

La imagen imaginada **2**



Ponencias de jóvenes investigadores en ficción televisiva

Cristina Siragusa - Karen Gruning
(Compiladoras)



Universidad
Nacional
Villa María

Libro de actas : La imagen imaginada 2 : Ponencias de jóvenes investigadores en ficción televisiva / Jesica Maia González ... [et al.] ; compilado por Cristina Siragusa ; Ana Karen Grünig. - 1a ed. - Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2017.

CD-ROM, DOCX

ISBN 978-987-1697-27-4

1. Televisión Argentina. 2. Ciencia Ficción. 3. Estética. I. González, Jesica Maia II. Siragusa, Cristina, comp. III. Grünig, Ana Karen, comp.

CDD 791.4501

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Autoridades

Rector: Abog. Luis Alberto Negretti

Vicerector: Abog. Aldo Paredes

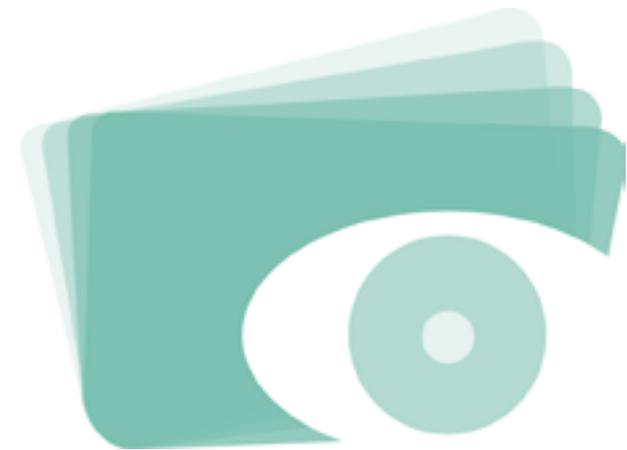
Instituto de Investigación: Dr. Jorge Anunziata

Decana IAPCH: Dra. Gloria Vadori

Secretario de Investigación IAPCH: Mgter. Mariana Musseta

Año 2017

Diseño Gráfico: Stefani Zucotti



La imagen Imaginada 2

Actas: Ponencias de jóvenes investigadores en ficción televisiva

INDICE

Una cornucopia de ficciones televisuales: los jóvenes investigadores se expresan. <i>Por Cristina Andrea Siragusa (UNVM-UNC) y Ana Karen Grünig (UNVM-CONICET)</i>	6
Mesa [In]visibilidades y Modos de contar en la ficción televisiva	9
Juventudes, valores y creencias en la ficción televisiva: el caso de El otro, no todo es lo que ves. <i>Por Yesica Maia Gonzalez (UNQ – UNLP)</i>	10
Los pibes del puente: un nuevo modo de representación de lo invisibilizado. <i>Por María Gabriela Vera y Julieta Gálvez (UNVM)</i>	20
Ficción y realidad: estudio de la integración y representación de la discapacidad en la ficción televisiva Si solo Si. <i>Por M. Julieta Lattenero (UNQ)</i>	26
Imagen-representación: la mujer en la ficción del litoral argentino. <i>Por Itatí Gandino y Natalia Buffa Giordano (UNVM)</i>	33
La casa del mar: el género en clave de suspenso. <i>Por Pedro Paoloni y Fernando Colusso (UNVM)</i>	40
Mesa La puesta en escena de la ficción televisiva en tensión	47
Combatientes: El punctum de la ficción. <i>Por Paula Agustina Robledo (UNC)</i>	48
Ese terror animado: la construcción de la ambientación sonora en Fantasmagorías. <i>Por Fiorina Dutto Carossia, Belen Giorgi, Ana Sofia Haldemann, y Franco Ariel Malizia (UNVM)</i>	54
La composición del espacio en función del discurso. Análisis aplicado al capítulo primero del ciclo televisivo Mentira la Verdad. <i>Por Ana Cecilia Avalos (UNVM)</i>	60
Formas de contar: 23 Pares. <i>Por Florencia Maldonado (UNVM)</i>	64
El tiempo-acontecido que se estaciona en La Casa. <i>Por Agustina Pratto (UNVM)</i>	69



Una cornucopia de ficciones televisuales: los jóvenes investigadores se expresan

Cristina Andrea Siragusa
Ana Karen Grünig
(compiladoras)

La presente publicación recoge las ponencias presentadas en el Encuentro *La Imagen Imaginada 2: La nueva ficción televisiva en los territorios nacionales. Diálogos con directores y guionistas ganadores de fomento* INCAA TDA, organizado por el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas (Universidad Nacional de Villa María) los días 6 y 7 de Octubre de 2016. En este evento académico un conjunto de jóvenes que se encontraban iniciando sus trayectorias en la investigación sobre ficción televisiva plantearon diversas lecturas acerca de experiencias contemporáneas de producción teleficcional. Los análisis y reflexiones que ofrecieron dichas exposiciones permiten advertir la emergencia de una televisualidad que se reinventa a sí misma a partir de su constitución como expresión identitaria de los distintos actores del mapa audiovisual. Tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual una nueva etapa se inició en la historia de la ficción televisiva argentina que se materializó en la expansión cuanti-cualitativa de narrativas que se destacaron por sus temáticas, sus exploraciones estéticas y sus inscripciones territoriales.

