialogaría” con alternativas que recuerdan a las vanguardias (fundamentalmente del expresionismo) optando por una grabación en chroma key sobre la cual se texturó, con absoluta libertad, el constructo visual. La *artificialidad* del dispositivo se completa por la profusión de imágenes en blanco y negro, y la inclusión de viñetas que permiten constituir en ocasiones un efecto dramático y materializar las transiciones recuperando la estética del *comic*.

La Imagen Imaginada/2 revisitada: La chica que limpia

La *chica que limpia* (Lucas Combina, 2017) es una serie que pone en tensión el subgénero de investigación forense que inauguró, a principios del siglo XXI, la emblemática franquicia *CSI: Crime Scene Investigation* desde el *mainstream* norteamericano (transmitida originalmente por la cadena CBS). Esta última focaliza la labor del equipo de la policía forense y su capacidad para resolver los delitos a partir de un proceso de (re)construcción de los acontecimientos que habitualmente implicaron la muerte de uno o más sujetos. En esa labor cobra centralidad la recolección de la *evidencia* y su interpretación interponiendo

saberes, metodologías y artefactos científicos para la observación analítica de la escena criminal.

CSI se basa en la criminalidad como elemento narrativo, y se inserta en el género policíaco y detectivesco, inaugurando así una variante del subgénero de investigación forense. CSI no es una serie policíaca tradicional, basada en descubrir quién es el culpable (*whodunnit cop*), sino una serie basada en *cómo* se cometió el asesinato (*howdunnit cop*). Otorga una doble importancia al método: tanto desde el *showing* (narración de tipología procedimental) como desde el *telling*, básicamente en boca del personaje de Grimson (Tous, 2010, p.121).

La chica que *limpia* es un policial⁶ que tensiona la contraposición entre el método analítico (encarnado y expandido en CSI) y el *intuitivo*, dado que la confianza en el “laboratorio” para orientar el reconocimiento de los autores del crimen (que se asume como presupuesto) ingresan a una zona lável para la identificación frente a la acción de Rosa que “diluye” los indicios de los homicidios. La mujer se configura, de este modo, en un personaje clave que se transforma en el proceso: desde una posición de víctima ante la criminalidad que la “obliga” a eliminar las señales de los delitos, hasta su empoderamiento como “especialista” en la limpieza de las más violentas escenas del crimen dentro del submundo de Córdoba.

Es ineludible destacar el rasgo *obsesivo-compulsivo* de Rosa como sujeto figurado: la pulcritud de los componentes vestimentarios (destacando el empleo de los guantes y el barbijo para el ejercicio de su labor), la *minuciosidad* del detalle en la detección de los indicios de los crímenes (empleo de la artefactualidad forense en sentido inverso), la *mecanización* de sus actos (ritualización del acto de limpiar, del cuidado y atención de su hijo, como los más notables), entre otros.

6 Tous (2010) distingue una serie de tipologías dentro del género policial: a) por el método policial empleado (analíticos vs. intuitivos); b) ligado al maniqueísmo (refuerzo del statu quo vs. sustentar un sistema en el que no se cree); c) vinculado a la función de los grupos e individuos (coral; centrado en un personaje; por parejas); d) en función a su orientación hacia la estetización o hacia al realismo.

Rosa, inicialmente desde la precariedad confronta al sistema de salud y a la delincuencia para conservar a su familia. En ese sentido, en consonancia con narrativas tales como *Breaking Bad* o *Dexter*, se instituye el trayecto de degradación “moral” del sujeto desde la desconfianza instituyendo un lugar de tensión entre *determinismo* y *libertad* en el arco de oportunidades para la acción.

La lucha entre las morales deontológica y utilitarista es central en la definición de la maldad. Y es, sin duda, en ese punto donde el juicio emitido es esencialmente cultural. [...] De esta tensión entre dos modelos resulta el sentimiento del personaje de ser culpable o no. Sin embargo, más allá de este sentimiento expresado de manera más o menos explícita en los diálogos, existe otro juicio exterior a ellos: el que resulta de la puesta en escena y que muestra las consecuencias no previstas en los cálculos del malo: la sangre que no deja de reaparecer y de propagarse; un ojo que persigue al protagonista y lo mira dondequiera que esté (Jost, 2015, p. 102)

La mujer construye un universo aséptico para resguardar la vida de su hijo a partir de la transformación de su hogar (una vivienda típica de una clase media-baja) con paneles de plástico y el ejercicio cotidiano de rituales higienistas (para sí misma y su madre) a los fines de borrar todo aquello que represente una exterioridad “enfermante”. Los productos de limpieza se instituyen en objetos-extremos de la eliminación de las huellas de la vida, una vida contaminada que lo amenaza todo. En ese sentido la pretensión, nuevamente obsesiva, por obtener el dinero para una operación en Estados Unidos evitando la oportunidad de hacerlo en el país, también señala la presencia de un imaginario burgués conservador que deposita en el afuera (esta vez en otro país “del primer mundo”) la esperanza de un futuro posible y alentador.

En una posición de enfrentamiento, y posteriormente de alianza, se ubica Correa quien encarna al policía *frustrado* en permanente confrontación con la propia institución que lo desacredita en sus intentos por resolver crímenes del presente y del pasado. Al mismo tiempo este personaje se exhibe *agobiado*

por las pesadillas sobre lo ausente (sin que pueda identificarse explícitamente a *quién* o a *qué* involucra). Pero Correa ejerce su intuición y su experiencia para dilucidar la verdad, desafianza al poder (y a su corrupción) desde el desencanto.

El tratamiento de la marginalidad en la televisualidad cordobesa, desde un estilo realista y contemporáneo, tiene como antecedente a *La Purga* (Claudio Rosa y Pablo Brusa, 2011), una ficción que retrató desde el *fragmento*⁷ las derivas de un conjunto de sujetos por un territorio marginal/marginado atravesado por la violencia, el delito y la corrupción policial. De-construcciones del espacio identitario (lo local) reaparecen como estrategia en ambas producciones para configurar mundos posibles de identificar como latinos, efecto de sentido que habilita circulaciones más amplias (en mercados globales). En *La chica que limpia* se exponen múltiples manifestaciones del delito: el homicidio, el narcotráfico, la “trata” de mujeres, la corrupción del poder; problemáticas recurrentes en narrativas seriadas del género que desde posiciones agonales han alcanzado amplia circulación por la televisión internacional.

7 Categoría aplicada a partir de la propuesta de Calabrese en una ponencia que aborda, entre otras producciones audiovisuales, a la serie *La Purga*. Al respecto las autoras señalan: “La lógica del fragmento es reconocible en la serie televisiva *La Purga* nombre también del barrio popular ficcional en el que se desenvuelve la narración. [...] en este caso opera una voluntad *destituyente* que se materializa, en extremo, a partir de la superposición de tomas que no remiten con evidencia a un espacio barrial particular. El espectador se enfrenta a un territorio conceptual construido físicamente con componentes parciales de múltiples identidades barriales reconocibles por el espectador cordobés como destellos (ciertos puentes, ríos, fachadas y calles) pero que, sin embargo, por efecto de composición conforman un todo identificable como real mediante el constructo audiovisual” (Siragusa, Curatitoli y Santaella, 2016).

Bibliografía

APREA G. y KIRCHHEIMER M. (2012), “Argentina: continúa la caída de la ficción, crece la producción nacional”, En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (orgs.) *Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos: Anuario Obitel 2012*, Editora Meridional Ltda., Porto Alegre, Sulina.

APREA G. y KIRCHHEIMER M. (2013), “Argentina: crecimiento de la producción nacional y sus estilos”, En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (coord.) *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: anuario Obitel 2013*, Editora Meridional Ltda., Porto Alegre, Sulina.

APREA G. y KIRCHHEIMER M. (2014), “Argentina: entre la ficción tradicional y las nuevas historias”, En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (coord.) *Estrategias de producción transmedia en la ficción televisiva: anuario Obitel 2014*, Editora Meridional Ltda., Porto Alegre, Sulina.

APREA G. y KIRCHHEIMER M. (2015), “Argentina: éxito de la ficción extranjera y poco atractivo de la ficción nacional”, En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (coord.) *Relaciones de género en la ficción televisiva: Anuario Obitel 2015*, Editora Meridional Ltda., Porto Alegre, Sulina.

CALABRESE O. (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

ECO U. (1994), “Innovation et Répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne”, En *Réseaux* N°68, CNET, 1994 [Publicación original: Daedalus Volumen 114 N°4, 1987].

GUARINOS V. y GORDILLO I. (2011), “Kate, we have to go back” Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión, En M. A. Pérez-Gómez (Editor) *Previously On. 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.

JOST F. (2015), *Los nuevos malos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Librería.

MUROLO L. (2012), “Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual”, En *Razón y Palabra* Primera Revista Digital en Iberoamérica Especializada en Comunicología N° 80, México.

NICOLOSI A. (2015) “Muchas ficciones, pocas latas. Teleficción en la TV Pública (2009-

2013)”, En Actas del XVII Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de Argentina, URL: http://observatorioficción.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/18/2016/09/REDCOM_Nicolosi_Obs.ficción.pdf

PASTOUREAU M. (2010), *Azul, historia de un color*, Barcelona, Paidós.

SIRAGUSA C. (2017), *La puesta en escena televisual: diez años de ficción seriada en Argentina*, Tesis Doctoral del Doctorado en Semiótica, Mimeo, Universidad Nacional de Córdoba.

SIRAGUSA C., CURATITOLI M. y SANTAELLA K. (2016), *Montaje: pensar las imágenes desde las identidades-expresivas*, Ponencia presentada en el V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 9, 10 y 11 de marzo de 2016, Universidad Nacional de Quilmes.

TOUS A. (2010), *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*, Barcelona, Editorial UOC.

ZIZEK S. (1998), “Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, En F. Jameson y S. Zizek *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

La pantalla (des)centrada. Transformaciones en la oferta de teleficción en la TV Pública (2009-2015)

Por Alejandra Pía Nicolosi

Docente e investigadora en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).
Directora del proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública, Dir.
Especialización y Maestría en Comunicación Audiovisual Digital (UNQ).

Encendiendo el canal

Durante el 2º Congreso realizado por la *Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual*¹ en septiembre de 2017 el alerta se intensificó y quedó claro que la falta de fomento a la producción nacional vuelve a ser un tema de agenda urgente para el sector.

Dicha curva de descenso en la producción nacional de ficción es necesaria encuadrarla en un contexto sociopolítico preciso; en el pasaje de una política pública de fomento y desmonopolización del sector audiovisual encabezada por la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley SCA) y la implantación de la Televisión Digital Abierta, hacia la derogación por decreto presidencial, en diciembre de 2015, de los artículos claves de la Ley a los fines de favorecer nuevamente la concentración de producción audiovisual, en conjunto con el progresivo desmantelamiento de la TDA.

En este artículo, nos interesa analizar y reflexionar sobre la incidencia de las políticas públicas de comunicación en la oferta ficcional durante el periodo 2009-2015, es decir, durante el periodo de sanción y aplicación de la Ley de SCA. Proponemos como recorte, el análisis de una pantalla en particular que desde

su concepción se propone representar los intereses ciudadanos: la TV Pública². Para tal fin, no queremos dejar de contextualizar el período estudiado en relación a los marcos legislativos que lo precedieron y sucedieron. Ensayamos la hipótesis que la Ley de SCA provocó un *des-centramiento* (Hall, 1992) de la identidad de la pantalla pública en relación a sus contenidos ficcionales. Los datos aquí presentados fueron construidos a través de un riguroso mapeo de la grilla de programación de la TV Pública durante el período en cuestión, conjuntamente con el entrecruzamiento de datos cualitativos de fuentes bibliográficas y periodísticas.

De la necesidad y urgencia de una Ley de SCA a la necesidad y urgencia de los grupos concentrados

Como mencionamos anteriormente, antes de adentrarnos en el análisis de la oferta de la TV Pública durante 2009-2015 creemos necesario describir, aunque sucintamente, los contextos legislativos que bordearon el periodo.

Retrocediendo el reloj

El periodo comprendido entre 1989 y 2001, denominado por Santiago Marino (2007) como la “larga década neoliberal” se caracterizó por la re-regulación de los mercados, la concentración de la propiedad y extranjerización, un nuevo modo de intervención del Estado guiado por las urgencias de los mercados y un cambio en la acumulación del capital. La coyuntura económica de la década de 1990, caracterizada por la ola privatizadora y por nuevas formas de organización del trabajo, resultó en un cambio sustancial del modelo de producción audiovisual local, en consonancia con lo ocurrido en el resto del mundo.

Paulatinamente, los canales de aire fueron delegando la producción de contenidos en firmas independientes que surgieron principalmente a mediados de 1990. Así, los canales redujeron el riesgo que implicaba asumir

¹ Sitio web: <http://multisectorialaudiovisual.org/>. (Última consulta: 20 de septiembre de 2017).

² Sitio web: <http://www.tvpublica.com.ar/>. (Última consulta: 20 de septiembre de 2017).

toda la producción de contenidos de su grilla al tiempo que permitieron una creciente especialización de las empresas en diferentes géneros y formatos. La por entonces vigente Ley de Radiodifusión 22.285 sancionada en la dictadura militar ya contenía las condiciones para la concentración mediática y bastaron algunos retoques para habilitar la privatización de los canales (11y 13) y el importante ingreso de capitales internacionales a la radiodifusión local que derivó en una mayor concentración de medios. Por otra parte, y frente a la falta de marco regulatorio, la televisión por cable creció a pasos agigantados: la Argentina se convirtió así en el tercer país del mundo con mayor inserción en los hogares. Además, la política de paridad cambiaria facilitó la incorporación de tecnología de punta en los canales y en las productoras, acorde a los estándares internacionales de producción audiovisual.

Como señala Carboni (2002), durante el periodo 1995-2001 surgieron una serie de productoras independientes que empezaron a abastecer la programación de los canales, en género ficcional, entretenimiento y periodístico. Las productoras se convirtieron en pequeñas empresas que en ciertos casos fueron compradas en su totalidad o en parte por los canales privados de aire de mayor envergadura (como *Pol-ka*, *Cuatro Cabezas*, *Ideas del Sur*), y otras se asociaron con capitales extranjeros para seguir comercializando sus formatos en el exterior. Las productoras crecieron enormemente y llegaron a producir más de la mitad de la programación que emiten los canales argentinos y el mayor índice de horas del *prime time*. Localizadas en la ciudad de Buenos Aires y nucleadas en la CAPIT, aquellas dedicadas a la ficción televisiva lograron monopolizar las pantallas masivas con historias ficcionales basadas en la representación del costumbrismo de la clase media porteña (*Pol-Ka*, L.C. Acción Producciones, principalmente).

Ajustando el reloj

El modelo político de gobierno *kirchnerista* (2003-2015) impulsó el retorno del Estado como garantía del ciudadano y el ejercicio de la política como principal agente que redefine los espacios de representación y participación. En el sector audiovisual argentino, la innovación tecnológica de la *Televisión Digital*

Terrestre (TDA) sumada al marco regulatorio específico de la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* (LSCA) implicaron asumir a la comunicación audiovisual como una actividad esencial para el desarrollo sociocultural de la sociedad, y “hacer de la televisión un espacio estratégico para la producción y reinención de las imágenes que de sí mismos se hacen nuestros pueblos y con las que quieren hacerse reconocer por los demás” (Martín-Barbero, 2005, p. 37).

Teniendo como horizonte la desmonopolización (ergo, democratización) de la comunicación, la Ley de SCA sancionada en 2009, creó órganos colegiados para su aplicación, interpretación y cumplimiento, estipuló límites a la concentración fijando topes a la duración de las licencias, como así también, a la cantidad por licenciatario y por tipo de medio. Un aspecto clave de la Ley fue el reconocimiento de tres tipos de adjudicatarios que habrían de repartirse el espectro radioeléctrico en partes iguales: los medios dependientes del Estado (nacional, provincial, municipal, universitario), las empresas privadas comerciales, y las organizaciones sin fines de lucro (Ongs, cooperativas, sindicatos, medios comunitarios, etc.). Otro aspecto fundamental que la Ley introdujo fue la regulación de contenidos a fin de fomentar y diversificar la producción nacional y regional (cuota de 60% de producción nacional, un 30% de producción propia y un porcentaje de producción local independiente que varía según población). Asimismo, se implementó una fuerte política de promoción y fomento al audiovisual a través de Concursos a nivel nacional y regional, en diversas categorías y géneros televisivos. A pesar de haber sido judicializada por el Grupo Clarín, la ley fue declarada constitucional por la Corte Suprema de Justicia de la Nación.

Asimismo, fue el periodo de fortalecimiento del sistema de medios públicos, con la creación de nuevas señales (Canal Encuentro, Pakapaka, Acua Mayor y Federal, DeporTV, TecTV) y la renovación tecnológica e interna de la TV Pública. Respecto de esto último, por un lado, Canal 7 inició una fuerte reconversión tecnológica que implicó desde el recambio de infraestructura (cámaras, islas de edición, etc.) hasta procesos de digitalización (de la señal y de archivos), pasando por la expansión del canal en distintas pantallas en

internet (mediateca, Youtube, Facebook, etc.)³. Por el otro, a comienzos de la presidencia de Néstor Kirchner la dirección del canal fue dividida en las áreas de *ficción* y *no ficción*, bajo responsabilidad de Leonardo Bechini y la periodista Ana de Skalon, respectivamente. La división fue clave: durante este período el canal retomó la producción propia, y después de casi una década volvió a producir ficción (ver más adelante en este texto, en el tópico “La ficción que supimos conseguir...”).

Citando a Pasquali (1995), podemos afirmar que la Ley de SCA se fundamenta en la definición de “Democracia con mayúsculas”:

Si de veras queremos que alguna forma genuina de la democracia sobreviva, esta generación habrá de democratizar las comunicaciones, en particular las de vector electrónico, hoy objeto de imponentes maniobras oligopólicas. Sin un mínimo aceptable de democracia electrónica, sin una par *condicio* o igualdad de oportunidades como emisores, es altamente probable que la propia Democracia con mayúscula –según la historia más reciente enseña– esté amenazada a plazo de letales desfiguraciones (Pasquali, 1995, p. 70-89).

“Retrocediendo” el reloj, otra vez.

La nueva gestión gubernamental de corte político neoliberal, iniciada en diciembre de 2015, tuvo como primera acción derogar a través de los Decretos de Necesidad y Urgencia (Nº 12/15 y 267/15) los artículos claves de la Ley de SCA que hasta entonces afectaban los intereses de los grupos mediáticos concentrados⁴. En primera instancia, fueron abolidas la Autoridad Federal

³ Para ampliar sobre este proceso, consultar Maglieri, A. S. (2016). *Televisión pública y convergencia digital*. CABA: Autores de Argentina.

⁴ Para ampliar, consultar: Ayala, S; Vila, C; Nicolosi A. Las políticas de comunicación en las agendas gubernamentales y organizaciones sociales a favor del Derecho a la Comunicación. Los cambios a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual desde el inicio de la presidencia de Mauricio Macri (2015-2016). X Congreso Internacional de la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura (ULEPICC), Quito, Ecuador, 2017.

de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) y la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (AFSTIC) y fue creado, en su lugar, el Ente Nacional de Comunicaciones (ENaCom) en cuyo directorio el poder de decisión está acaparado por el Poder Ejecutivo. Por otra parte, se conformó el Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos (dependiente del Poder Ejecutivo) que tutela con exclusividad a los diversos medios públicos nacionales. Desde el Ejecutivo nacional, y a puertas cerradas, se comenzó a redactar el proyecto de “Ley de comunicaciones convergentes” que busca unificar la Ley SCA y la Ley Argentina Digital equiparando la comunicación audiovisual con las telecomunicaciones. Como señala González (2016), los sistemas de cable dejan de ser considerados servicios de comunicación audiovisual y en consecuencia excluyó del conteo de licencias los más de 240 sistemas con los que cuenta la empresa Cablevisión (propiedad de Clarín). Además, los cableoperadores son eximidos de obligaciones sobre la composición, orden de las grillas de programación, obligatoriedad del *must carry* y cuotas de pantalla. Esto impacta sobre el financiamiento de la industria audiovisual y deja el sector a la libre competencia, lo que beneficia como otrora a pocos grupos concentrados. Por otro lado, no hay garantías para los medios sin fines de lucro, al tiempo que cambió la política de fomento en la que el Estado ya no financia el 100% de las producciones, y se oficializó el recorte de fondos destinados a la promoción de la industria audiovisual⁵. El fin del cuento desregulatorio se completa con la fusión de Cablevisión-Telecom en julio de 2017, que permite a la cableoperadora ser la única empresa en condiciones de ofrecer 4 play (telefonía fija y móvil, internet y tv por cable) para enero de 2018⁶, además de concentrar, en el momento de la fusión, el 36%

⁵ *En plena crisis por el INCAA*, quitan 80 millones a contenidos audiovisuales del Estado. Tiempo, 24 de abril de 2017. <https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/66625-en-plena-crisis-por-el-incaa-quitan-80-millones-a-contenidos-audiovisuales-del-estado> (Última consulta: 20 de septiembre de 2017).

⁶ *Telecom-Cablevisión: fusión concentra ya casi el 60% de los accesos a internet*. Silvia Peco, *Ámbito*, 3 de julio de 2017. <http://www.ambito.com/888556-telecom-cablevision-fusion-concentra-ya-casi-el-60->

del mercado de las telecomunicaciones.

Descentrar la pantalla de TV Pública; ampliar el territorio

Cuando hablamos de concentración mediática no está apenas en juego el monopolio de la materialidad económica sino también, el monopolio de la materialidad simbólica. Es decir, no sólo la producción se vuelve sustentable y lucrativa para un sector minoritario sino que también se empobrece la ciudadanía y la diversidad cultural. Es un problema sociocultural que la identidad teleficcional nacional sea hegemónica por pocos grupos económicos y audiovisuales que construyen e instituyen como fija, unificada y natural una representación de la sociedad basada en referencias a la clase media urbana porteña, desconsiderando problemáticas, visiones de mundo, paisajes e identidades culturales de otros lugares del país.

En este sentido, sostenemos que la Ley de SCA vino a poner en crisis tal identidad unificada, y ensayamos entonces la hipótesis de un *des-centramiento* en los términos que Hall (1992) abordó el concepto de identidad en la posmodernidad. Dice el autor:

Un tipo distintivo de cambio cultural está transformando las sociedades modernas a fines del siglo XX. Esto está fragmentando los paisajes culturales referentes a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad que nos proporcionaban posiciones estables como individuos sociales. Estas transformaciones también están cambiando nuestras identidades personales, minando nuestro sentido de nosotros mismos como sujetos integrados. Esta pérdida de un “sentido de uno mismo” estable a veces es llamada dislocación o descentralización del sujeto. Este conjunto de des- plazamientos dobles —que des-centra a los individuos tanto de su lugar en el mundo cultural y social como de sí mismos— constituye una crisis de identidad para el individuo (Hall, 1992, p.596).

[de-los-accesos-a-internet](#) (Última consulta: 20 de septiembre de 2017).

Transpolada esa noción a la teleficción en particular, consideramos que la Ley de SCA dislocó los orígenes de la producción, los sujetos realizadores y las imágenes de los sujetos representados, reconfigurando una identidad televisiva nacional desde la diferencia.

Es decir, la política pública dejó ver que la pantalla como mapa, no es el territorio. Veamos desde el cristal de la TV Pública.

La ficción televisiva que supimos conseguir: TV Pública 2009-2015

Si encendemos la TV Pública en 2009 vamos a encontrar que el 62,5% (5 títulos) de la programación ficcional de estreno es importada⁷. Pero si hacemos zapping y saltamos a 2011, veremos que los términos se invierten: la ficción nacional ocupa el 86% (6 ficciones) del total de ficciones programadas durante ese año. Esta tendencia se mantendrá a lo largo de todo el periodo analizado, e inclusive durante 2016⁸. Cabe señalar que en 2009, dentro de los estrenos nacionales se encuentra la miniserie *Vientos de agua*, una co-producción entre Argentina y España. O sea, que netamente nacional, el año posee apenas 2 títulos.

En 2011, la caída de títulos importados es abrupta, registrándose apenas 1 ficción española: una nueva temporada de *Amar en tiempos revueltos*. Dicha teleficción, programada inicialmente en 2010⁹, gana aceptación por el público y se asegura un lugar en la grilla hasta el 2016, a excepción de 2013, año en que la presencia de contenido ficcional importado es nula. Cabe señalar que del total general de títulos importados (15) transmitidos en 2009-2015, España es el

⁷ Los 5 títulos responden a: 1 miniserie española (*Bruno, el rostro de la ley*), 2 series brasileñas (*Ciudad de los Hombres*, y *Carandirú, la cárcel del terror*); 1 miniserie co-producida entre Italia, Francia, Alemania, Rusia y Polonia (*La Guerra y la paz*), y 1 microserie de origen estadounidense (*Julio César*).

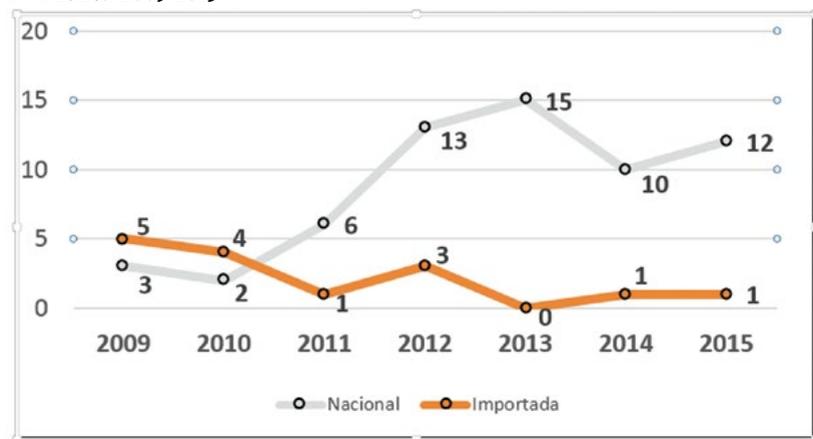
⁸ En 2016 fueron programados 2 títulos importados (13%) sobre 15 estrenos programados: Celia, producción colombiana sobre la vida de la cantante Celia Cruz, y una nueva temporada del drama español *Amar en tiempos revueltos*.

⁹ En 2010, también se estrenaron: una nueva temporada de *Ciudad de los Hombres* y la serie española *Los hombres de Paco*. Por otra parte, en 2010 continúa siendo exhibida *Carandiru...*, estrenada en 2009.

principal productor representado por 9 estrenos (60%), seguido de Brasil, con 4 títulos (27%)¹⁰ y resto de Europa con 2 títulos (13%).

Gráfico N°1. Cantidad de títulos de teleficción nacional e importada de estreno.

TV Pública 2009-2015



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

Durante el periodo 2009-2015, la TV Pública estrena¹¹ un total de 76 títulos (o ficciones) conformado por 61 títulos (80%) de origen nacional y 15 (20%) de origen importado. Si hacemos foco en la producción nacional, obtenemos los siguientes datos:

¹⁰ La serie *Carandirú* (2009 y 2010), y dos temporadas de *Ciudad de los Hombres*.

¹¹ Un título de ficción que continua de un año a otro se contabiliza como título estreno en cada año correspondiente.

Tabla N° 1. Ficción de estreno nacional en la TV Pública. Periodo 2009-2015

	Cant. de títulos de estreno exhibidos	Capítulos/Episodios	Horas
2009	3	66	62h 25m
2010	2	95	80h 35m
2011	6	201	144h 24m
2012	13	129	73h 26m
2013	15	184	98h 13m
2014	10	364	266h 02m
2015	12	161	89h 35m
Total	61	1200	814h 40m

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

Conforme la Tabla N° 1, la *producción de teleficción nacional* en el periodo 2009-2015 es conformada por 1200 capítulos/episodios que representan casi 815 hs. programadas de contenido artístico neto (sin cortes comerciales) e inédito. Podemos observar en la Tabla que la ficción nacional salta cuanti y cualitativamente de 3 títulos (62h 25m) en 2009 (la telenovela *Ciega a citas*, el serial *Rosa, violeta, celeste*, y la co-producción *Vientos de Agua*) a 6 teleficciones de estreno en 2011 (144h 24m), conforme a la Ley SCA y promoción de cuota de contenido nacional. Ese caudal de hs se debe, fundamentalmente, a la presencia de la telenovela *Contra las cuerdas* y la sitcom *Sr. y Sra. Camas*, que en conjunto nuclearon 123h 45m, es decir, el 86% del total horas general de ese año.

Si observamos los datos desde el punto de vista de las horas producidas y cantidad de títulos exhibidos, obtenemos que: en 2012 se duplica la cantidad de títulos exhibidos respecto de 2011 (de 6 a 13) y la cantidad de horas producidas desciende en similares proporciones (de 144hs a 73hs). Es decir, se produjeron más títulos pero de menor duración. Esto responde a la consolidación de los formatos promovidos por los *Concursos de Fomento* que posibilitaron rotación

y diversidad de casas productoras y relatos.

El mayor índice de horas y episodios corresponde a 2014 (266h/364), que prácticamente triplica las hs exhibidas respecto del año previo. El índice es sostenido por 2 producciones de larga duración: la telenovela *Esa mujer* y el serial *Señales de fin de mundo* que en conjunto nuclearon el 77% de las horas del año (203h 35m).

Ambas producciones fueron transmitidas en la franja horaria vespertina. En el caso de *Esa mujer*, su exhibición a las 14hs marcó una “nacionalización” de la franja, anteriormente ocupada por la mencionada serie española *Amar en tiempos revueltos* (2009-2016). Por otro lado, representa el re-ingreso de la “telenovela de la tarde” a la grilla de la emisora, de la mano de la actriz y productora Andrea del Boca quien imprime al producto todos los códigos de la matriz melodramática canónica. En este sentido, la TV Pública buscó apuntar a un público que hasta entonces era asumido únicamente por la tv comercial con telenovelas colombianas y mexicanas en *Canal 9*, y folletines clásicos en *Telefé*. Por su parte, *Señales de fin de mundo* (exhibido a las 19hs) fue un serial de género musical al estilo Canto rodado (Canal 13, 1993) con marcas de género fantástico (visitantes de otras dimensiones) que aluden a referencias televisivas previas como *Una familia especial* (Canal 13, 2005) y *Polenta* (ATC, 1986). *Señales...* fue exhibida luego de *Una tarde cualquiera*¹² que en conjunto conformaron el segmento del flujo televisivo destinado al público juvenil.

A pesar de haberse exhibido mayor cantidad de títulos que el año precedente, en 2015, la oferta de ficción cae estrepitosamente (200%). Esto se debe a la dominante de formatos de 13 episodios (promedio) y media duración (45m. netos) Por otra parte, la franja de las 14hs volvió a ser ocupada por *Amar en tiempos...*, con continuidad en 2016, sumándose luego ese año *Celia*, que pasó de las 14hs a las 19hs.

Del total de 1200 capítulos/episodios transmitidos en el periodo 2009-2015,

¹² Programa de debate de temáticas juveniles conducido por el “El bahiano”, ex líder de la banda de reggae *Los Pericos*.

380 (32%) son de corta duración (hasta 30m. netos), 805 (67%) corresponden a media duración (de 30 a 60min), y 2 (2%) a larga duración (más de 60m).