Puede considerarse que esa emanación, vertiginosa, del storytelling televisivo nacional propició la generación de remozados interrogantes acerca del fenómeno. En ese contexto, desde los espacios académicos de algunas Universidades Nacionales, jóvenes investigadores construyeron sus acercamientos epistemológicos con el fin de aprehender algunos procesos

contemporáneos que se configuraron como objetos de estudio. En *La Imagen Imaginada 2* establecimos un espacio para compartir pensamientos y preguntas, instituyendo un ámbito para el diálogo y el intercambio de perspectivas. El programa del encuentro se dividió en dos mesas de ponencias. Los trabajos incluidos en la Mesa *[In]visibilidades y Modos de contar en la ficción televisiva*, anunciaban las posibles tensiones y complejidades que la ficción puede establecer en el orden de lo visible, a partir del cruce entre temáticas, estéticas y poéticas que, de diferentes modos, se han constituido desde cierta marginalidad. Juventud(e)s atravesadas por diversas problemáticas sociales y culturales son relatadas en miniseries como *Los pibes del puente* o *El otro (no todo es lo que ves)* que discuten la estigmatización habitual para dar cuenta en el discurso mediático de los jóvenes en situación de marginalización. Por otro lado, y en ese movimiento que significa interpelar la estigmatización, se abordó el caso de *Si y solo si* y la construcción social de la (dis)capacidad. Los bordes fueron también revisitados tanto desde cuestionamientos de género (*Aquellos días felices* y *La riña*) como en la relación justicia/policía/poder político (*La casa del mar*).

En las presentaciones de la Mesa titulada *La puesta en escena de la ficción televisiva en tensión*, se concibió a la serialidad desde diferentes dimensiones del relato interrogando el diseño de arte, la configuración de espacio-tiempo y/o el diseño sonoro, a partir de una puesta en valor de su condición formal, pero también y de manera simultánea, como estrategias para la creación de mundos posibles. La construcción narrativa en su entrecruzamiento de tramas fue observado en *23 pares*; las decisiones de diseño de arte en pos de construir el verosímil fueron interpeladas en ficciones como *Combatientes* y *La casa*; la composición del cuadro fue analizada en *Mentira es la verdad*; y el diseño sonoro en su multiplicación de recursos en *Fantasmagorías*.

En Argentina, a partir del año 2010 se desarrolló un proceso de re-configuración del drama seriado televisivo (en géneros como las series y las miniseries) que puso en tensión la experiencia-vivencia audiovisual a partir de una mayor experimentación en relación a lo narrado y a las formas de narrar. Esta compilación revisa algunas de sus propuestas con el objetivo de aportar

preguntas que orienten futuras reflexiones sobre el fenómeno, en función del interés por interrogar y debatir acerca de prácticas e imágenes en el marco de procesos de visibilización y visualización de diversas subjetividades (habitualmente silenciadas) que configuran un cierto régimen de lo sensible (Rancière, 2014).

[In]visibilidades y Modos de contar en la ficción televisiva

Es precisamente en los bordes de las instituciones donde se libran los “conflictos de aceptabilidad” entre el libreto metropolitano de la diversidad cultural que fabrica los estereotipos de lo otro y lo no-registrado de las subjetividades alternativas a las identificaciones previamente consignadas.

NELLY RICHARD (2009, p. 29)

El Otro (no todo es lo que ves) es una miniserie de ficción policial/dramática que fue exhibida por TV Pública durante 2015. Esta producción narra la historia de Marcos, un joven que se ve involucrado en el robo de un banco perpetrado por una banda en la que su hermano, “Yoni”, es parte. Para defenderlo, Marcos es abatido por la policía y muere. Sin embargo, es revivido en la morgue judicial por un extraño hombre llamado Nazareno. A partir de ese momento, Marcos encuentra una segunda oportunidad para rehacer su vida, abandonar su individualismo y focalizarse en ayudar a los demás. *El Otro...* fusiona en su narrativa valores ligados al cristianismo donde los jóvenes desarrollan un rol protagónico.

Juventudes, valores y creencias en la ficción televisiva: el caso del *El otro (no todo es lo que ves)*

Yesica Maia Gonzalez

Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública

Universidad Nacional de Quilmes / Universidad Nacional de La Plata

Introducción

A partir de la sanción y promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) N° 26.52¹ en 2009, la Argentina comenzó un camino sin precedentes hacia la pluralidad de voces e inclusión de diversos sectores sociales en materia de producción de contenidos.

1 La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522/200 se encuentra disponible en el sitio web: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>

Desde entonces, los resultados de la implementación de la LSCA en nuestro país permiten dar cuenta de:

- a) la diversidad geográfica entendida como federalización que permite que todas las provincias del país ejerzan su derecho a expresarse a través de sus producciones.
- b) la diversidad generacional entendida como la definición de contenidos audiovisuales específicos para cada público etario: niños, jóvenes, adultos y adultos mayores.
- c) la diversidad de temáticas entendida como la variedad de narrativas que toman materialidad en series, documentales, micros, informativos y otros.

Todos estos avances fueron posibles gracias al acompañamiento de múltiples políticas públicas que tuvieron como objetivo luchar por la igualdad comunicacional de todos los habitantes de la Argentina. Ejemplo de ello es la miniserie de ficción “*El otro (no todo es lo que ves)*”, exhibida por TV Pública durante 2015.

A modo de contexto

El otro (no todo es lo que ves) es una miniserie de ficción que fue emitida por TV Pública desde el 19 de mayo al 10 de junio de 2015. Fue dirigida por Daniel De Felippo y protagonizada por los actores Guillermo Pfening, Alejandro Awada, Laura Azcurra, Gastón Soffriti, Lucas Ferraro, Agustina Córdova, Graciela Pal y Víctor Laplace. Forma parte del Plan de Fomento y es una Producción Original BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Cabe aclarar que el BACUA brinda la posibilidad de que “productores independientes de todas las provincias, organismos gubernamentales y no gubernamentales, universidades, agrupaciones sociales, culturales (...) que cuenten con producciones propias puedan ceder sus contenidos de manera gratuita para ser distribuidos a los canales de televisión de todo el país”.² Asimismo, el BACUA se encuentra en consonancia con el proyecto “Sistema

2 Para más información consultar: www.tda.gov.ar/tda/141/16150/bacua.html

Argentino de TV Digital Terrestre” cuyo fin es la creación y preservación de contenidos digitales abiertos de acceso libre y distribución gratuita.