A partir de 2012 se revela el pasaje de larga serialidad (telenovelas en 2009 y 2010, y sitcom en 2011) que cae el 71% en 2012, hacia la corta duración que asciende y casi cuatriplica su índice para el mismo año. El formato de corta duración llega a su máxima expresión en 2013, representado por 124 episodios. Este ascenso progresivo responde a la consolidación de las ficciones promovidas por los *Concursos de Fomento* estatal, basados en series y miniseries de 8 y/o 13 capítulos de 26min c/u. Acorde al objetivo de desconcentración de la producción audiovisual que promulga la Ley de SCA, la propuesta del formato de corta duración fomenta la calidad (la factura es más artesanal) y la creatividad, ya que facilita la rotación de la producción diversificando los realizadores, las temáticas, los formatos y las estéticas.

No obstante, 2013 también marca una inversión en la curva: mientras la cantidad de episodios de corta duración desciende un 26% promedio por año, la larga serialidad (telenovela y serial) alcanza su índice mayor, para luego caer un 66% en 2015, año en que la exhibición de ficción cae en términos absolutos un 66%.

Finalmente, las teleficciones de larga duración responden a por un lado, a los telefilms *Belgrano, la película* (2011) y *Revolución. El cruce de los Andes* (2012)¹³, producidas por la TV Pública, el INCAA y Canal Encuentro, en el marco del Bicentenario de Argentina. Por el otro, a la co-producción española *Vientos de Agua*, en formato miniserie.

La cuestión de la duración de los episodios nos lleva a observar los *formatos*¹⁴

¹³ *Revolución...* se estrenó en 2012, en coincidencia con el aniversario de la muerte del Gral. San Martín. En 2013, se repitió la emisión en ocasión de la misma efeméride. Al no ser un título inédito, no fue contabilizado en 2013.

¹⁴ Seguimos la concepción de formato de Rincón que sostiene que: Aunque asistamos siempre a los mismos géneros como referentes y lógicas dramáticas, éstos se actualizan en formas televisivas llamadas formatos que van desde el concurso, el musical, el talk show, la telenovela o el sitcom, hasta novedosas formas que implican la presencia de distintos rasgos genéricos en un mismo producto

que se exhibieron entre 2009 y 2015. Del total de los 61 títulos nacionales estrenados en el periodo 2009-2015, el formato dominante es la *miniserie*¹⁵ con 19 títulos (31%), seguido por el serial con 14 títulos (23%) y ocupando el tercer lugar, la serie con 11 títulos (18%).

Durante el primer bienio del periodo analizado el formato hegemónico es la telenovela. No obstante, a partir de 2011, las horas de exhibición empiezan a ser cubiertas con diversos formatos de corta y media duración. El ápice se produce en 2013 con 7 formatos distintos al aire. Cabe aclarar que la telenovela¹⁶ mantiene su presencia en el período y logra acumular el 31% del total global de horas programadas, con 4 títulos netos de estreno.

Dentro de la oferta de formatos durante 2009-2015, cabe resaltar ciertas ficciones que han presentado algún aspecto innovador o interés especial. Una de ellas es la sitcom *Sr. y Sra. Camas* (2011) que propuso el uso del croma key como estrategia escenográfica. En camino también hacia la renovación estética se encuentra *Muñecos del destino* (2012), una telenovela que conserva todos los clichés del melodrama clásico pero que experimenta en el lenguaje televisivo al ser integralmente realizada con títeres de tela y en formato de corta duración.

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

Finalmente, cabe mencionar *Homenaje a Teatro Abierto* (2013), integralmente realizado por y en los estudios de la TV Pública, en conmemoración de los 30 años del homónimo movimiento teatral de resistencia político-cultural. El ciclo se sustentó en un formato pionero de la televisión nacional pero

como el docudrama (...) (Rincón, 2006, pág. 186).

¹⁵ Para una clasificación de los formatos, consultar: Barroso García, Jaime (2002). *Realización de los géneros televisivos*, Madrid, Pirámide.

¹⁶ *Ciega a citas* (2009 y 2010), *Contra las cuerdas* (2010 y 2011), *Muñecos del destino* (2012) y *Esa mujer* (2013 y 2014).

lenguaje audiovisual actual: el teatro televisivo¹⁷. El formato incluía, también, una entrevista a los participantes originarios del ciclo teatral, luego de la exhibición de cada ficción.

Otro aspecto destacable de la transformación en la oferta de ficción de la TV Pública es la diversificación de las **modalidades de producción de ficción televisiva** a partir de la aplicación de la Ley, y entre las que se destaca la modalidad de *Concurso de Fomento*.

Cabe recordar que ni bien asume Néstor Kirchner a la gestión de gobierno, la TV Pública (por entonces aun Canal 7) divide el área de producción de contenidos en *ficción* y *no ficción*¹⁸. Esto hizo que después de casi una década el canal público volviera a producir ficción. Entre los ciclos producidos se encuentran: *Un cortado*, historias de café (2004 y 2006), *De la cama al living* (2004), *Los de la Esquina* (2004), *Historias sobre ruedas* (2006), *De gira* (2005). A grandes rasgos, podemos hablar de cinco modalidades de producción de teleficción nacional presentes en la TV Pública durante 2009-2015. Una de ellas es la asociación de la emisora estatal con productoras independientes, que concentra el mayor índice de horas producidas en el periodo: 407hs (50% del total). Esta modalidad, que se presenta hegemónica en los primeros dos años del periodo alcanza su mayor expresión en 2011 con 3 títulos (133hs, 33% del total en dicha modalidad). Algunos ejemplos son: *Ciega a citas* (2009/2010, junto a Rostoc + Dori Media Group), *Contras las cuerdas* (2010/2011, ON TV Llorente & Villarruel), *Sr. y Sra. Camas* (2011, Mar de Fuegos), y *Esa mujer* (2013, A+A). Esta asociación implica el aporte de infraestructura por parte de la emisora estatal aggrinado al (estudio y técnicos) y de realización artística

¹⁷ El teatro televisivo supone un texto teatral narrado desde el punto de vista del espectador, y la cámara filmando desde la embocadura del escenario.

¹⁸ Tras la muerte de la directora de no ficción y el posterior alejamiento de Bechini, a mitad del 2006 asumió la dirección del canal la periodista Rosario Lufrano acuñándole al canal el nombre de TV Pública, que incluyó la renovación de la programación hacia ciclos más culturales, noticieros federales, musicales, cine, documentales, con el objetivo de recuperar la calidad artística de la emisora.

por parte de la productora independiente (dirección, actores, etc.).

La *producción ajena* (102h, 13% del total) remite a la producción ‘enlatada’ de origen privado. En este caso se trata de *Señales del fin del mundo* (2013/2014), un serial musical, cercano a la *soap opera* brasileña, producido por Yair Dori, empresa internacional, líder en la producción, distribución y explotación de contenidos latinos para el mercado mundial.

En 2012, la TV Pública apuesta a la *co-producción internacional* (66h 25m, 8%) junto a Dori Media Group para un formato ya probado exitosamente en el exterior. Se trata del ciclo *En terapia* (1era. y 2nda. Temporada), adaptación local de *In Treatment* (HBO) basada a su vez en el formato israelí *Be tipul*. La buena recepción de la obra le vale su segunda y tercera temporada en la grilla de los años subsiguientes.

A partir de 2011, se observa la aparición de la modalidad de producción por *organismos públicos*, que concentra la menor cantidad de horas exhibidas en el período: 35hs 26m (4%). Es decir, contenidos realizados por la propia TV Pública, o producto de la comunión entre el canal y diversos organismos públicos, o bien, surgidos de forma autónoma del seno de estos últimos, según la temática y perfil de la teleficción. Ejemplo de ellos son: *Belgrano, la película* (2011, junto a Canal Encuentro e INCAA), *Recordando el show de Alejandro Molina* (2011, Canal Encuentro), *Disparos en la biblioteca* (2012, del Centro de Producción Audiovisual CEPIA - Secretaría de Cultura de la Nación), *La rebelión de los llanos* (2013, junto a Canal Encuentro y Sec. De Cultura de La Rioja), *Área 23* (2013, realizado por el canal público Tecnopolis TV) y *Homenaje a Teatro Abierto* (2013, integralmente realizado por la TV Pública), *Doce casas* (2014, TV Pública), *Presentes* (2015, Canal Encuentro), y *Ver la Historia* (2015, junto a Canal Encuentro) responden a esta clasificación.

En segundo lugar, en términos de horas exhibidas, se encuentran las ficciones originadas por los *Concursos de fomento* con 204hs aprox. (25% del total). A partir del 2012, esta modalidad pasa a ser dominante, llegando a ocupar la mayor parte de la grilla de ficción de la emisora estatal de forma regular: el 69% en 2012, el 60% en 2013 y 2014, y el 67% en 2015.

Es a través de esta modalidad que narrativas de otras localidades por fuera de

la Ciudad de Buenos Aires accedieron a la pantalla pública. Detengámoslo, por último, en el análisis de este aspecto.

Concursos de Fomento: diversidad y acceso a la pantalla de la TV Pública

Lanzados por primera vez en 2010 como parte de la política de fomento estatal al audiovisual, los Concursos llamaron a la presentación de proyectos de ficción, documentales, cortometrajes de animación y programas de estudio, en formato serie o miniserie de 8 o 13 capítulos, de 26 o 45 min. Las convocatorias estaban dirigidas a productores independientes con y sin experiencia previa, y se clasificaban en federales o nacionales, según se competía o no por regiones. Como herramienta socio-política, los Concursos cooperaron en la emergencia de realizadores audiovisuales situados por fuera del circuito porteño como así también, contribuyeron a la renovación de temáticas e identidades culturales locales, alentaron la libertad estética, promovieron la federalización de las fuentes de trabajo¹⁹, y habilitaron la apertura de nuevos circuitos de exhibición de ficción televisiva.

En materia de producción ficcional, las convocatorias a Concursos en el periodo 2010-2013 arrojaron una selección de 95 proyectos²⁰. Paulatinamente, los mismos fueron participando de distintos canales de exhibición, ya sea: la TV

¹⁹ Para ampliar sobre este aspecto, consultar: Nicolosi, A.P (2014), “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica”, en Nicolosi, A.P (2014) (Comp.), *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural* (2014), Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

²⁰ En el marco de los concursos: *Serie de Ficciones para Productoras con Antecedentes, Serie de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes, Serie de Ficción Federal, Serie de Ficción para Televisión Digital en Coproducción Internacional, Serie de Ficción Federal orientadas a temáticas, y Serie de ficción en Alta Calidad y Definición Full HD.*

Pública, diferentes emisoras públicas federales²¹, canales abiertos privados²², nuevas pantallas digitales²³ y/o nuevos circuitos de comercialización de productos audiovisuales²⁴.

Tabla 2. Ficción Televisiva en la TV Pública por región de origen. 2009-2015

Origen	Títulos	%	Capítulos/Episodios	%	Horas	%
CABA	52	85	1122	93,5	774h 28m	95,1
Buenos Aires	3	5	24	2,0	12h 39m	1,6
Región NOA	2	3	21	1,8	9h 01m	1,1
Región NEA	1	2	8	0,7	3h 24m	0,4
Región Centro	1	2	13	1,1	10h 02m	1,2
Región Patagonia	1	2	8	0,7	3h 24m	0,4
Mixto	1	2	4	0,3	1h 42m	0,2
Total	61	100	1200	100	814h 40m	100

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

La ciudad de Buenos Aires (CABA) concentra, claramente, el mayor número

²¹ Entre ellas: Canal 10 de Río Negro, Canal 9 de Río Gallegos, Canal 13 de Río Grande de Ushuaia, 12 de Trenque Lauquen, Canal 11 de Ushuaia, Canal 10 de Tucumán, Canal 10 de Córdoba, Canal 7 de Rawson, Canal 11 de Formosa, Canal 3 de La Pampa, Colsecor.

²² Para ampliar, consultar: Nicolosi, Alejandra Pía. *Democratización de la ficción televisiva argentina: hacia una resignificación de la TV Pública*, Razón y Palabra, vol. 18, núm. 82, marzo-mayo, 2013, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Estado de México, México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199525737007#>. (Última consulta: 20 de septiembre de 2017).

²³ La más significativa fue Contenidos Digitales Abiertos: www.cda.gob.ar, que ofrecía de forma completa las ficciones y documentales ganadores de los Concursos. Dicha plataforma, al igual que el BACUA, están fuera de funcionamiento desde el inicio de la gestión Cambiemos.

²⁴ En diciembre de 2012, se realizó en Buenos Aires la primera edición de VENtv, el Mercado Argentino de Televisión, promovido por El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios. El evento representa una nueva ventana para la comercialización de contenidos televisivos de la industria audiovisual del país.

de horas exhibidas: 774h, el 95% del total general. Si bien la representatividad de federalización en la pantalla es baja (40h aprox., 5%) en relación a CABA, cabe señalar que es partir de 2012 cuando ficciones con tono local, oriundas de otras provincias del país, ganan un lugar en la pantalla, con especial preponderancia en 2013: 5 títulos. Luego, la presencia disminuye: 2 en 2012, 1 en 2014, 1 en 2015. En 2016, se exhibirán dos ficciones federales: una oriunda de la Provincia de Buenos Aires (*Sí solo Sí*) y otra de Mendoza (*La educación del Rey*).

Entre las ficciones federales se destacan: Los Pibes del Puente (2012, Nunca jamás Producciones) oriunda de la provincia de Buenos Aires, aborda la marginalidad juvenil; *Muñecos del destino* (2012, Anarcovisión) de Tucumán, aborda en clave de telenovela problemas generacionales en una comunidad árabe de idiosincracia conservadora. Otros ejemplos son Rescatistas (2013, AonekFilms), de Santa Cruz, que trata sobre la labor de rescatistas en alta montaña; y *La riña* (2013, Maximiliano González y Zarlek), originaria de Misiones y filmada en Corrientes, que narra la primera huelga general organizada por los obreros de la construcción hacia 1930 en Corrientes, a través de una prohibida historia de amor. Además, fueron estrenados *Los anillos de Newton* (2013, Rolando Pardo) de Salta, e *Inconsciente colectivo* (2013, Idealismo contenidos) de la provincia de Buenos Aires. La primera ficción aborda la sobrevivencia cotidiana de un hombre de clase media urbana pauperizada que es atravesado por las problemáticas salteñas (tráfico de bebés, maternidad adolescente, precariedad laboral); mientras que la segunda es un *thriller* policial que tematiza la ambición de poder y la manipulación mediática al tiempo que critica el funcionamiento del sistema escolar medio que se desentiende de las inquietudes y necesidades de los jóvenes estudiantes. En 2014 se suma *Quién mató al Bebe Uriarte*, adaptación de la homónima novela policial de Rogelio Alaniz y oriunda de la provincia de Santa Fe. Finalmente, en 2015, *Fábricas* de la ciudad de Tandil (provincia de Buenos Aires), historia que contó con actores locales y con los trabajadores de las cooperativas que hoy gestionan las dos fábricas narradas en la trama. Estas dos producciones fueron realizadas por dos universidades nacionales: la Universidad Nacional

del Litoral y la Universidad Nacional del Centro, respectivamente. Dicha puesta en pantalla pondera a las universidades como actor productor de contenidos audiovisuales, eje del art. 45 de la Ley SCA.

Antes de ir al corte

No debe perderse de vista que una política pública de comunicación está ligada a cómo se piensa un modelo de sociedad tanto en sus aspectos culturales como productivos. En este sentido, los avatares de la producción de ficción televisiva no pueden sustraerse del pasaje de una concepción de la comunicación como derecho (Ley de SCA) a la concepción de la comunicación como bien comercial (Decretos y proyecto de Ley de Comunicaciones Convergentes).

La TV Pública, durante el periodo de aplicación de la Ley de SCA, experimentó un florecimiento de la oferta de ficción televisiva tanto cuantitativo como cualitativo. La producción nacional original no sólo hegemonizó la grilla durante 2009-2015 sino que más del 80% de la oferta fue producto de fomento estatal. Dicha acción favoreció la pluralidad de productoras independientes (de diversos grados de desarrollo profesional) de Buenos Aires y de diversas localidades del país que pudieron acceder a la pantalla con sus relatos locales, sabores, problemáticas, acentos lingüísticos, paisajes, estéticas y personajes propios, ausentes en las ofertas de las televisoras comerciales masivas. Las formas de producción de ficción televisiva se diversificaron, como así también los formatos (sitcom, telenovela, series, microserie, etc.)