El otro (no todo es lo que ves) se constituye como uno de los ejemplos de ficción televisiva originados a partir del fomento de la LSCA. Siguiendo con esta idea, la miniserie puede ser vista a través de la web de Contenidos Digitales Abiertos (<http://www.cda.gob.ar>).³ Se trata de una plataforma *online* que aloja producciones audiovisuales digitales de origen nacional y cuyo objetivo es “la federalización de la producción, la integración de todos los actores del hacer audiovisual y un intercambio cultural dinámico, donde el usuario, desde cualquier parte del país, pueda conocer tanto la idiosincrasia local y de otras regiones”.

Esta miniserie policial, compuesta por 8 capítulos de 46 minutos de duración, narra la historia de Marcos (Pfening), un joven que se ve involucrado en un robo en un banco perpetrado por una banda en la que su hermano menor, “Yoni” (Soffriti) es parte. Para defender a su hermano, Marcos es abatido por la policía y muere a consecuencia de los disparos. Sin embargo, es revivido en la morgue judicial por un extraño hombre llamado Nazareno (Ferraro). Desde ese momento, Marcos encuentra una segunda oportunidad para rehacer su vida, abandonar su filosofía individualista y focalizarse en ayudar a los demás. *El otro...* incorpora un trasfondo espiritual en cada parte de su producción. Para empezar, estuvo a cargo de la productora Professio Divinitus (<http://www.professiodivinitus.com.ar>) de Luis Quinelli, un empresario que produce televisión y diversos contenidos evangélicos en el marco del “Programa Enamorar” (<http://www.enamorar.gob.ar>), “la primera política pública orientada en los valores del amor, la paz, la solidaridad y la responsabilidad civil”, dependiente del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios y el Ministerio de Cultura durante la gestión de la ex presidente Cristina Fernández de Kirchner.

³ El sitio web de Contenidos Digitales Abiertos dejó de funcionar luego de la elaboración de este texto

El Programa Enamorar fue blanco de críticas por parte de los medios de comunicación hegemónicos al igual que todos los eventos organizados bajo su órbita; e incluso las producciones audiovisuales fueron menospreciadas y consideradas pantallas para encubrir actos de corrupción, en los cuales también involucran a la Universidad Nacional de San Martín,⁴ una de las instituciones educativas públicas más activas en cuanto a la realización de contenidos audiovisuales.

Asimismo, la miniserie hace mención en sus créditos a “Argentina, oramos por vos”, un movimiento cristiano originado en plena crisis del 2001 encabezado por pastores reconocidos como Osvaldo Carníval (Iglesia Catedral de la Fe), Pedro Ibarra (Iglesia del Puente), Daniel Trovato (Iglesia Ríos de Vida), Carlos Mraida (Iglesia del Centro), entre otros.

Al margen de la historia de fe y esperanza que se narra en *El otro...* los personajes también dan cuenta de la veta espiritual. Por ejemplo, sus protagonistas llevan nombres relacionados con el cristianismo, tales como Marcos (el evangelista), Nazareno (en alusión a Jesús de Nazaret), “Yoni” (Jonatán, hijo del rey Saúl), Jesica (en hebreo, hija o en gracia de Dios).

Otro punto interesante para destacar es que la música de la cortina de la miniserie también se relaciona con el cristianismo. La autoría de “El veneno” está a cargo de la primera banda argentina masiva de rock cristiano, “Rescate”. Esta banda es una de las favoritas entre los jóvenes cristianos: posee 346.638 seguidores en Facebook (<http://www.facebook.com/rescaterockoficial>), y 61.738, en Twitter (<https://twitter.com/rescaterock?lang=es>). Además, suelen realizar múltiples presentaciones en eventos cristianos juveniles tales como Vitae Fest o Jesús Fest que dan cuenta de su popularidad. Como sostiene Vila (1996), es posible “comprender las identidades” (p.11) de los diferentes actores sociales a partir de la música. Según el autor, tanto la música como la identidad son dos nociones que están vinculadas, que interpelan y que se construyen

⁴ Los medios de comunicación hegemónicos lanzaron sus críticas a través de notas como la siguiente: www.lanacion.com.ar/1922804-el-ministerio-de-planificacion-gasto-1128-millones-para-financiar-obras-de-televisio

mutuamente. Que la miniserie incorpore una canción perteneciente a un grupo cristiano implica una continuidad y armonía con todo el producto audiovisual que se está exhibiendo y, a su vez, constituye una “identidad social que se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempos determinados” (Vila, 1996, p.11).

Ahora bien, ¿por qué se alude en este ensayo a una miniserie que se focaliza en “valores y creencias” (Chaves, 2009, p.5) cristianos? El motivo principal tiene que ver con la correlación que la mencionada Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual expresa en su espíritu. Como se dijo con anterioridad, es una Ley inclusiva para todos los sectores de la sociedad y, por lo tanto, no existe impedimento alguno para que grupos pertenecientes a la fe cristiana (o que por lo menos, comparten sus valores) puedan expresarse a través del mundo audiovisual. En otras palabras, *El otro...* representa un ejemplo de la tan anhelada pluralidad de voces.

El segundo motivo de la elección de esta miniserie tiene que ver con el papel que los personajes cumplen, especialmente, nuestro grupo de interés, los jóvenes. En este sentido, interesa analizar qué tipo de concepciones sobre juventud se dejan ver a través de esta ficción policial.

A modo de análisis: representaciones sobre los jóvenes en la miniserie

Antes de hablar de las representaciones sobre los jóvenes en *El otro...* es necesario reflexionar acerca de la “condición juvenil” que, según sostuvo Canclini en una entrevista, ha sufrido modificaciones en comparación a otras décadas. La diferencia substancial que el análisis sobre las juventudes encuentra en esta década gira en torno a que existe una “mayor desconfianza hacia las distinciones generacionales”, expresa el autor. Esto tiene que ver con que “hoy, los criterios generacionales son tomados muy flexiblemente (...) sería imposible encontrar diferencias entre lo que habitualmente se llama jóvenes, una edad que oscilaría entre los 18 y los 30 años, y otras edades” (Chejfec, s/f). Al respecto, Guillermo Pfening quien hace el papel de Marcos es representado en la miniserie como un cartero de 35 años. Algunos podrían sostener que

Marcos no es un joven debido a su edad, pero dentro de la ficción se refieren a él como “un joven de 35 años”. Por otra parte, Marcos vive con su madre y su hermano; al no haberse emancipado del núcleo familiar ni conseguido un trabajo formal ni constituido su propia familia, podría considerarse un joven. Aquí, es donde entran en tensión las categorías de moratoria social y moratoria vital (Margulis y Urresti, 2008). Desde la moratoria vital (aspecto biológico) Marcos estaría más cerca de ser un adulto que un joven; desde la moratoria social (aspectos culturales, sociales, históricos) el personaje aún no ha podido abandonar sus prácticas juveniles. En este ensayo, consideraremos a Marcos como joven basándonos sólo en la categoría de moratoria social.⁵

Como se dijo con anterioridad, Marcos tiene un hermano menor, “Yoni”, que es un joven desde la perspectiva de la moratoria social y vital. Este personaje también vive con su madre, no asiste a la escuela ni tampoco trabaja. En la miniserie, “Yoni” jugaba al fútbol (idea de tiempo de ocio propia de la juventud) pero luego, comenzó a realizar prácticas delictivas con su amigo “Garrote”. Este último, también es un joven de la edad de “Yoni”, sin embargo, desde la moratoria social, “Garrote” al igual que su novia, tiene que hacerse cargo de prácticas del mundo adulto: ambos son padres de dos hijos.⁶

Otros dos personajes que precisan ser analizados de acuerdo a la moratoria social y moratoria vital son Jesica (Azcurra) y Natalia (Córdova). Ambas rondan entre los 30 y 35 años de edad, pero podría decirse que socialmente Jesica es una adulta debido a que es madre de un niño, se casó y vivió con su marido un tiempo, y ahora regresa a la casa de sus padres tras ser víctima de la violencia doméstica. En el caso de Natalia, la miniserie muestra que está transitando el paso de la juventud a la adultez. Este paso estaría marcado por el abandono de su núcleo familiar original y la constitución de su nuevo hogar a través

5 En una clase académica, Urresti utilizaba la denominación de “no joven juvenilizado” para sujetos como Marcos, que son o están cerca de ser adultos, pero mantienen prácticas juveniles.

6 En este caso, “Garrote” y su novia serían denominados “jóvenes no juvenilizados” siguiendo a Urresti.

del matrimonio. Sin embargo, la anorexia se manifiesta en ella provocando desestabilidad física, emocional y también, identitaria.⁷

En cuanto a las clases sociales de los personajes, Jessica y Natalia pertenecen a la clase media, mientras que Marcos, “Yoni” y “Garrote”, a la clase popular. Es posible determinar que los recursos económicos de los hermanos son un poco mayores a los de “Garrote”. Los primeros poseen una vivienda de material en un barrio urbanizado, y el segundo, una humilde estructura improvisada en la villa. Es necesario destacar la pertenencia a la clase social de los personajes porque permite pensar sobre el contexto en el que viven los jóvenes de esta miniserie, sus prácticas y cómo dan sentido al mundo en el que habitan.

Siguiendo con esta idea, es posible reconocer “consumos culturales como formas de socialización juvenil” (Pleniscar, 2008). La miniserie gira en torno al problema de la ambición, específicamente, al dinero como fuente de conflictos que somete tanto a los jóvenes como a los adultos. En el caso de los jóvenes de *El otro...* el dinero que robarían del banco serviría para solventar tanto las necesidades básicas de sus familias como las más “consumistas” en términos de Bauman (2007). Estos objetos de “deseo” son, por ejemplo, los que “Garrote” compra con lo recaudado en el botín: la PlayStation, tablets, smartphones, etc. Como sostiene Murolo (2012), “resulta casi imposible pensar las tecnologías de la comunicación sin ligarlas a los jóvenes”. En este sentido, el mercado dirige sus estrategias para captar la atención de los jóvenes, concebidos a partir de su capacidad de consumo. En consonancia, el hecho de adquirir ciertos objetos tecnológicos proporcionaría a los jóvenes como “Garrote” la posibilidad de “pertinencia” (Murolo, 2010) y, por ende, de aceptación social.

Ahora bien, estos gadgets tecnológicos no son los únicos objetos que consumen los jóvenes de la miniserie. También se puede identificar la vestimenta que marca un estilo propio entre “Yoni”, “Garrote” y otros amigos del barrio.

7 Para más información recomiendo el trabajo de Sidun, A. (2013) Jóvenes y blogs. Construcciones de sentido en torno a la delgadez. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: www.memoria.fahce.ulp.edu.ar/tesis/te.1020/te.1020.pdf

Generalmente, se encuentran vestidos con ropa deportiva, gorritas con visera y las “altas llantas”. En una escena, “Yoni” le pide una corbata a su hermano, Marcos y este le responde: “Mirá que para usarla necesitas un traje también, eh”.

Otros de los consumos que los jóvenes exhiben de manera directa e indirecta en la miniserie tienen que ver con los vicios como el alcohol, los cigarrillos y las drogas. Asimismo, se evidencia el uso de un lenguaje propio típico entre los jóvenes de sectores populares tales como: “Quedate piola ahí”, “Alto vestuario”, “Alta burra”, “Guachín”, “Yuta”, “Una fresca”.