Es en este sentido que consideramos que la Ley de SCA vino a desestabilizar la sobre-representación de Buenos Aires (en lo simbólico y productivo) y visibilizar que en definitiva “toda nación es un híbrido cultural” (Hall, 1992).

La TV Pública fue un cristal posible desde donde mirarnos (en plural).

El canal público cuenta en su haber con un banco de telefecciones nacionales plausibles de ser programadas y un sistema digital de video *on demand* que permitiría el libre acceso de los contenidos tanto para satisfacer el placer de ver ficción como para fines educativos y académicos. No obstante, en 2016, del total de 21 títulos exhibidos 11 fueron repeticiones de la propia TV Pública de años anteriores, o ficciones de fomento estrenadas previamente en canales

privados de aire. Por otra parte, el youtube oficial de la TV Pública contiene sólo algunas ficciones a disposición²⁵ en relación a las que la TV Pública participó en calidad de productora (integral o asociada); la plataforma *on demand* *Contenidos Digitales Abiertos* está fuera de servicio desde inicios de 2016, y *Cine ar* (ex Odeón) cuenta con apenas 2 ficciones federales de Fomento. Frente a este panorama que va unido a la actual intervención de facto de la Ley de SCA y el escaso y restringido acceso al fomento estatal para la producción, la programación de ficción televisiva de estreno en la TV Pública está en riesgo. Es por ello que consideramos menester defender una política pública de fomento a la ficción televisiva que garantice por un lado, la diversidad en la producción; y por el otro, una cuota de pantalla que asegure la permanencia de la exhibición (en toda pantalla, no apenas la TV Pública) más allá de las voluntades políticas de los gobiernos y de los gerentes de programación de turno.

Es menester defender una política pública de fomento a la ficción televisiva que permita fortalecer la industria y nuestros relatos identitarios; y lograr una pantalla pública que como tal pueda garantizar la pluralidad cultural, y por ende, la democracia (con mayúsculas).

²⁵ *En terapia, Contra las cuerdas, Presentes, 12 Casas.*

Bibliografía

CARBONI, O. (2012), *Los procesos de organización del trabajo en las telenovelas argentinas* (1989-2001). Tesis de Maestría en Industrias Culturales: políticas y gestión, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

GONZÁLEZ, N. D. (2016). *Ataques a la televisión digital. Derechos en riesgo*. Diario Contexto, 16 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.diariocontexto.com.ar/2016/05/16/ataques-a-la-television-digital-derechos-en-riesgo/> (Última consulta: 20 de septiembre de 2017).

HALL, S. (1992), "The Question of Cultural Identity", En: Stuart Hall, David Held y Tony McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge, Polity Press.

MARINO, S. (2007), *Neoliberalismo, comunicación y políticas públicas: el caso de la televisión por cable en Argentina entre 1989-2001*, Tesis de Maestría en Comunicación y cultura de la Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, UBA.

MARTÍN-BARBERO, J. (2005). "Claves del debate: televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención". En O. Rincón (Comp.), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano* (35-68). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

PASQUALI, A. (1995). Reinventar los servicios públicos. *Nueva Sociedad*, 140, 70-89.

Discurso icónico y excedente de sentido en la obra audiovisual.

Notas para un estudio del caso ‘Mentira la verdad’, temporada 1”

Por Cristina Gonzalo-Canavoso

Licenciada en Grabado (UNC). Cursado completo de la Maestría en Humanidades y Ciencias (UNVM). Cursado completo del Doctorado en Filosofía (UCSF). Docente-investigadora categoría tres (3). Desde 2004 participa de proyectos de investigación (PIC). Desde 2004 responsable de las áreas de: Diseño y Dirección de Arte y Publicaciones del Centro de Producción audiovisual y multimedia de la UNVM (Ce.P.A.M).

Introducción

En el ciclo de TV *Mentira la verdad*, la filosofía, Dios, lo humano, lo real, el orden, la muerte y la belleza son *narrados* en obras unitarias que, en principio, hemos denominado de “ficción audiovisual”. Al drama humano que acontece en forma de relato, entendido éste como una producción de sentido que requiere de una *techné* y de una praxis cuyo resultado es la obra (Ricœur, 2006, p.101), Sztajnszrajber le injerta una serie de reflexiones-preguntas que orientan la trama del espectáculo narrativo de ficción.

La propuesta interpela al *televidente* en un conjunto de certezas naturalizadas en el ámbito de sentido de su *vida cotidiana* con el objetivo de conmoverlo, incomodarlo. El vehículo es un grupo de productos audiovisuales construidos a partir de una mixtura variable de tres elementos constitutivos: el texto de ficción propiamente dicho, el texto de la *reflexión filosófica* adecuada a un *contenido de divulgación televisiva* y, por último, un *discurso icónico*.

De esta primera distinción surgen algunas cuestiones problemáticas: ¿Es posible desagregar en cada uno de los audiovisuales, por una parte, el discurso icónico del texto de ficción y, por otra parte, el *discurso icónico del texto de la reflexión filosófica*?; ¿cuáles serían las ventajas de distinguir las *nociones de texto y discurso* para un análisis ceñido a una epistemología de la iconicidad? ¿Existen modalizaciones específicas del *discurso icónico en el audiovisual*? ¿Cómo podrían abordarse analíticamente dichas modalizaciones?

Paul Ricœur nos proporciona algunas claves hermenéuticas para comenzar a responder estos interrogantes. Este filósofo enfatiza las diferencias existentes entre las nociones de *texto y discurso*. Los análisis fenomenológicos de Husserl en relación a la productividad de sentido de los actos de conciencia ante-predicativos y a la disminución de sentido de las expresiones lingüísticas, constituyen la base para la formulación de la noción de *discurso icónico*.

La hipótesis de esta presentación se enuncia de la siguiente manera: la consideración de la noción de *discurso icónico* en la caracterización del fenómeno televisivo, a partir del ciclo *Mentira la verdad*, temporada 1, posibilita distinguir y preservar en el aumento estético un excedente de sentido que no admite ser reducido a los análisis propios de los textos en el orden lingüístico o de significación.

La presentación describirá, en un primer momento, el camino trazado por Ricœur para la dilucidación de los conceptos de discurso, texto y los señalamientos en relación a la relevancia de abordar el problema desde una *teoría de la iconicidad*. Luego se procederá a describir fenomenológicamente los actos de conciencia ante-predicativos y su relevancia para una interpretación de la imagen como *factum* tal como lo propuso Husserl. Por último, se esbozarán algunas conclusiones.

¿Discurso icónico o texto?

Frente a un programa del ciclo *Mentira la verdad* temporada 1, 2011, el televidente recibe como unidad un producto audiovisual que es el resultado de un proceso artístico de producción en el cual se involucran un conjunto de elementos diversos. Sin embargo, el televidente aprehende una totalidad

significante que, en el caso estudiado, constituye en sí mismo un fenómeno complejo ya que el mismo reúne textos ficcionales, textos filosóficos de divulgación masiva y *discursos* 'visuales y sonoros'.

Estos tres componentes han sido estudiados en el ámbito de las ciencias sociales y de las ciencias humanas desde diversas perspectivas teóricas. Muchas veces se han analizado cada uno de ellos por separado. Estas múltiples miradas admiten ser agrupadas en niveles de análisis técnicos, conceptuales y realizativos.

Otras veces, han sido considerados como totalidades significantes y, a partir de allí, hay autores que los interpretaron desde horizontes hermenéuticos, que incluyen la hermenéutica de la sospecha.

Las explicaciones técnicas analizan cada componente y proponen un instrumental adecuado para ello. Las interpretaciones, por el contrario, intentan dar cuenta de cada producto audiovisual tomándolo como un todo. En muchas ocasiones, estos productos han sido leídos como *discursos audiovisuales*, entendiendo por *discurso* a los textos involucrados en cada producto y *ex-tendiendo* a la noción de *discurso audiovisual* las herramientas y metodologías de análisis propias del espacio textual, ya lingüístico, ya literario, ya filosófico.

No obstante, en las últimas décadas se ha puesto énfasis en el estudio de la imagen "como lugar de pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura" (García Varas, 2011, p.11); acontecimiento conocido como *giro pictorial* (ámbito anglosajón) y *giro icónico* (ámbito alemán). Ambos tienen como epicentro de sus cavilaciones la historia del arte aunque extienden sus investigaciones al ámbito de la filosofía. En la fenomenología, esta preocupación constituye una continuidad y profundización de los señalamientos realizados por Husserl. En torno a la problemática de la imagen -particularmente la pictórica- mencionamos particularmente a Maurice Merleau-Ponty y Bernhard Waldenfelds.

El objetivo común a todas estas vertientes, a pesar de llevarse adelante en un espacio heterogéneo, es que todas ellas configuran -desde una variedad de coordenadas- una base de "reflexión filosófica sobre las imágenes que parte

del logos propio de lo icónico" (García Varas, 2011, p.12).

En el presente artículo, y desde una mirada fenomenológica, abordamos el problema retrotrayéndonos a las modulaciones de la conciencia.

Discurso e iconicidad

La ruptura producida por la fenomenología husserliana frente a toda forma de psicologismo y naturalismo implica un programa progresivo de recuperación de la intencionalidad y del sentido. Sobre este presupuesto fenomenológico Heidegger (2003) entiende por discurso la articulación significativa de la comprensibilidad del estar-en-el-mundo. El discurso es la base de la interpretación y del enunciado, la articulación de la comprensibilidad. De este modo, discurso es todo sentir-significar en relación al mundo. El discurso es co-originario con la disposición afectiva y el comprender. En el discurso lo articulado es el sentido, es por lo tanto, articulación significativa. Así entendida, la noción de discurso abarcaría a los actos de conciencia ante-predicativos.

En relación a esta co-dependencia entre fenomenología husserliana y hermenéutica heideggeriana Paul Ricœur señalará que ambas sostienen "la tesis del carácter derivado de los significados de orden lingüísticos" (Ricœur, 2006, p.57)

Asumiendo como propia esta coincidencia, Ricœur entiende que *discurso* es un referir al mundo y la forma en la que todo discurso se exterioriza es la *iconicidad*. En todo caso, la escritura será tan sólo un caso particular de esa exteriorización. Otras formas de exteriorización son la palabra hablada, toda obra de arte ya sea visual o audiovisual y toda obra de la cultura. Señala Ricœur:

Iconicidad, entonces, significa la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria. Esta teoría de la iconicidad como el aumento estético de la realidad, nos da la clave para encontrar una respuesta decisiva a la crítica de la escritura de Platón. La iconicidad es la re-escritura de la realidad. La escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis (Ricœur, 2003, p.54).

Texto, escritura, obra

Para Ricœur, la escritura fijará tan sólo un tipo particular de discurso que este filósofo llamará texto. Dirá sobre el texto: “la liberación de la escritura que la pone en el lugar del habla es el acto de nacimiento del texto” (Ricœur, 2006, p. 129). Un capítulo de especial atención es aquel que focaliza en la escritura en tanto texto y la coloca como un problema a pensar dentro de una teoría general de la iconicidad que consideraremos más adelante.

La noción de texto en Ricœur, ha sido objeto de algunas críticas¹. Si bien el *sentido* de la noción de texto se mantiene a lo largo de toda su obra será posible distinguir en ella un conjunto de significaciones coherentes y complementarias. Además, hacia la década de los setenta, ampliará nuevamente la significación de su noción de texto al extender hacia el campo de las ciencias sociales y de las ciencias humanas la aplicación del paradigma del modelo del texto a la *acción humana sensata*.

La *acción humana sensata* “es en líneas generales el hecho del hombre significante” (Ricœur, 2013, p. 64). Ésta tiene aspectos legibles que son interpretados como *símbolos* en tanto constituyen una esfera autónoma de representaciones culturales. Por esta razón tienen una estructura similar a la de un texto, es decir constituyen un *‘cuasi-texto’*. Éste deja en el tejido histórico su trazo, su marca, una especie de escritura de la acción en el mundo. Estas acciones fijadas en soportes materiales –las obras de la cultura–, son susceptibles de des-contextualizaciones, re-contextualizaciones que estarán siempre disponibles a una multiplicidad de lecturas que amplían los horizontes de sentido de cada intérprete.

Husserl: actos de conciencia ante-predicativos y régimen de phantasia

Husserl refiere al modo en que se entretienen los actos de expresión destacando

¹ Cfr. Bertorello, A. (2009), *Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricœur. Un análisis crítico*. Contrastes, Revista internacional de Filosofía, vol. XIV, Universidad de Málaga, España. pp. 45-63.

el hallazgo en torno al “significar” y a la “significación”.

Husserl (1949) dirá:

Originalmente tienen estos términos una exclusiva relación con la esfera del lenguaje o del “expresar”. Pero es prácticamente inevitable a la vez que un importante progreso del conocimiento, ensanchar y modificar adecuadamente la significación de estos términos, con lo que resultan aplicables en cierta forma a toda la esfera noético-noemática, o sea, a todos los actos hállese éstos o no entretendidos con actos de expresión (p.296).

Para avanzar en el esclarecimiento fenomenológico, Husserl refiere a la noción de ‘sentido’ y advierte que en su uso se lo asimila como equivalente de *significación*. Para despejar equívocos los distingue; utiliza el término significación para designar a las expresiones lógicas, mientras que al término sentido se lo empleará “en la más amplia latitud” (Husserl, 1949, p.296).

En relación a la improductividad de las expresiones lógicas dirá Husserl (1949) más adelante:

La capa de la expresión no es productiva- es lo que constituye su peculiaridad-, [...] O si se prefiere; *su productividad, su función noemática, se agota en el expresar y en la forma de lo conceptual* que interviene como forma nueva con el expresar (p.298).

A partir de *Ideen*, Edmund Husserl accede a un campo de problemas relacionados a la expansión de *sentido* que afecta a todos los actos de conciencia del campo *noético-noemático*. Descubre así todo un nuevo espectro de problemas más allá de los actos de expresión y de significación que ya había abordado en sus *Investigaciones Lógicas*. Llama la atención acerca de la *productividad de sentido* en las vivencias intencionales o actos de conciencia *ante-predicativos* o *no expresivos*.

La conciencia, en su plano ante-predicativo, pone en marcha la *actitud imaginante* que neutraliza la conciencia ponente, la percepción normal ya no observa *re-presentaciones* u *objetos* ordinarios sino que la misma se vuelve a las ‘realidades’ exhibidas en la ‘imagen’, en cuanto *unidad temporal* constituida en la conciencia fenomenológica del tiempo. A todo presente vivencial actual

corresponde idealmente una modificación de neutralidad, a saber, un posible presente vivencial-de-fantasía.

Los sentidos –*la percepción visual y auditiva en este caso preponderantes*– son la puerta de acceso para la exploración de aspectos inusitados de nuestro mundo, al tiempo que promueven la expansión de sentido.

Hay que aclarar que ‘PERCEPCIÓN’, en el sentido normal de la palabra no quiere decir sólo en general que alguna cosa APARECE al yo CON PRESENCIA EN PERSONA, sino que el yo se PERCATA de la cosa que aparece, la capta, la pone como realmente existente. Esta actualidad de posición de existencia es, [...] neutralizada en la conciencia perceptiva de imagen. Vueltos a la ‘imagen’ (no a lo figurado) no captamos como objeto nada real, sino precisamente una imagen, un *fictum* (Husserl, 2013, p.346).

Husserl también anticipa que los objetos de los sentidos que se corresponden con [lo que denominó] la síntesis estética, no son propiamente objetos sino proto-objetos constitutivos.

En Husserl la función de la síntesis estética puede observarse en diferentes estratos. Cuando se mira una cosa, la mirada se dirige siempre a una ‘nota’, a algún respecto de aquello captado como momento particular del sentido puramente *estético*.

Así en la aprehensión de una superficie unitaria yacen encerrados potencialmente actos que traerían a la experiencia superficies parciales singulares, aunque éstas no estaban co-dadas como separadas (Husserl, 2005, p.49).