En cuanto a los espacios de socialización en los que se mueven los jóvenes se destaca principalmente el club del barrio, el potrero y el boliche. Dentro de estos espacios, los jóvenes constituyen lazos sociales entre sus pares. A propósito, “Garrote” le dice a Marcos en referencia a la detención de “Yoni”: “Si uno cae, el otro lo levanta. Esto es todo lo que tenemos”. Sin embargo, la relación con la generación adulta también se deja ver en la miniserie.

Los adultos establecen dos tipos de relaciones con los jóvenes. La primera tiene que ver con el cuidado, la contención, el amor y está dada sobre todo por los vínculos entre padres e hijos (si bien, se muestran en la miniserie excepciones donde los padres incluso han abandonado o matado a sus hijos). La segunda, se caracteriza por la manipulación, el odio y la violencia. Este último caso lo representa la relación entre el jefe de la banda que roba el banco y que utiliza a los jóvenes para su cometido. Otro ejemplo lo comprenden el comisario y un ex policía (Laplace) que practican actos de corrupción, extorsionan y hostigan a los jóvenes durante toda la serie. Algunas de las expresiones que estos adultos dicen sobre los jóvenes son: “Se robaron el cuerpo de la morgue para llevarlo a la villa. Después tiran tiros. Son negros”; “Los delincuentes tienen los derechos humanos, hacen lo que quieren, estamos atados”; “Villeros, son todos los mismo (...) nos tenemos que cuidar entre nosotros”; “Vagos”; “Lacras”; “Los usan para conseguir votos”. Como vemos, existe una fórmula constante en el modo en que los adultos de la serie identifican a los jóvenes: villeros = negros = delincuentes. En la historia que se narra en *El otro...* la violencia verbal contra los jóvenes excede los límites e incluso, llega a la violencia física y la muerte.

Los consumos, las prácticas, los estilos como la moda, el lenguaje, los espacios de socialización y las relaciones entre pares y los otros (los adultos) definen la identidad de los jóvenes. Estos aspectos se evidencian con claridad en la miniserie *El otro (no todo es lo que ves)* y permiten reflexionar acerca de cómo la cuestión de la juventud es representada a través de las producciones audiovisuales.

A modo de cierre

Como conclusión de este ensayo, lo más destacable sería indicar que los esfuerzos de las políticas públicas orientadas a la democratización del espacio audiovisual provocaron que aquel puente que Alejandra Cebrelli (2014) mencionaba en su trabajo se extendiera hacia el lado “del subalterno que recurre a la potencia creativa de su memoria y de su identidad para autorizar su voz, su mirada, sus prácticas y sus propios modos de representación” (p.2). En *El otro...* encontramos un mix de complejidades: una trama policial atrapante, un guion con personajes que viven problemas reales, una veta espiritual de esperanza y fe sin caer en religiosidades, y una oportunidad de expresión democrática, plural e inclusiva para sectores relegados hasta entonces; una oportunidad y un derecho que permite cuestionar los tradicionales “modos concentrados del poder” (Alfonso y Murolo, 2012).

Referencias bibliográficas

ALFONSO, A. y MUROLO, N. (2012) Imágenes futuras del pasado. De las nervaduras electrónicas de los jóvenes a la reinterpretación de las visiones clásicas. Entrevista a Carlos Vallina. En *Revista Razón y Palabra*, México.

BAUMAN, Z. (2007) *Vida de consumo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

CEBRELLI, A. (2014) *Representaciones de jóvenes mujeres wichis en medios y en la industria cultural. Otredad(es) y trayectos (des)encontrados*. En Bergesio, Burgos, González Pérez. Mapas comunicaciones y territorios de la experiencia. xv Congreso REDCOM.

CHAVES, M. (2009). *Investigaciones sobre juventudes en la Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006*.

CHEJFEC, S. (s/f) *La juventud extraviada*. Entrevista a Néstor García Canclini.

MUROLO, N. (2010) *Celu, play y altas llantas. Jóvenes, consumos y diferencias sociales* en Memorias de las XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Universidad Nacional de Quilmes.

MUROLO, N. (2012) Jóvenes del conurbano bonaerense sur, tecnologías y usos del ciber. En *Razón y Palabra*, México.

PLESNICAR, L. Reseña: Morduchowicz, R. (coord.) (2008) *Los jóvenes y las pantallas; Nuevas formas de sociabilidad*, Gedisa, Barcelona.

VILA, P. (1996) Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista transcultural de música*.

Los Pibes del Puente: la historia gira en torno a un grupo de chicos que viven en la calle, en el subte y en las vías del tren, y se involucran con la venta de drogas. Una historia que nos habla de la forma en la que el sistema castiga a sus niños y jóvenes más vulnerables, aborda la desigualdad de clases y el tráfico de drogas.

Los Pibes del Puente: Un nuevo modo de representación de lo invisibilizado

María Gabriela Vera

Julieta Gálvez

Universidad Nacional de Villa María

A partir de los nuevos planes de fomento federal en la televisión argentina, surgieron nuevas series de ficción que promovieron novedosas formas de representación en la construcción en el relato audiovisual, construyendo ficciones desde la gestión por parte de productoras sin antecedentes, que exploraron nuevos lenguajes en la televisión.

En este contexto, las formas tradicionales de la representación audiovisual sobre la *juventud* adquirieron mayor complejidad en el relato de las experiencias cotidianas: emergió un discurso estrechamente vinculado a una realidad que incomodaba y que muchas veces se volvía invisible en los grandes medios de comunicación. De este modo, nuevas producciones en nuestro país plantearon un otro modo de exhibir las identidades juveniles con un lenguaje cercano a las emociones, generando un cambio al abrir la mirada del espectador al proponerle una intervención desde la reflexión crítica sobre

los que nos rodea.