Otra función de la síntesis estética “es unir unas con otras las objetividades que se han constituido en diferentes esferas sensoriales singulares; por ejemplo el estrato visual de la cosa con el táctil (en nuestro caso auditiva)”.

Conclusiones

Para poder enfrentar el estudio de un producto audiovisual como el que propone Darío Sztajnszrajber, donde la potencia significativa está dada por la cuidada construcción de cada una las partes que configuran este producto, fue

para nosotros tarea imprescindible separar metodológicamente los grandes componentes: texto de ficción, texto filosófico de divulgación y discurso icónico.

Nuestra primera tarea fue, entonces, delimitar algunas nociones clave para avanzar en nuestro propósito específico. Guiados por Husserl, Heidegger y Ricœur comprendimos el alcance de la noción de *discurso* y de la noción de texto.

De tales definiciones asumimos que discurso es la articulación significativa de la comprensibilidad del *estar-en-el-mundo*; por lo tanto de todo *sentir-significar* en relación al mundo; donde subrayamos la relevancia del sentir-sentido que es la que contiene a las expresiones extra-lingüísticas. Si además se subraya el *significar* es porque esta noción de *discurso* incluye al texto del que Ricœur reconocerá como tipo particular de *discurso* fijado por la escritura. ¿Cuál es la relación entre el significar y el texto? Husserl refiere que originalmente el significado guarda estrecha relación con el expresar y en exclusiva relación con el lenguaje.

Husserl además precisa la diferencia entre los actos de conciencia predicativos y los actos de conciencia ante-predicativos. En los actos de conciencia predicativos se ubican las expresiones del lenguaje cuya productividad se *agota en el expresar y en la forma de lo conceptual*. En los actos de conciencia ante-predicativos la productividad de sentido se expande, poniendo en marcha lo que Husserl denomina la actitud *imaginante*.

Por su parte Paul Ricœur propone abordar los discursos no-lingüísticos a partir de una teoría de la iconicidad que parta de la productividad de sentido de los actos de conciencia ante-predicativos y, de esta manera entender que esta expansión de sentido es la que promueve un *aumento estético* de la realidad y posibilita la ruptura con la visión entrópica de la vida ordinaria.

Esta *productividad de sentido* será posible si entendemos la *constitución* de la imagen y, luego de la iconicidad, teniendo en cuenta que en nuestro caso la percepción visual y auditiva ocupan un lugar de centralidad. Al respecto Husserl advierte que no debe confundirse la percepción con la presencia en persona de alguna cosa, sino que debemos considerar la captación de la cosa

que aparece y a la cual pone como existente y la neutraliza posibilitando en la emergencia de la imagen una sobreabundancia de sentido.

También agrega que en una aprehensión unitaria yacen encerrados potencialmente actos que traerían a la experiencia aspectos parciales singulares, aunque éstos no se hayan dado como separados, y es la mirada la que siempre se dirige a un aspecto como momento particular del sentido estético.

La imagen genera *sus posibles*, o, en términos de Ricœur, pone en marcha la imaginación productiva. Así, la imagen, y su correlato *noemático lo imaginado*, no nos conduce través de un saber especulativo sino que ancla en los deseos y en la *voluntad*, es decir en una conciencia *axiológica-valorativa*.

Llegar al núcleo de constitución de la *imagen* en la conciencia perceptiva por una parte, haber dilucidado el sentido originario de la noción heideggeriana de *discurso*, y haber encontrado con Ricœur el alcance de la iconicidad, nos ha permitido arribar a la construcción de la noción de *discurso icónico*, la cual nos permitirá en adelante un análisis pormenorizado de la potencia de este tipo de *discurso*. *Discurso* que se abre a una pluralidad de interpretaciones no predicadas –*sobreabundancia de sentido*– de alto impacto en la afectividad del televidente.

El necesario rodeo realizado en este artículo a través de la fenomenología husserliana deja planteadas para próximas indagaciones un conjunto de reservas de carácter metodológico entre el abordaje aquí propuesto y algunos de los análisis semióticos más destacados en su aplicación en el audiovisual.

Bibliografía

GARCÍA VARAS, A. (2011) *Filosofía de la imagen*. (1 edición). Ed. Universidad de Salamanca y el autor.

HEIDEGGER, M. (2009) *Ser y Tiempo*. (2 edición) trad. Jose E. Rivera, de. Trotta.

HUSSERL, E. (1949) "Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica", (1 edición) *Libro Primero: introducción general a la fenomenología pura*, trad. José Gaos, Ed. Fondo de Cultura Económica.

-----, (2005) "Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica" (1 edición) *Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Ziriñ Quijano, Ed. Fondo de Cultura Económica.

-----, (2013) "Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica" (edición rev.), *Libro Primero*, trad. Antonio Ziriñ Quijano, Ed. Fondo de Cultura Económica.

RICŒUR, P. (2003) *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, (5 edición), trad. Graciela Monges Nicolau, Ed. Siglo XXI.

-----, (2006) *Del texto a la acción*, (1 reimpr.) trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura Económica.

Artículos

BERTORELLO, A. (2009) Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricœur. Un análisis crítico. *Contrastes*, Revista internacional de Filosofía, vol. XIV (2009), Universidad de Málaga, España. pp.45-63.

RICŒUR P. (2013) La hermenéutica y el método de las ciencias sociales. Trad. Jorge Enrique González. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 34, N 109, 2013, pp.57-70.

Fenómeno televisivo educativo y filosofía. Reflexiones a partir del ciclo *Mentira la verdad*, primera temporada

Por Lorenzo Toribio

Licenciado en Ciencia Política (UNVM), Analista Programador (I.S.P) y Analista de Sistemas (I.S.P). Se encuentra en etapa de redacción de Tesis Final de la Maestría en Humanidades y Ciencias (UNVM) y del Doctorado en Filosofía (UCSF). Estudios en Sociología (UNVM) y Analista Mayor de Sistemas (ISP). Docente adjunto a cargo del espacio curricular Diseño y Producción Audiovisual II (UNVM). Desde el año 2004 es director general del Ce.P.A.M. (Centro de Producción Audiovisual y Multimedia)

Introducción

En el año 2011 se emitió la primera temporada del ciclo de programas de televisión *Mentira la verdad*, conducido por *Darío Sztajnszrajber* y producido por el canal público de TV educativa y cultural *Encuentro*. En el año 2016 este ciclo transita su cuarta temporada.

Esta ponencia se ubica en un nivel de análisis *hermenéutico-crítico*. La noción básica de referencia será la *estructura falible de la realidad humana* tal como ha sido propuesta por el filósofo Paul Ricœur.

La hipótesis de esta ponencia tiene formato de pregunta y es la siguiente: ¿cómo interpretar, desde esta perspectiva *Ricœuriana*, la deliberada e insistente pregunta por el “*sentido*” que *Sztajnszrajber* realiza al televidente de manera *pro-vocativa* y que es renovada bajo diversas modalidades en cada uno de los capítulos de su ciclo *Mentira la verdad*?

A partir de esta hipótesis se revisarán algunos aspectos del corpus audiovisual seleccionado. El itinerario a recorrer estará guiado por los siguientes interrogantes:

- 1) ¿Tiene *sentido* que la conciencia filosófica se esfuerce por modular las certezas sobre el sentido? Puntualmente: ¿Tiene sentido la pregunta por el sentido?
- 2) ¿Tiene *sentido* producir y emitir un ciclo de programas de divulgación de la filosofía que indague críticamente los grandes núcleos problemáticos de la realidad humana?
- 3) ¿Qué variables económico-políticas constituyen una condición necesaria para su realización?
- 4) ¿Cuáles serían los aportes concretos de una propuesta audiovisual de este tipo para una democracia de baja intensidad como la nuestra?

Expondremos la capacidad de incisión y contundencia que distingue a este guionista restringiendo nuestra muestra a tan solo cuatro núcleos de sentido problemáticos. Observaremos cómo la capacidad de conmovir al televidente va de menor a mayor y no es apta para un público desprevenido. Los temas-núcleos son: la filosofía, la muerte, Dios y el *sentido* propiamente dicho.

La filosofía y las preguntas por el sentido

¿Cuál es el sentido de la *filosofía*?

La *escuela de la sospecha* que caracteriza a los autores sobre los que *Sztajnszrajber* entreteje el hilo conductor de sus guiones: Karl Marx pero sobre todo Friedrich Nietzsche, se hace notar desde el comienzo mismo de cada capítulo: *Mentira la verdad. Filosofía a martillazos* es el título que lleva este ciclo 2011 y ambas frases indexan a sendos textos¹ del filólogo alemán.

El guionista apela, también, a un amplio repertorio de autores canónicos de la filosofía occidental (Platón, Aristóteles, Epicuro, Protágoras, Pirrón, Cicerón, etc.) y propone un diálogo inteligente entre ellos y un conjunto de filósofos contemporáneos: Levinás, Derridá, Váttimo, Jean Luc Nancy, entre otros. A partir de una prosa pulida, medida y dosificada en frases cortas y directas

¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Obras Completas, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires 1970, pp. 543-556 y Friedrich Nietzsche, *El anticristo. Cómo se filosofa a martillazos*, EDAF, 1985.

[frases que golpean como verdaderos martillazos espirituales al televidente] *Sztajnszrajber* consigue articular distintos núcleos problemáticos de la historia de la filosofía occidental con un guion didáctico e incisivo.

Sztajnszrajber nos interroga desde su primer programa: “Si la filosofía es un saber inútil ¿para qué sirve la filosofía?”, “¿Tiene sentido hacer filosofía si ya lo sabemos todo?”, “Si no sirve para encontrar la verdad ¿para qué sirve la filosofía?”² Es evidente que el guionista interpela a sus televidentes con la explícita intención de incomodarlos, de sacudirlos, busca pro-vocar en ellos una colisión de significaciones con todo aquello que el televidente asume como verdadero. ¿Por qué alguien haría algo así, algo tan rebuscado y a la vez tan fastidioso? ¿A quién se le ocurre hacer un ciclo de programas sobre filosofía y comenzar el primer programa haciendo estas preguntas?

La actitud de *Sztajnszrajber* no es antojadiza ni enfermiza. Así comienza la filosofía, ante el asombro, ante el estupor por lo obvio. Y en el caso específico de un filósofo ¿qué podría ser más obvio que su propio filosofar?

El filósofo queda estupefacto ante aquello que a sus contemporáneos no les llama en absoluto la atención. Para el hombre en su “*actitud natural*” todo lo que le rodea es lo más real, todo está ahí y no merece ser cuestionado porque se impone de suyo. Lo obvio, también es aquello que ocurre naturalmente en la rutina de cada individuo: todos los días nos levantamos, todos los días sale el sol, a cada momento respiramos, etc.

Consideremos ahora todas esas obviedades específicas de nuestro mundo de la vida, todas esas habitualidades de nuestra *vida cotidiana* que caracterizan la *actitud natural* de cada uno de nosotros.

Aquí, el término nosotros, indica nuestra condición común de ser contemporáneos en el tiempo junto a otros semejantes. También, cada uno de nuestros antepasados tuvo sus *habitualidades*. Y todos aquellos que nos sucederán tendrán, a su vez, cada uno de ellos, sus propias *habitualidades*.

Contemporáneos, antecesores y sucesores: desde que cada hombre nace,

comienza a recibir, compartir y transmitir *sentidos* y *significados* socialmente compartidos. Cada uno de nosotros los asume naturalmente como realidades que nos permiten relacionarnos en horizontes socializados de comprensión. Todo ese gran conjunto de naturalizaciones es lo que constituye nuestra realidad. Aquí, la realidad es lo naturalmente vivido en cuerpo presente. Todas esas *naturalizaciones* de la realidad componen nuestro estar en el mundo *cotidianamente*. Porque resuelven nuestras necesidades cotidianas y satisfacen nuestros fines prácticos: son naturales, son reales, son ciertas.

Ahora bien, todas esas certezas son “*suspendidas*” por la actitud filosófica que decide detenerse minuciosamente en cada una de ellas con el objetivo de revisarlas críticamente ¿Por qué los filósofos hacen eso? Porque todas esas *habitualidades* no son, rigurosamente hablando, realidades naturales, que están ahí desde siempre y cuyas esencias son inmutables, eternas, accesibles “en sí” desde la “*actitud natural*”.

Por el contrario, nuestro *mundo de la vida* se distingue precisamente por estar constituido en base a un conjunto de acumulaciones colectivas de capas de significados que, a modo de un acervo de conocimiento a mano, utilizamos a cada instante para poder resolver cada una de las necesidades prácticas que se nos van presentando.

Pero la *actitud filosófica* no es una actitud propia del mundo de la *vida cotidiana* y le exige al filósofo auto-crítico una ruptura con la “*actitud natural*” para chocarse de frente y sin atenuantes con el *mundo de sentido común*. Y esa actitud filosófica, por cierto, debe ser, sí o sí, crítica, no puede correr el riesgo de ser ingenua sin dejar de ser filosófica.

Edmund Husserl, autor que constituye el fundamento de la base teórica fenomenológica de Paul Ricœur, le dedicó su vida a conseguir que la *filosofía sea una ciencia estricta*. Siendo un matemático de grado, se propuso que la filosofía alcanzara el mismo nivel de exigencia y rigurosidad de su disciplina. No buscó alcanzar el mismo grado de exactitud [que sólo es privativo de las ciencias físico-matemáticas] sino su estrictez. Para ello le impuso una exigencia adicional a la filosofía: la actitud filosófica exige una suspensión de la actitud natural (primera reducción fenomenológica) y una re-flexión crítica

² Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Mentira la verdad”, Temporada 1, Capítulo 1 ‘La filosofía’

de la conciencia sobre su propia actividad valiéndose del método adecuado para ello (segunda reducción fenomenológica).

Como se ha señalado al comienzo de este apartado, Sztajnszrajber apela a otros insumos teóricos más afines a la escuela de la sospecha pero esta exigencia radical y originaria de la *fenomenología husserliana* se hace presente en sus guiones [aunque más no sea de un modo residual], cuando cita a algún filósofo de la de-construcción contemporánea.

Es por ello que, luego de incomodarnos, el guionista nos vuelve a tranquilizar, cuando afirma: “Alguien dijo que la filosofía es como un martillazo que apuesta al cuestionamiento frente a todo poder”³, “La filosofía puede servir para desenmascarar una realidad de poder e intereses que creemos verdadera [...] nos ejercita en la libertad de la pregunta, y nos invita a ser más libres, más abiertos. A ser más sensibles con el mundo que nos rodea”⁴.

¿Cuál es el sentido de creer o no creer en Dios? ¿Qué significa la frase Dios ha muerto? Sztajnszrajber dedica su tercer capítulo a la cuestión de Dios. Desarrolla el guion a partir de un divertido contrapunto entre la dramatización del *parágrafo 125* del libro *La Gaya Ciencia de Nietzsche* y los tres grandes prejuicios del imaginario social que hegemonizan la cuestión de Dios: creyentes, ateos y agnósticos.

Sin tomar posición por ninguna de estas tres posturas, el guionista comienza su tarea de demolición y nos recuerda una de las invectivas más provocativas de Friedrich Nietzsche: *la muerte de Dios* cuyo asesinato fue consumado por los hombres, según se lo anuncia el loco a sus parroquianos. Sztajnszrajber se apropia de la mordaz crítica nietzscheana y sigue de cerca a su mejor intérprete en este punto: Martín Heidegger. Fue este destacado discípulo de Husserl quien señaló que el Dios que ha muerto con *el loco*, no es el verdadero Dios, no es lo *sagrado* en cuanto tal, sino tan sólo las ideas degradadas que de

³ Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Mentira la verdad”, Temporada 1, Capítulo 13 ‘La muerte’

⁴ Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Mentira la verdad”, Temporada 1, Capítulo 1 ‘La filosofía’

Dios se habían hecho hasta ese momento los hombres. El Dios que muere con Nietzsche, entonces, [y según Heidegger] es la idea de Dios, es el Dios de los *filósofos*.

La interpretación posterior está orientada a la reconstrucción de sentido de lo que para el guionista constituye el valor de una versión más contemporánea de la *metáfora de Dios*. Esta reconstrucción de sentido está a tono con las demandas actuales de los regímenes democráticos liberales.

Acordamos totalmente con el contenido ético-político de esta *nueva metáfora de Dios*, entendida ella como una nueva versión que garantizaría el respeto a la *libertad de creencias* en la arena política. No obstante, en la línea de la fenomenología que va desde Husserl, pasando por Heidegger y que fuera reinterpretada por Ricœur, no podríamos nunca acordar en que la *cuestión de Dios* admita ser reducida a una metáfora. Más allá de cuál sea su contenido.

¿Qué significa morir, cuál es el sentido de la muerte?

Sztajnszrajber nos acerca la cuestión de la muerte con preguntas como estas: “¿Puede el hombre saber qué es la muerte? ¿Por qué le tememos? ¿No se acabaría el sentido de la vida si supiéramos qué es la muerte?”⁵, con esos interrogantes el guionista se encamina a de-construir toda una historia de argumentos filosóficos y religiosos acumulados durante siglos en Occidente sobre qué cosa significa vivir y qué cosa significa morir.

El guionista repasa las distintas respuestas que Occidente ha tenido sobre la muerte: desde la inmortalidad del alma que es la base argumental de las religiones, pasando a la negación contemporánea de la muerte que es adormecida con el uso de los ansiolíticos hasta llegar a la formulación de Heidegger quien entiende al hombre como un “*ser-para-la-muerte*”. A continuación repasa la ética de Epicuro y su búsqueda permanente de equilibrio y felicidad [ataraxia], para lo cual aconsejaba alejarse de las funciones públicas y de los compromisos propios de las ciudades.

La reflexión final del guionista en este capítulo es la siguiente: “Alguien dijo

⁵ Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Mentira la verdad”, Temporada 1, Capítulo 13 ‘La muerte’

que toda la filosofía no es más que un antídoto contra nuestro miedo a la muerte, como una anestesia, como una demora, como una postergación. Un caminar que busca sentido y, con el paso del tiempo, va comprendiendo que el sentido es la búsqueda”⁶.

¿Tiene o no tiene sentido la pregunta por el sentido?

Hemos recorrido sólo algunos pasajes de los guiones del itinerario realizado por *Sztajnszrajber* en su ciclo *Mentira la Verdad* y en cada uno de los temas-núcleos abordados se verifica una constante: la pregunta por el *sentido*, la intención de indagar profundamente en *qué cosa significa* cada una de esos núcleos, rompiendo con los prejuicios instalados socialmente para poder llegar a significados más comprometidos.

El televidente, a esta altura, habrá comprendido que la tarea incómoda de la filosofía es sacudir a su interlocutor y ayudarlo a crecer espiritualmente.

Ahora bien. Todo este itinerario se ve rápidamente trastocado cuando el guionista sentencia: “Nunca encajamos ¿cómo encajar si todo el sentido se despliega en que nacemos para morir? Tal vez el problema esté en el encaje. En creer que la búsqueda de sentido... tiene sentido”⁷.

Aquí la perplejidad nos embarga. Esta frase ya no está orientada a incomodar al televidente sino que busca demoler el lugar más frágil y al mismo tiempo más potente de la existencia humana: ¿significa algo la búsqueda de sentido? Porque si no tiene sentido la pregunta por el sentido, ¿para qué formularla?

Pareciera que el error, la equivocación, ya no estaría en la respuesta que le demos a esta pregunta o a cualquier pregunta, sino que el error o el desvío se produciría, ahora, en el hecho mismo de formular la pregunta. ¡Aquí, el martillazo filosófico asume la forma de un misil nuclear que ya no deja nada en pie!

¿No resulta en algún punto excesivamente demoleadora esta afirmación?

⁶ Ibidem

⁷ Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Desencajados”, Tema 13 ‘Wise up’ (Despierta ya)

¿Sztajnszrajber no pasa allí un límite del cual le será muy difícil regresar?

Vayamos despacio: si la pregunta por el sentido no tiene sentido, entonces, nada tiene sentido. Y si nada tiene sentido, lo único que queda es terminar con esa nada. ¿Cómo se vuelve de una sugerencia así? ¿Adónde nos invita el guionista? ¿A vivir una vida sin sentido? ¿A no vivirla? ¿Esa es la enseñanza que nos dejan 2.500 años de filosofía? ¿Dónde ha quedado todo el itinerario desarrollado por *Sztajnszrajber* que ha estado signado, desde el comienzo y hasta casi el final, por la búsqueda del sentido?

Esta es nuestra interpretación: *Sztajnszrajber*, al igual que su maestro Nietzsche, tienen plena conciencia de que allí donde ellos han apuntado los cañones de su *sospecha* se encuentra muy bien escondida la *astucia de la razón* que está siempre presta a dar una emboscada. Es éste, y no otro, el gran aporte de la escuela de la sospecha. En palabras de Paul Ricœur: “A astuto, astuto y medio”.

Sucede que al sospechar tan radicalmente de las mil máscaras que asume la astucia de la *razón* se pueden obliterar las genuinas y comprobadas posibilidades de la actividad de la conciencia en su paradójica dialéctica de la intencionalidad y el sentido. Preguntamos: si algún televidente comprometido asume literalmente aquella proposición del sinsentido: ¿no se correría el riesgo de terminar tirando al niño con el agua de la bañera? Aún sin haberlo pre-meditado: ¿no invita aquí el guionista a ingresar en una zona filosófica y existencial ciertamente auto-destructiva a sus televidentes?

No responderemos aquí estas preguntas. Hacerlo, implicaría [entre otras cuestiones] tener a la vista toda la compleja problemática que rodea a la recepción de cualquier texto de *divulgación* científica. Pero sí consignemos un detalle: se de-construyen *significados* sedimentados, pero el sentido permanece. Su condición ante-predicativa garantiza su existencia y permanencia.

La *fenomenología husserliana* transitó el arduo camino que le impuso su estricto método y demostró que la conciencia alcanza su límite en el momento en que ella y su correlato adoptan para sí la figura del *simulacro*. No obstante ese límite de acero, la descripción fenomenológica es capaz de dar cuenta de múltiples actividades de la conciencia vuelta críticamente sobre

sí misma. Hay un sinnúmero de modulaciones de la certeza que no ingresan en la esfera del *simulacro* y que son, indiscutiblemente, verdades: parciales, relativas, escorzadas, fragmentarias, pero ciertas, es decir, críticamente reales y cargadas de significación y sentido.

Es desde esta base de certezas provistas por la fenomenología *husserliana* que Ricœur realiza el reconocimiento póstumo a los tres maestros de la sospecha: Marx, Nietzsche y Freud. Ellos tres, aportaron algo que no pudo ni podrá ser aportado por la fenomenología. Su hermenéutica de la sospecha es una interpretación reductora que está siempre con la guardia levantada: a riesgo de que la conciencia filosófica promueva un nuevo *simulacro* consigo misma, ellos sospecharon siempre anticipadamente de la astucia de la *razón*. Entonces cada uno de los maestros generó una particular modalidad de re-descripción de la *conciencia engañada* con su propio método exegético.

Conclusiones

Así planteada esta situación, ahora podemos responder al guionista: ¡Sí que tiene sentido la pregunta por el sentido!, por el sentido inmediato, por el mediato y por el sentido último, ya que la estructura de la realidad *humana* se distingue de la del resto de los animales por la particular dinámica de su conciencia que propone una infinita dialéctica paradójica [por eso no cierra nunca] entre la intención y el sentido. Somos buscadores de sentidos, de todos ellos: de los más modestos [cómo resolver una necesidad de la vida cotidiana], de los más ambiciosos [p.e.: cómo proyectarme para alcanzar una formación de grado] y de los sentidos existenciales últimos [¿para qué un Dios? ¿quién soy yo realmente, qué es lo humano? ¿cuál es el sentido de la muerte?, etc].

Podemos también responder el resto de los interrogantes realizados en la introducción: ¡Tiene mucho *sentido* producir y emitir un ciclo de programas de divulgación de la filosofía que indague críticamente los grandes núcleos problemáticos de la realidad humana! Este tipo de propuestas televisivas se orientan a educar al soberano que, en las democracias liberales, no es otro que el pueblo. Y la "*paideia*" de *Sztajnszrajber* se dirige a un objetivo puntual: empoderar a cada televidente en su condición de ciudadano crítico. ¿Crítico

con quién o de quién? Con el sistema real de *dominación* que ejercen los poderes concentrados, ya económicos, ya políticos.

El guionista apuesta a las *herramientas críticas de la sospecha* para derribar prejuicios culturales y sociales que han sido inteligentemente instalados a partir de construcciones de significados planificadas desde los Medios Masivos de Comunicación que, en Argentina, han alcanzado la tasa de concentración más alta de su historia y responden íntegramente al poder económico-financiero.

Sería imposible que un programa televisivo de estas características fuera financiado por las corporaciones económicas o por un poder político que tuviese pretensiones de auto-perpetuarse. Ni el autoritarismo político, ni el discurso único del mercado encontrarán en este ciclo *Mentira la Verdad* a un aliado cultural. Es por ello que las líneas de financiamiento para este tipo de ficciones televisivas críticas deberían constituirse en una política de estado y no tendrían que ser reducidas a la acción de un determinado gobierno, ni libradas a las reglas del hiper-concentrado mercado audiovisual argentino.

El genio creativo del guionista del ciclo *Mentira la verdad. Filosofía a martillazos* impone un piso de talento artístico-técnico-realizativo muy alto para cualquier intento futuro de divulgación filosófica televisiva. *Sztajnszrajber* y sus compañeros de camino de *Mulata Films* han conseguido ganarse, con talento y originalidad, un genuino lugar de reconocimiento en las producciones del *fenómeno televisivo educativo en Argentina*.

Resta esperar que este tipo de propuestas televisivas constituyan la regla y no la excepción en el futuro escenario de *convergencia digital*. Lo que está en juego, no es solamente el trabajo futuro de los realizadores audiovisuales, sino la misma democracia que ha perdido su intensidad producto de una estrategia sistemática de saturación y empobrecimiento de los *horizontes de significaciones de la ciudadanía*. Esta estrategia ha sido intencionalmente planificada e inteligentemente ejecutada desde las suntuosas oficinas del poder real.

Bibliografía

HUSSERL, E. (2013) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Libro Primero, Trad. Antonio Ziri3n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ3mica.

----- (2005) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1era edici3n) Libro segundo: *Investigaciones fenomenol3gicas sobre la constituci3n*, Trad. Antonio Ziri3n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ3mica.

RICCEUR, P. (2006) *Del texto a la acci3n*, (1 reimpresi3n), Trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura econ3mica.

La performance vocal musical como recurso para configurar un color en la obra audiovisual: el caso del canto tradicional guaraní Nhaner3mai'i Karaipoty en la serie *Aquellos Días Felices*.

Manuela Reyes y María Fernanda Quintás
Universidad Nacional de Villa María

Manuela Reyes

Cantante, docente, investigadora y gestora cultural, es Magister en Humanidades y Ciencias. Desarrolla su carrera artística en el campo de la música no amplificada, en particular como cantante de ópera; participa en proyectos de Investigación acreditados dentro del sistema universitario argentino, en temáticas referidas al arte, la gestión institucional y la educación. Está a cargo de las cátedras Instrumento Canto I, II, III y IV de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular (UNVM).

María Fernanda Quintás

Licenciada en Composición Musical con Orientación en Música Popular (UNVM). Preparadora Vocal del Coro Nonino de la U.N.V.M., y del Coro de Niños de la misma. Docente Adscripta en el espacio curricular Instrumento IV: Canto (UNVM). Desde 2007, docente de Música de la Escuela Normal Víctor Mercante. Cantante y percussionista de Guadal y del grupo vocal La Cantarola.

En una entrevista periodística referida al rodaje de su ficción televisiva *Aquellos días felices*, el cineasta Maximiliano González afirma su intención creativa de retratar un determinado entorno natural/social/cultural a la vez que despliega un hilo argumental:

- ¿Y cuál es la idea, digamos, de mostrar el contexto de la Triple Frontera, o por qué elegiste Iguazú para grabar?

- Mirá, dentro del marco de los otros personajes, más que la Triple Frontera, se marca un poco la idiosincrasia, por lo menos desde mi visión, de lo que es Iguazú. Cada personaje va aportando algo de color a lo que es la vida normal acá, yo viví 20 años acá, trato de algunas cosas ir relacionando dentro de la ficción y dentro de una estructura que es un relato de una historia de amor¹.

En el presente trabajo se apela a este concepto de *color* que el propio autor propone para conceptualizar su poética, refiriéndolo a lo que aportan en ese sentido las músicas tradicionales guaraníes presentes en la obra. Para ello se ofrece una referencia sintética de algunas características intrínsecas de una de las piezas musicales – en particular la performance vocal – y un conjunto de posibles relaciones entre estas y los fines artísticos (estéticos y comunicativos) enunciados por el creador de la serie.

Se trabajará sobre una versión de *Nhanerōmai'i Karaipoty*, canto tradicional que aparece como pieza musical principal en introducción y cierre de los capítulos, en numerosas oportunidades en el cuerpo mismo de la serie y en los fragmentos promocionales.

Procedencia de la versión considerada

Se trabaja aquí con la versión de *Nhanerōmai'i...* del disco *Nande Reko Arandú* realizado por el estudio brasileño Zambumba en 1999² que se corresponde exactamente con la que se escucha en la serie³. Se trata de una producción

¹ GONZÁLEZ, Maximiliano. Reportaje Radio Iguazú 8 mayo 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=ne49DVSHW0U>

² ZAMBUMBA. (1999). [Cantos gravados por criancas mbyá guaraní das aldeias de Rio Silveira (São Sebastião, São Paulo), Sapucaí (Angra dos Reis, Rio de Janeiro), Morro da Saudade (Parrelheiros, São Paulo) Jaexaá Pora (Ubatuba, Sao Paulo)]. En *Nande Reco Arandú. Memória Viva Guarani* [CD]. São Paulo.

³ En los créditos de la serie aparece solamente una mención general a Música Tradicional Guaraní.

discográfica muy respetuosa del material cultural y su contexto humano, en la cual los propios artistas guaraníes estuvieron implicados desde el principio. En palabras de la Antropóloga Social Deise Lucy Oliveira Montardo (1999):

Las quince piezas que componen el CD fueron seleccionadas por los Guaraní en un proceso que se extendió por dos años y que contó con cuatro pre – grabaciones realizadas en cada una de las aldeas, culminando con la grabación final realizada en la aldea de Ubatuba, donde se reunieron cerca de 180 participantes, sumados los niños, las cantantes y los instrumentistas. Este evento es narrado en el material gráfico complementario como un momento trascendente, de sentimientos de contacto, unión y fuerza no sólo entre las cuatro aldeas presentes sino entre todas las aldeas.

Respecto a la diferencia de nacionalidad entre el material discográfico elegido (brasileño) y la serie (argentina), cabe señalar que la división política actual del territorio guaraní originario es muy poco relevante en relación la cualidad identitaria de estos cantos⁴, en particular si se tiene en cuenta que su sentido en la serie se emite y se recepta en un universo cultural no guaraní.

Características musicales

La canción es ejecutada con un acompañamiento instrumental tradicional de percusión, cuerdas frotadas y cuerdas pulsadas.

Os instrumentos com os quais são executadas as canções são o angu'apu (tambor feito com corpo de madeira e cobertura de couro de animais, tais como a cotia), mbaraka mirim (chocalho feito com cabaça, *Lagenaria sp.*, contendo sementes), popygua (duas varas de madeira guajuvira, *Coccoloba martii*, amarradas uma na outra em uma das pontas), ravé (rabeca com três cordas) e mbaraka (violão com cinco cordas). (Oliveira Montardo, 1999)

⁴ *Nhanerōmai'i...* pertenece al corpus de los *kyringué mborai*, cantos infantiles rituales de la cultura guaraní cuya consolidación es presumiblemente muy anterior al establecimiento de límites nacionales en los S XIX y XX (Albornoz Stein, 2009).