Los Pibes del Puente cuenta la historia de un grupo de chicos que viven en situación de calle, expuestos a la marginalidad y a toda clase de riesgos. Incluimos la serie dentro del género realista; para Bill Nichols (1997) el realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa. El realismo es también una posición ventajosa desde la que ver la vida y sumergirse en ella (Sánchez Navarro, 2006, p. 90) Además consideramos que se destaca por su especial cuidado estético al que se le suma desde la narración una preocupación por presentar un universo social duro sin caer en los estereotipos ni en la estigmatización mediática. Como dice Sandra Carli, el realismo narrado “permite al que mira unirse en una sensibilidad, mueve o no a la acción o a la comprensión, permite reconocer lo que esa imagen no muestra, debería permitir asumir la distancia inconmensurable existente con eso real, el carácter enigmático de lo real, la reserva frente al dolor del otro, lo que lo visual no muestra” (2006).

El naturalismo de las actuaciones plasmado a través del tratamiento por medio del registro con cámara en mano, que busca la crudeza de la imagen, y la utilización de un vocabulario extraído de la jerga callejera genera un grado de verosimilitud con lo real en el montaje. La cámara es un personaje más, que está presente y reacciona ante las situaciones. La serie presenta una alta carga de violencia y la problemática de la droga está presente de manera cotidiana en los personajes. Sin embargo, en ningún momento se los muestra consumiendo drogas o bebiendo alcohol, hay una mirada precavida que, junto a la idea de hacer una ficción y no un documental como una forma de proteger a los “verdaderos chicos” en situación de calle, le otorga a la problemática abordada una sensibilidad moderada, sin recurrir a los golpes bajos.

Con respecto al diseño de los personajes que presenta la serie, éstos se construyen desde la complejidad como personajes redondos (Forster, 2000) ya que los acontecimientos de la historia los afectan, haciéndolos sufrir las consecuencias y generando que cambien, convirtiéndolos en personajes realistas no estereotipados y creíbles, con ciertas ambigüedades morales, y con incógnitas a develar -o no- durante la trama con fortalezas y debilidades, miedos y sueños. Es decir personajes con una personalidad que poseen

características bien definidas. A esto se le suma el casting de los actores generando una renovación en la pantalla; son actores conocidos en este circuito de nuevas formas televisivas, pero no en la masividad de los medios. Dentro de los personajes principales se encuentra Bingo, Yessi y Luciano que son quienes van relatando la historia y los encargados de narrarla a lo largo de toda la serie. Bingo y Luciano son coprotagonistas y líderes de un grupo de *chicos de la calle* con un áspero pasado, que buscan sobrevivir día a día en la jungla de cemento. Conocen al narcotraficante más importante de Buenos Aires para el cual juntos con todos sus *pibes* terminan duplicando cocaína en una fábrica abandonada. Mientras que Yessi, una chica de clase alta e hija del narcotraficante, que está inmersa en una profunda melancolía por la muerte de su madre, conoce a Luciano y se enamoran intensamente; a su vez se hace amiga del resto del grupo encontrando su lugar en el mundo. Hasta que el padre se entera y toda su felicidad se desvanece.

La complejidad en el diseño de los personajes está construida también, y siempre en un tono realista, por las relaciones sociales y afectivas que los “pibes” tejen entre ellos. Se construye un retrato amplio de un posible colectivo marginal al que no se lo juzga: los chicos no dejan de cometer delitos, en un concepto equilibrado para contar esa realidad en toda su complejidad. Con la precaución y la idea de hacer una ficción y no un documental como una forma de proteger a los verdaderos “chicos en situación de calle”, el relato le otorga a la problemática abordada una sensibilidad fina, sin maniqueísmos ni golpes bajos.

La ficción muestra y puede hacerlo al ser ficción, a esos “pibes chorros”, drogadictos, marginados, como familia, como amigos, como colectivo organizado y los propios hacedores de sus lógicas productivas y modos de vida. Es decir, las caracterizaciones principales no están dadas por una lógica clasista (lo que generalmente hacen los estereotipos) sino más bien con otro tipo de carencias, que en este caso son más bien afectivas. La construcción de los personajes amplifica una mirada hacia la juventud excluida en situación de desamparo afectivo –tanto familiar como social– al que se ven sometidos miles de chicos en edad en la que desarrollan su personalidad y se empiezan

a formar como ciudadanos. Con crudeza y violencia, aquí no hay “pibes chorros” sino adolescentes vulnerables ante la falta de redes de contención. La serie hace foco en cómo los mecanismos de contención social –desde la familia hasta las instituciones estatales– fallan indistintamente, expulsando jóvenes de toda clase.

Reflexiones Finales

Hablamos de *Los Pibes Del Puente* como un nuevo modo de representación de lo invisibilizado porque aparece una voz distinta, dando lugar a los *sin voces*, ya que generalmente a estos jóvenes los vemos solo en los medios de comunicación a través de los noticieros y casi siempre en un lugar de desventaja.

Desde la ficción se construye un modo de representación de estas realidades, sin exponerlos a los estereotipos del bien y el mal. Sino que ellos son ambas caras; por momentos los observamos en ciertas situaciones ayudándose entre ellos, dándole asilo, amor y cuidados a un niño que aparece en sus vidas, y de repente también aparecen escenas como por ejemplo, cuando por un motivo u otro tienen que tomar la decisión de elegir entre su vida o la de los demás. Situaciones en donde uno de los personajes arrebató la fábrica de cocaína a otro, o como cuando quieren cobrar venganza por la muerte de uno de los jóvenes del grupo.

Como representación de lo visible creemos que esta serie nos muestra como habitual lo que ellos tienen que vivir a diario, poniéndolos en el lugar de víctimas ya que fuera del entorno de *su villa* son tratados de manera despectiva, como si fueran ladrones o asesinos. Siempre abordando el tema de la vulnerabilidad de los chicos en situación de calle desde un aspecto lúdico y crudo, inocente y violento.

Creemos importante destacar que a pesar de llevar una vida que los hace parecer fuertes, son débiles ya que no dejan de ser los *pibes* del barrio humilde. Ellos se muestran fuertes pero en ciertas circunstancias se puede observar que se rompe esa máscara que muestran al mundo exterior.