Se trata de una música en modo mayor y métrica binaria en tempo bastante animado, como para bailar saltando. Alterna secciones puramente instrumentales con secciones cantadas. En las secciones instrumentales la melodía está a cargo de una cuerda frotada.

Las secciones cantadas tienen una extensión de tercera mayor, con centro tonal en la nota más grave (aproximadamente un sol bemol tres semitonos más grave que el la 440 hz).

Características de la performance vocal

Nhanerõmai'i... es cantada por un grupo de voces infantiles al unísono, quizás con el agregado de algunas voces femeninas.

La performance vocal está muy determinada por el molde articular propio de la lengua guaraní, caracterizado por las vocales abiertas muy anchas, los sonidos nasales y la presencia de vocales intermedias. La tesitura vocal elegida es óptima a los efectos de lograr una preponderancia de armónicos agudos en la emisión, habitual en los cantos realizados al aire libre para lograr una mayor potencia sonora.

Traducción del texto ⁵

Casa de oración

Altar en la casa de oración

Vamos a fortalecernos

Porta voces de nuestra tradición

Porta voces de nuestra tradición

Mbaraka en la casa de oración

Vamos a fortalecernos, Karai Poty

⁵ Gricoli Iokoi, Zilda Márcia. (1997). História local nos processos de alfabetização de crianças, jovens e adultos no município de Diadema. Ed. Humanitas / Fapesp. (pp. 30-31) Recuperado de <http://diversitas.fflch.usp.br/files/07-%20Cancioneiro%20Guarani.pdf>

Porta voces de nuestra tradición

Porta voces de nuestra tradición

Cantos en la casa de oración

Vamos a fortalecernos, Karai Poty

Porta voces de nuestra tradición

Porta voces de nuestra tradición

Importancia de los cantos infantiles en la cultura guaraní

Los cantos de grupos infantiles tienen un papel importante y específico en la vida social y religiosa guaraní, se realizan en ámbitos performáticos distintos: cantos sagrados en situación ceremonial, cantos sagrados en situación de presentación pública artística o grabación que vincula a la comunidad con los no guaraníes, y los cantos de niños, propios de prácticas sociales cotidianas. En palabras de la etnomusicóloga Marilia Raquel Albornoz Stein, que dedicó su Tesis Doctoral al tema:

El análisis de estos escenarios [performáticos de los cantos infantiles] indica su vínculo con otra esfera performático – musical, los rezos chamánicos, así como su vínculo con los procesos de construcción de la persona, de la etnia y del territorio. Interpreté que la agencia de los *kyryngué* se expresa, por un lado, en el ámbito ontológico. La concepción de un niño es vista como una señal de satisfacción de las divinidades en su relación con los humanos y al mismo tiempo propulsora de esta relación. Los adultos, al tornarse más alegres y sabios en la convivencia con los niños, ganan fuerza para crear cantos y cantar, en el camino de acercarse a las divinidades. Por otro lado, en la cosmo - sónica⁶ *Mbyá* [guaraní], la performance cantada de los niños, variablemente en función del ámbito de performance en que se realice, desencadena emociones en los humanos. Colaborando en la constitución de caminos de comunicación de estos con las divinidades y en la perpetuación de la vida en la Tierra, media la relación

⁶ En opinión de esta estudiosa es tal la importancia de la música en el sistema de creencias guaraní, que prefiere hablar de Cosmo - sónica y no de cosmovisión.

de los Mbyá con los no indígenas, hace circular capacidades y noticias entre los Mbyá de distintas aldeas, o incluso media en las relaciones afectivas de los kyringüé entre sí y con los adultos.

Conclusiones

En la percepción de las autoras, que como argentinas de generación y procedencia social cercana a la del cineasta participan de sus códigos culturales, es indudable que este canto infantil guaraní aporta a la serie un color en proporción cercana a los marcos naturales o los abundantes detalles costumbristas. Contribuye también a reforzar la identificación con la protagonista en su faz docente, dedicada a la comunidad guaraní, y, casual o voluntariamente, resuena de un modo intenso con la reflexión acerca de los diversos modos de vivir el cuerpo, el amor y la polaridad de los sexos que la historia y su poética cinematográfica nos comunican.

Bibliografía

ALBORNOZ STEIN, M. (2009). Kyringüé mboraí – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

OLIVEIRA MONTARDO D. L. (1999) Horizontes Antropológicos. Año 5, n. 11, p. 203-205, out. Porto Alegre.

Mirarse, mirar y ser mirados

Ana Laura Zurek

Universidad Nacional de Villa María

Licenciada en Diseño y Producción de Imagen (UNVM) y Diplomada en Género (UNVM). En la UNVM se desempeña como docente auxiliar en la cátedra Diseño y Producción Audiovisual IV de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual.

Ha orientado su trabajo al video experimental, participando de muestras y festivales nacionales e internacionales, obteniendo el 1° Premio de la categoría experimental en el 21° Festival Latinoamericano de Video y Artes Audiovisuales de Rosario y una Mención especial en el Festival Nacional La Mujer y el Cine (2015).

Mirar. *Dirigir la vista a alguien o algo.*

El siguiente texto se propone delinear algunas reflexiones en torno a la ficción *Aquellos días Felices* (Maximiliano González) a través de tres instancias que involucran el acto de mirar. Las distintas capas de este relato audiovisual pueden recorrerse a través de líneas que convergen mediante un elemento que las subyace: la mirada⁷.

La primera instancia de la mirada se hace evidente desde la textualidad del guion y es de carácter **introspectiva**. En la apertura de cada capítulo vemos a *Verónica* (protagonizada por Mónica Lairana) sumergida en una piscina,

⁷ El término mirar implica una acción voluntaria e intencional de poner atención sobre algo o alguien, distinto del acto de ver que refiere al funcionamiento del sentido de la vista.

su sonido interno⁸ nos permite adentrarnos dosificadamente en reflexiones, dudas y miedos que atraviesan a este personaje en la redefinición de su yo:

La vida está llena de pequeñas y grandes decisiones. Somos libres y por eso no podemos dejar de elegir continuamente. Cada paso que damos es una elección entre el avanzar o el retroceder, entre el caminar o quedarnos parados. Bueno, pero esto lo sabemos todos ¿cuál es la respuesta entonces? Nos damos cuenta de hasta qué punto no podemos dejar de elegir por una cosa o por otra. Nos damos cuenta de que siempre dejamos atrás lo que no hemos elegido y esa sensación de que al elegir tenemos sin más remedio que dejar algo en el camino. Ahora escucho mi corazón y mi mente, solo eso. Al final sólo yo voy a ser responsable de la decisión y de sus consecuencias... o no? (Aquellos días Felices, Capítulo 1).

Estas reflexiones de Verónica se producen al descubrir un cambio en su deseo sexual, apartado ahora del régimen heteronormativo, su imaginario de una “vida normal” en el que se inscriben la familia y su trabajo como docente en la escuela del pueblo, es puesto en tensión con su deseo. La reflexión se decanta en ocho capítulos, como un largo período de mirada introspectiva que le permite a la protagonista recorrer sus pensamientos y emociones, contradecirse con ella y con los otros para finalmente amigarse y abrazarse desde un nuevo lugar⁹.

En este recorrido, vemos nuevamente expuestas y puestas en tensión aquellas cuestiones de género e identidad que comenzaron a ser evidenciadas en las pantallas de la ficción seriada nacional de los últimos tiempos:

La manera en la que el Estado nacional, tras la sanción de la Ley N° 26.522,

⁸ Se llamará sonido interno al que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón (que podrían bautizarse como sonidos internos-objetivos), o sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos internos-subjetivos o internos-mentales) (Chion,1993: 65).

⁹ Esta ficción presenta un guion en formato de Odisea, cuya protagonista responde al modelo de héroe trágico, reconfigurado en el cine clásico por la idea de *motivación* la cual implica factores psicológicos y sociales involucrados en el accionar del personaje.

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 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 (Siragusa, 2017: 27).

Verónica elige recuperar un momento personal, nadar, actividad que disfrutaba de niña y que fue perdiendo atenta a otros aspectos de la vida social y familiar. En soledad, sumergida en el agua de la piscina, ella hace foco en sí misma. A modo de diálogo interior, cada capítulo atraviesa en esos textos iniciales, una duda, un miedo. Hay fuertes estructuras sociales y personales que tensionan con el deseo de *Verónica*, el dolor queda expuesto en las palabras transitado como un camino necesario.

La segunda instancia de la mirada involucra a *Verónica* y *Camila*, es una *mirada compartida*, un juego de seducción que se construye a través del registro audiovisual y la puesta en escena. *Verónica* redefine su mirada interior en relación al juego que desarrolla con *Camila*. Como recurso audiovisual dominante en estas escenas aparecen el primer plano y el primerísimo primer plano con cámara en mano; este recorte y movimiento de las tomas puntualiza el eje de miradas generando un diálogo tácito entre las dos mujeres. Las tomas subjetivas y los elementos del decorado que se anteponen a sus rostros refuerzan el acento en la mirada; el ejemplo más claro es aquella escena en planos cortos de los ojos de *Verónica* detrás de las maderas que dividen las aulas, dispuestos en contraplano a la imagen de *Camila* dando clases.

El dispositivo audiovisual permite exponer el relato en dos líneas paralelas: por un lado y de manera evidente, la vida cotidiana de *Verónica*: su conflicto interior, el vínculo con su hija, con su marido y sus padres. Por otra parte, la línea en relación a *Camila*, un enamoramiento que emerge desde la sutileza de este juego de miradas construido a través de los planos y el montaje.

Una tercera instancia posible desde el cual abordar este relato audiovisual es la *mirada exterior*, la no diegética; la del espectador mirando la pantalla como si se tratase de una ventana. La existencia de ficciones como ésta, que fueron

posibles gracias a las políticas federales de fomento y desarrollo audiovisual, trae aparejada la configuración de la pantalla como una ventana hacia los territorios del interior argentino, en este caso es interesante resaltar la idea de ventana y no postal. En esta serie, el espectador no va a encontrarse con planos generales subrayando las bellezas del territorio local, si bien la exuberancia de la vegetación y colorido litoraleño están presentes, no se anteponen a la historia de la protagonista; la relación del espacio con los personajes es *pragmática y funcional*¹, es decir, subordinadas a la acción y caracterización de los mismos.

Consultado el director de dicha ficción, en relación a los aspectos regionales que incorporó en el relato este citó:

Yo trato de que sea bastante orgánico... el hecho de que yo soy de ahí, calculo que tengo incorporado un poco todo esto. En el caso de aquellos días felices yo estaba viviendo en Iguazú, entonces lo que cuento son los elementos que yo tenía a mano todo el tiempo: es esta proximidad con la comunidad Guaraní que convive ahí con lo que es la ciudad, el tema de la frontera, el tema del contrabando, el tema de los prejuicios, la mirada del otro, la superficialidad de lo material, todo eso yo lo tengo ahí; en cuanto a la construcción obviamente utilizo elementos que son más característicos... el río es algo muy representativo de lo que es Iguazú... estamos rodeados de ríos de verde; pero al mismo tiempo, Aquellos días felices es una serie muy crítica en cuanto a la realidad y a la utilización de eso... a la utilización por el turismo, la utilización de la gente de todo eso... de cierta forma también está hablando de la pérdida de la esencia, representado en la comunidad Guarní y su contraposición que es la ciudad (...) En cuanto a elementos sí, el río, el verde, las comunidades aborígenes, las mezclas de culturas... es un lugar de mucha mezcla con Brasil y Paraguay y creo que eso en la serie está (...) varios elementos que hacen muy reconocibles esa

¹ El narratólogo francés Francis Vanoye propone cuatro tipos de relación entre personajes, atrezzo y decorados, estas son: *pragmáticas y funcionales; expresivas; dramáticas; poéticas y simbólicas*.

geografía y ese lugar. (González, 2016)²

Las palabras del director reafirman lo visible en pantalla. No está plasmado el intento de exotizar o embellecer el relato mediante el uso de paisajes reconocibles turísticamente, y es por eso que en este caso podemos considerar a la pantalla como una ventana y no una postal; ventana por la que no sólo vemos los días de esas dos maestras, sino también el transcurrir cotidiano de otros habitantes de la zona: los trabajadores vinculados al turismo y comercio de frontera, y algunas prácticas culturales de la comunidad Guaraní.

Así, mediante estas tres líneas arribamos a la idea de la mirada como criterio que subyace en la obra y que excede al mismo tiempo los límites de lo que concierne a los aspectos estrictamente realizativos como el guion y la puesta en escena; la existencia misma de la obra convierte a la pantalla en un dispositivo ventana que funciona en dos niveles: el re-conocimiento local-local, expuesto en la mirada crítica de un realizador misionero sobre el espacio social que habita; y el reconocimiento nacional sobre el interior, expuesto a través de imágenes no turistizadas o menos reconocibles de esta región del país.

² Maximiliano González, director de *Aquellos días Felices*. Diálogo registrado en el marco de las jornadas “La Imagen Imaginada 2” realizadas los días 6 y 7 de octubre de 2016 en la Universidad Nacional de Villa María.

Bibliografía

CHION, M. (1993) *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.

SIRAGUSA, C. (2016) “Pasajes, Anclajes, Montajes: Leer la ficción desde los territorios nacionales”, En *La imagen imaginada I*. Villa María: Siragusa Cristina, comp. ed. digital: http://catalogo.unvm.edu.ar/doc_num.php?explnum_id=1639

VANOYE, F. (1996) *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós.

Entre los “Opas”: invisibilidades re[v/b]eladas en la pantalla televisual

Por Cristina Andrea Siragusa
Universidad Nacional de Villa María
Universidad Nacional de Córdoba

Docente-Investigadora en el área de metodología de la investigación audiovisual. Ha compilado los libros *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV* (Editorial La Barbarie, Córdoba, 2013), *La imagen imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (Universidad Nacional de Villa María, 2017) y, junto a Liliana Guillot, *Narrativas en progreso. Dramas en la televisión norteamericana contemporánea* (Eduvim, Villa María, 2012).

El carácter excepcional del fenómeno de producción de contenidos ficcionales para televisión desde los diversos territorios nacionales, posee la suficiente potencia para generar nuevos interrogantes que permitan discutir la puesta en tensión, o al menos el (des)ordenamiento, del régimen escópico televisual predominante hasta la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en nuestro país. En ese contexto es imprescindible preguntarse acerca de los discursos emergentes que irrumpieron con nuevas y/o remozadas imágenes identitarias. Esta comunicación, entonces, quiere dotar de inteligibilidad a una ficcionalidad originaria del Norte argentino que recupera historias orales sobre prácticas ancladas en la opresión y la invisibilidad.

La Casa de los Opas (Mariano Rosa, 2015) es una miniserie salteña que relata la historia de Ana, una joven que se introduce en una casa de la alta sociedad local para vengar la muerte de sus padres. Ambientada en los años 70s, la ficción televisiva construye un retrato coral de personajes femeninos que establecen diversos vínculos con el jefe de familia y propietario de uno de los

más importantes ingenios de la zona quien representa el poder falocéntrico que se despliega tanto en el universo doméstico, como en el laboral y en el político. A lo que se añade que *Cortés* es el encargado de invisibilizar lo no-deseado en el orden de la “normalidad” familiar, es decir, encerrar a los opas. La narrativa expone una práctica que evidencia un mecanismo de control en sentido foucaultiano a partir del aislamiento y el tratamiento del sujeto(pariente) “diferente” ubicándolo en un rango de la des-humanización y de la invisibilidad.