A pesar de vivir en un mundo inmerso en las drogas y la delincuencia, y de verlos consumiendo en diferentes situaciones en las que están pasando una tarde de

amigos en el barrio, también podemos observar al mismo tiempo a lo largo de toda la serie que estos jóvenes, conservan sus principios, su responsabilidad y honradez hacia el trabajo. A la hora de trabajar son muy responsables y no se dejan llevar en ningún momento por el deseo de consumir. Cumplen con sus obligaciones como lo hace cualquier joven de hoy. Esa imagen está muy bien representada y cuidada.

Para finalizar, consideramos importante seguir investigando acerca de las nuevas formas de representación de la construcción de lo invisibilizado en el relato audiovisual, y pensamos continuar explorando estos nuevos lenguajes de la televisión federal.

Referencias bibliográficas

DUSEEL, I. y GUTIÉRREZ, D. (comp.) (2006) *Educación la mirada. Políticas pedagógicas de la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

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

NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.

SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2006) *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Sí Solo Sí es una serie de ocho capítulos que surgió como serie web y su éxito la llevó a la Televisión Pública a través de un Fomento TDA. Cuenta la historia de un grupo de personas con discapacidad que trabajan en un taller de panadería. Un día una empresa privada paga por demoler el edificio. La solución a este conflicto es lo que une la vida de los personajes, historias de amor y amistad, a través del género comedia.

Ficción y realidad: estudio de la inclusión y representación de la discapacidad en la ficción televisiva

Si solo Si

*María Julieta Lattenero
Universidad Nacional de Quilmes*

Para comenzar este trabajo es importante señalar los diferentes modelos que se conformaron y posicionaron socio-históricamente para conceptualizar a la discapacidad. Estarán presentados en forma general –ya que pueden encontrarse más y especificados- no se pretende trabajarlos en forma exhaustiva, pero si describirlos y ponerlos en relación con el género de ficción televisiva.

Cambios en la concepción de la discapacidad y las representaciones sociales en la ficción televisiva

A través de la historia se han modificado los modos de ver, comprender y abordar la discapacidad. Los significados atribuidos a las personas con discapacidad (PCD) fueron transformándose, tanto en los ámbitos de la salud, como social; a nivel nacional e internacional. Estas transformaciones se ven

reflejadas en los cambios en los marcos legales nacionales e internacionales. En este último ámbito, a través de diferentes organismos como la Organización Mundial de la Salud (OMS), la Organización de Naciones Unidas (ONU), que presenta a la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD), aprobada en 2006 y ratificada en 2008. O a nivel nacional a través de la creación de la Comisión Nacional Asesora para la Integración de Personas Discapacitadas (CONADIS), aprobada en 2006 y sancionada a fuerza de la ley 26.378 en 2008, por mencionar alguna.

Por su parte, la ficción televisiva como objeto de estudio es un fenómeno reciente. Los estudios latinoamericanos de comunicación, encabezados por Jesús Martín Barbero en los años 80, contribuyeron al viraje epistemológico que significó dejar de considerar a la ficción televisiva como un “entretenimiento alienante y banal” para pasar a ser estudiada en tanto producto socio-cultural. Bajo esta dimensión socio-cultural Martín Barbero y Rey (1999: 115) resaltan la capacidad de la telenovela -y como señala Alejandra Pía Nicolosi, generalizable a todo género ficcional- de captar las dimensiones de la vida cotidiana y ofrecer un campo cultural para la introducción de hábitos y valores.

Así considerada, la ficción televisiva en tanto producto cultural que pone en circulación una serie de valores en el espacio público, puede entenderse como objeto de representaciones sociales, ya que uno de los aspectos de esta teoría intentar explicar cómo se forma, mantiene y cambia el conocimiento cotidiano.

En términos de Moscovici “las personas al nacer dentro de un entorno social simbólico lo dan por supuesto de manera semejante a como lo hacen con su entorno natural y físico. Por lo tanto, este existe para las personas como su realidad ontológica, como algo que tan sólo se cuestiona bajo circunstancias concretas”.

Los diferentes modelos de concepción de la discapacidad estarán presentados en función de acercarnos a los entornos sociales simbólicos que construyeron, ya que las representaciones sociales no pueden entenderse por fuera de ellos. El primero es el modelo de prescindencia o tradicional, la Organización Mundial de la Salud (OMS) marca su período histórico hasta el siglo XVII

o la revolución francesa. Este modelo es el que considera a la discapacidad como un “castigo divino”. Las personas con discapacidad son marginadas y excluidas. De no ser así, son “tenidas en cuenta” a través de caridad o políticas asistencialistas. En las ficciones televisivas, se puede observar este modelo en la narrativa dual de héroe-villano, donde el malvado es el que finalmente recibe una discapacidad como “castigo divino” por sus acciones pasadas, quedando excluido y en algunos casos siendo asistido por los mismos personajes a quien éste hizo daño. También puede encontrarse cuando, por ejemplo, los personajes que auspician de “malos” fingen una discapacidad para recibir la caridad o atención del personaje al que engañan y quieren “manipular”. Tomamos ejemplos concretos del Observatorio de discriminación en radio y TV, espacio de cooperación institucional conformado por la Ente Nacional de Comunicaciones, el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) y el Consejo Nacional de las Mujeres (CNM). El último monitoreo que realizó -hasta el momento- fue en 2014. Allí señaló que la discapacidad en forma de castigo aparece en la telenovela argentina transmitida en 2013 por la TV Pública *Esa mujer* protagonizada por Andrea Del Boca y Segundo Cernada. El personaje que actúa de “malo” queda parálítico y cuando se entera dice “lo merezco, hice cosas malas”.