La ficcionalidad entre el territorio y el intersticio

Tras la sanción de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, en octubre de 2009, y la implementación de la Televisión Digital Abierta (TDA) se efectivizaron un conjunto de políticas públicas que permitieron la generación de ficción desde la casi totalidad de los territorios nacionales de Argentina. Se considera que el ingreso de estas narrativas en el régimen escópico televisivo implicó un movimiento de disputa, explícita o implícitamente, que pretendía destituir “la marginalización discursiva a la que estaban conferidas introduciendo una pluralidad de imágenes que aludieron a historias acerca de subjetividades silentes (sin propia voz, sin una poética-de-sí) dentro del dispositivo teleficcional” (Siragusa, 2017, p.27). A partir de una de las Convocatorias, la de Series de Ficción Federal de 2013, se desarrolla *La casa de los opas* (Mariano Rosa, 2015) una producción salteña que asume una lectura crítica de lo *social-local*.

Es importante destacar que en esta línea del fomento se subrayó la necesidad de generar historias ligadas al territorio, lo cual puede conceptualizarse desde una oportunidad inédita en la historia televisual de nuestro país de instituir relatos emanados de los *territorios-expresivos*.

Para Arancibia:

El paso de la espectacularización de la diferencia social que aparecía como objeto de los discursos comunicacionales y que sólo consistían en el uso de mecanismos para hablar por los otros a las estrategias de las visibilidades localizadas que asumen sus voces, sus corporalidades, sus formas de decir y

de hacer, sus identidades y las formas de expresarlas como valiosas para los espacios televisivos, es un paso fundamental en la puja distributiva cultural (2014, p. 149-150).

Territorio, entonces, hasta el momento solapado o apropiado por otros discursos (no auto-expresados) que refirieron desde la extrañeza a su configuración simbólico-identitaria.

La miniserie inicia el relato con la puesta en escena de “El banquete” (título del primer capítulo) en el que expone las posiciones de poder en una celebración convocada por uno de los propietarios de los ingenios más importantes de Salta (Cortés) la noche en la que por radio se anuncia la muerte de Eva Perón. Un intento de homicidio por parte de uno de los peones es detenido y el hombre resulta violentado hasta morir: una pequeña arena romana se configura entre los invitados masculinos que se auto-vanaglorian de su (propio) poder (basado en lo económico y en lo militar) hasta el punto de quitarle la vida a latigazos al sirviente. Y prosigue la fiesta. Veinte años después llega Ana, la protagonista de la historia, a cobrar venganza por la muerte de sus padres, otros empleados de Cortés que tienen el mismo destino fatal que aquél otro individuo. La ficcionalidad sutura desde la denuncia destacando las formas con las que se impone la sumisión al pueblo, expresando desde heterogéneos recursos la opresión económica, social y corpórea a la que son subyugados los “negros” (tal como son reconocidos en los diálogos).

Este planteo en absoluto es novedoso. Segarra, analizando los estereotipos presentes en algunos medios de comunicación y retomando el planteo de Victoria Sau, proporciona pistas para delinear el mito de la *identidad viril* basado en:

la ausencia de rasgos que se puedan considerar “femeninos”; la importancia del éxito, materializada en el respeto de los demás hombres, el prestigio social y el dinero; el miedo al cuerpo femenino, asociado con la violencia más o menos encubierta hacia él; y la potenciación de la agresividad en todos sus grados y formas (Segarra, 2000, p. 165).

Es así como la masculinidad-en/con-el poder se instala con absoluta

transparencia en una historia que destaca el carácter conservador de *lo social* en una comunidad del Norte de Argentina. El retrato, simple y sin fisuras, expone a un ser capaz de matar (es dueño de la vida de sus “siervos”) y de acosar y abusar sexualmente de las mujeres jóvenes sin barreras institucionales que lo detengan. La presentación de *Cortés* es vital en pos de la comprensión de la construcción de las figuras femeninas en la miniserie que se desplazan alrededor/en contra/a pesar de éste, cuestión que se abordará más adelante.

[entre] los Opas

En la miniserie se configura un personaje colectivo (coral) fundamental: *los opas* que son concebidos como seres “débiles mentales” e incapaces de participar de vínculos familiares y comunitarios. El opa es un estigma socio-familiar que remite a la raza y a lo genético, que padece no sólo una enfermedad psico-física sino también la invisibilización y el aislamiento al punto tal de la negación de *su humanidad* en todos los sentidos. Sobre el *opa* se ejercen férreas políticas del cuerpo: es un personaje que está encerrado y condenado desde la niñez a una no-vida, confinado al plano de lo Salvaje a partir de una apariencia de absoluta obturación del mundo de la Cultura y la Civilización. En esta teleficción se observa el desplazamiento de un sentido del opa como ser-bobo (si se contempla su etimología en quechua) que en la tradición andina se configura bajo rasgos de alegría, glotonería y una forma del pensamiento diferente, *hacia* el ser-animal que irrumpe a partir de una caracterización ligada al *zombie* porque es un ser-muerto para la familia para la cual es un estigma que debe invisibilizarse y para la sociedad que los entiende como un símbolo de decadencia moral de una clase obligada a encerrar lo *impresentable*.

Con respecto al *zombie* y su irrupción en las pantallas, con el enorme éxito que ha representado la ficción *The Walking Dead* (AMC Networks, 2010-) en la televisión internacional, distintos autores plantean:

No hay humanidad en los ojos de los muertos que caminan. Su mirada no muestra reconocimiento, comprensión o piedad. Todo cuanto nos es común con nuestros semejantes ha sido eliminado de los muertos vivientes: los

pensamientos y emoción que definen al ser humano no están. (Greeley, 2012, p. 41)

Mientras que los primeros textos de temática zombie presentaban a las criaturas como algo exótico, las películas y libros contemporáneos las normalizan, y lo fantástico ha sido reemplazado por lo realista. (Round, 2012, p. 167).

El opa, entonces, figurado como zombie replantea su presencia desde los bordes de la incomodidad (es lo que no se desea ver) y con esa potencia politiza su lugar al aparecer ante el poder aún a riesgo de ser eliminado de forma definitiva. *Matar al opa*, es quitar frente a la vista (perceptiva y cognitivamente) la manifestación de todos los miedos vinculados a la diferencia y al Otro.

Andar, recorrer, acechar

Tres figuras femeninas cobran centralidad en el relato: Ana quien, desde la marginalidad, desentraña las estrategias del secretismo para vengar el ultraje y lo ominoso asumiendo un movimiento contradictorio en relación a esos Sujetos-Otros (los opas); Alicia, la esposa del terrateniente y madre desde la incompletud, figura fantasmagórica que desde la desolación por la pérdida de uno de sus hijos (encerrado como opa) deambula en el borde de la locura; y *Gladis*, ama de llaves y aliada del terrateniente, que se configura desde la sumisión-al-poder para, desde ese lugar, ejercer con total violencia e impunidad el poder-sobre el servicio doméstico de la casa.

Ana retorna al ingenio para vengar el asesinato de sus padres. A través de las rupturas temporales en el relato se conoce que Cortés violó a su madre, que ella es su hija no reconocida y que el homicidio de la pareja en el pasado se justificó por el acto de rebelión de quien ella consideraba su papá al intentar impartir justicia por manos propias. Veinte años después, cuando la joven llega a la casona para ocupar un lugar entre la servidumbre, no sólo porta un secreto sino un profundo deseo de reparación que sólo se puede alcanzar con el asesinato del dueño del ingenio.

Sin embargo sus planes se frustran, es castigada y entregada a los opas para ser devorada: una vez más aparece en la miniserie la figura del *loco-indeseable*

concebido como el que se come a los muertos o a los heridos que “deja” el patrón para ser eliminados, de tal forma que esa figura del glotón propia de la cosmovisión quechua trastoca en *zombie*, es decir, un ser-cosificado y sin voluntad propia. Ana sobrevive y alienta la rebelión de los *opas-zombies*, se erige en líder del levantamiento, los hace salir del encierro pero para atacar a los habitantes de la casa principal, en definitiva los usa para regresar y matar a Cortés. La mujer no *humaniza* a los opas sino que ejerce el control sobre sus cuerpos para enfrentar(los) a todos aquellos que los esclavizaron sin importar que los conduce hacia una masacre sin precedente.

Gladis y *Alicia* establecen posiciones opuestas pero, al mismo tiempo, complementarias tanto en relación a Cortés como a los opas: *una* es el ama de llaves que controla la casa y sus habitantes operando en función de los deseos y solicitudes (que incluye lo sexual) del hombre-de-poder y es la que alimenta a los opas como animales; *otra* es la no-esposa que decide no satisfacer a ese hombre ni enfrentarlo y que busca en la distancia que establece con los opas al otro-hijo que fue arrebatado y que vive allí. Ambas son figuras altivas, una por la cercanía y la confianza obtenida por su obsecuencia al patrón y la otra por su clase social al integrar la oligarquía local; ambas reproducen desde la acción y la omisión el círculo de poder falocéntrico amplificándolo con la cadencia de unos cuerpos femeninos rígidos y lentos.

Se advierte un movimiento en el plano que destaca especialmente el desplazamiento *lento* y *pausado* de las mujeres en esta ficción salteña y que podría distinguirse en tres tiempos/acciones: el *andar* en Ana, el *recorrer* en Gladis y el *acechar* en Alicia. En el primer caso se subraya ese andar como reconocimiento del territorio, de la cartografía de posiciones en el mismo y de los sujetos que las encarnan con un fin táctico (cobrar venganza), en el segundo es el recorrido habitual de la *mêtis* entendida como “una práctica del tiempo” (De Certau, 2000, p.92) que implica el tránsito genérico del día-a-día y el despliegue invisibilizado del lugar-común que siempre-está-allí para conservar lo existente y, finalmente, el *acechar* buscando al hijo a partir de un recorrido en el que deambula por los pasillos sin atreverse a salir a rescatar al joven que está allí-frente-a-ella a pocos metros.

Ana y la venganza, Gladis y el servilismo conservador, Alicia y la fantasmagoría se organizan en una presentación sin transformaciones en el relato. Por el contrario el dispositivo las exhibe desde una profundización, capítulo a capítulo, de sus rasgos y acciones primigenias; no hay ambigüedades ni fisuras, no son sujetos que se trasfiguren significativamente en la historia. Mujeres que repiten sus acciones sin que nada en ellas las impacten en términos de provocar cambios, lo cual implica asumir que en pantalla se instaura como topos la imposibilidad de provocar una ruptura en el régimen social de la visibilidad más allá de los acontecimientos que se sucedan. En el mundo de esa cotidianeidad tradicional en el que reina una cultura falocéntrica sin discusión no hay espacio para la inversión de posiciones y mucho menos para la liberación de lo *humano*. Pareciera, entonces, que lo abyecto se volviera imperturbable en el plano simbólico y material.

La composición televisual ostenta las tres figuras femeninas apelando a una distinción que se apoya en el vestuario en pos de instituir una lógica de la identificación basada en una economía de los recursos discursivos. Se configura un *passe-par-tout* simbólico que les permite a sus portadores circular simultáneamente en diferentes lógicas de representación (Escudero, 2001:109): la gabardina con capucha de color rojo con la que Ana ingresa a la casa que opera como manifestación de *lo violentado* (hija de una violación y huérfana al develarse esa verdad) con un cuchillo en su pierna símbolo de la venganza; la rigidez de Gladis que se subraya a partir de la oscuridad de sus ropas y un peinado que no admite el desorden corporal; el camisón blanco de Alicia y los cabellos desordenados como representación de la enajenación. Unas imágenes en rojo, negro y blanco que funcionan como específicos enclaves para la simplificación asociativa de sujetos que se narran mientras, casi coreográficamente, se desplazan en la historia y frente a cámara.

Lo invivable

¿Cuáles son los horizontes de inteligibilidad que propone *La casa de los opas*?, ¿qué dilemas se configuran narrativamente en esta propuesta seriada

televisiva? Sin intención de obturar el debate y las posibles interpretaciones que plantea la miniserie, a modo de punteo se sugieren algunas respuestas.

Primero, *Ana* (quien emerge como representación de los sujetos sometidos al poder político-económico) y los opas se encuentran insertos en un campo de abyección, noción con la que se alude a “aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (Butler, 2002, p.20). Por lo que esta ficción expone, desde la denuncia, la alienación naturalizada en un doble sentido: el del pobre (un “negro” en términos de la oligarquía local) y el del indeseable (producto de la reproducción intraclasista para preservar el poder de la tierra en última instancia).

Segundo, se visibiliza las relaciones (entre) las instituciones estatales (judiciales, policiales, políticas), el poder económico terrateniente y los medios de prensa en pos de articular intereses comunes de clase en los prolegómenos de la última dictadura militar. En todos los casos bajo modalidades que reafirman esquemas axiológicos y políticas del cuerpo (en pantalla) conservadoras, que apuntan a la reproducción del dominio y las reglas de imposición.

Tercero, la teleficción ostenta un modo de performatividad de género que presupone la sumisión (*Gladis* y *Alicia*) pero también un modo de la *precariedad* (Butler, 2009) en *Ana* cuyas acciones no respondía a las normas instituidas. De tal modo que La casa de los opas establece un ejercicio narrativo de identidades locales atravesadas por férreas reglas del funcionamiento socio-simbólico que reproduce, incluso en la contemporaneidad, una cultura falocéntrica con escasos quiebres en el horizonte de la visibilidad pública.

Bibliografía

ARANCIBIA, V. (2014), "Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad", En Alejandra Pía Nicolosi (comp.) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Universidad Nacional de Quilmes.

BUTLER, J. (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, J. (2009), "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", en AIBR *Revista de Antropología Iberoamericana* N° 3, Vol. 4, 321-336, <http://www.aibr.org/OJ/index.php/aibr/article/view/78/81>

DE CERTAU, M. (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

ESCUADERO, L. (2001), "Presentación y Lógicas en la representación de la moda", *Designis* N°1, 103-120, Barcelona: Editorial Gedisa.

GREELEY, S. B. (2012), "Monstruos de la Modernidad", En *The Walking Dead. Apocalipsis zombie ya*. Madrid: Errata Naturae.

ROUND, J. (2012), "El horror de la humanidad", En *The Walking Dead. Apocalipsis zombie ya*. Madrid: Errata Naturae.

SEGARRA, M. (2000), "Modelos de masculinidad y medios de comunicación", en Carabí, A. y Segarra, M., *Nuevas masculinidades. Mujeres y culturas*. Barcelona: Icaria.

Siragusa, C. (2017), "Pasajes, anclajes, montajes", En Siragusa Cristina (Comp.), *La imagen Imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*, Universidad Nacional de Villa María.

Esta publicación recoge los análisis y las reflexiones sobre la producción de ficción en los territorios nacionales que fueron expuestos en los paneles del encuentro *La Imagen Imaginada 2: La nueva ficción televisiva en los territorios nacionales. Diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento INCAA TDA*. Este encuentro, organizado por el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas (Universidad Nacional de Villa María) los días 6 y 7 de Octubre de 2016, propició el intercambio de reflexiones y experiencias acerca de esa televisualidad emergente en un nuevo mapa de la producción de contenidos ficcionales que se configuró tras la sanción de la Ley N°26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Entre 2010 y 2015, a partir de la política de fomento a la actividad audiovisual, un conjunto de imágenes televisuales emergieron imbuidas de sentido entrelazándose en densos procesos de re-conocimiento y re-presentación en las pantallas nacionales. Pero, ¿cómo se instalaron en la red discursiva en función de esas otras imágenes estabilizadas, instituidas y legitimadas en la televisión argentina durante décadas?, en otras palabras, ¿cómo concebir esa constelación imagética en puja que circuló arrastrando (en procesos de acople y desacople) lo singular, lo repetitivo, y lo contradictorio?

Esta publicación es resultado del Subsidio del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María (2016-2017) al proyecto *Imágenes y pantallas en la ficción televisiva argentina: territorios imaginales, trayectorias e intercambios* (Directora Mgter. Cristina Siragusa) y del Apoyo a Eventos de Ciencia y Tecnología en el marco del Programa de Transferencia de Conocimientos (PTC) del Ministerio de Ciencia y Técnica de la provincia de Córdoba (Convocatoria 2016).



Universidad
Nacional
Villa María