El modelo médico o rehabilitador, ubicado históricamente por la OMS entre los siglos XVII y XX, también posicionado a partir de la segunda post guerra y hasta el Siglo XIX; entiende a la discapacidad como una enfermedad que debe ser curada o rehabilitada. Exclusivamente desde el orden biológico, quienes no alcanzan la rehabilitación son internados en asilos o manicomios. En particular en las series de ficción televisiva éste es el modelo representacional que podríamos catalogar como hegemónico. A nivel narrativo, se presenta a la discapacidad como un obstáculo que aparece repentina o temporalmente en un personaje (por lo general, principal) y lo frena en el desarrollo de su vida normal- cotidiana. El personaje padece y sufre esta condición, presentada dramáticamente. Sólo al rehabilitarse es donde puede volver a dar curso a su vida y encontrar un desenlace feliz. En este último monitoreo, se encuentra señalado el caso de la serie *Embarcados a Europa* también transmitida en 2013

por la TV Pública. Uno de sus personajes principales es parálítico y no se lo presenta como un sujeto autónomo sino dependiente de sus familiares y en búsqueda constante de su rehabilitación.

En oposición al modelo rehabilitador, surge a partir de movilizaciones alrededor de los años ‘60 y ‘80 el modelo social. Se saca del centro a la medicina y al individuo, para poner a la sociedad. La discapacidad se ve como una construcción social y por lo tanto la sociedad es la que debe trabajar por la inclusión ya que las PCD son sujetos de derechos.

Además, presenta un postulado universalista que explica que por motivos sociales –contexto económico, sanitario, ambiental- potencialmente cualquier persona puede ser discapacitada.

Finalmente alrededor de los años ‘90 la OMS impulsa el modelo bio-psico-social donde el modelo médico y el modelo social serán considerados como complementarios, sin dejar de lado que desde el orden biológico el sujeto sufre limitaciones que deben ser tratadas desde el ámbito de la salud. Pero reconociendo y respetando su individualidad-psiquismo, es decir, su autonomía. Por lo tanto, considerado un sujeto de derechos dentro de la –una- sociedad de la cual forma parte y debe ser incluido.

La producción de *Si solo sí* y su modelo representacional

El modelo bio-psico-social es al que asociaremos directamente con nuestro objeto de investigación particular, la serie de ficción argentina *Si solo sí*. Esta es la primera serie que integra en su elenco a doce personas con discapacidad, es decir, actores con y sin discapacidad trabajando juntas.

Analizamos esta práctica en clave de un enfoque procesual de las representaciones sociales, donde “Es la actividad de reinterpretación continua que emerge del proceso de elaboración de las representaciones en el espacio de interacción lo que constituye, en nuestro modo de ver, el real objeto de estudio de las representaciones sociales en la perspectiva psicosocial” (Spink, 1994).

A nivel actoral, esto es una novedad. No sólo porque nunca habían sido integradas tantas personas a nivel cuantitativo, sino porque la discapacidad no va a ser un fenómeno a ser representado o teatralizado por un actor que

no la posee.

A grandes rasgos en esta historia, a las PCD se las presenta en su vida cotidiana, con sus quehaceres y conflictos familiares. La discapacidad no es un castigo divino, no es un obstáculo a superar para que pueda darse un desenlace feliz, no está siendo teatralizada, estereotipada o ridiculizada. Es importante destacar que tampoco forma parte de un conflicto a resolver a nivel narrativo. En términos generales, podríamos decir que condice con la idea del director, Sebastián Suárez, que en nuestra entrevista nos contó: “Quería una historia cotidiana. Que se muestre que las personas con discapacidad, trabajan, tienen sus amores, sus conflictos, sus problemas, sus alegrías. Tienen todo lo mismo que tiene cualquier persona, con o sin discapacidad. En base a eso también estaban los conflictos familiares, pero sabía que iba por el lado de la comedia y no quería ahondar en esos temas. No quería darle un abordaje trágico ni dramático”.

Desde sus inicios como serie web, la idea de Suárez y el equipo realizador era incluir al menos a una persona famosa o reconocida por capítulo. En términos de lograr más alcance y visibilización, fue una estrategia que funcionó tanto en el formato web como televisivo. La apreciación de Suárez fue: “En cuanto a los actores famosos, me sorprendió que me pregunten si estaban haciendo bien las cosas (...) Además, el trabajo iba más allá de estar adelante de cámara; compartían el almuerzo, el maquillaje, el detrás de escena”.

Es decir, se produce una doble inclusión: dentro el orden material en la producción de la ficción y en el resultado simbólico de la misma. Las PCD son trabajadores, actores y actrices que cobran y cumplen con un horario por actores. Indagamos acerca de la modalidad de trabajo, y el director respondió: “Las PCD cobraron por actores, todos. Algunos me decían ‘algunos actores te pueden venir gratis por la temática’ y yo contestaba ‘pero eso no es el concepto de trabajo. La igualdad de oportunidades es que cada uno cobre por su trabajo’. La verdadera oportunidad de oportunidades está ahí, el INADI nos da el premio por la igualdad de oportunidades. Logramos que cada uno tuviera los mismos derechos y las mismas obligaciones. Trabajaban las mismas horas que tenían que trabajar, si trabajaban extra se les pagaba extra y si se iban antes había

que reprogramar la escena (...)”.

Abordamos el trabajo de producción de la ficción en clave de prácticas sociales, considerando que las representaciones sociales se “crean y recrean, se modifican en el curso de las interacciones y las prácticas sociales” (Castorina, 2003).

“Artículo 1: Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros”- Declaración Universal de Derechos Humanos, 10 de diciembre de 1948.

Para empezar, definimos como sujeto de derecho a todo aquel al que pueden imputársele derechos y obligaciones a través de la ley. Si bien esta definición es manejada dentro de un marco legal, dentro del estudio de las representaciones sociales que implican las prácticas sociales y el lenguaje, la realidad suele diferir con la legalidad.

El objetivo de la serie, según Suárez, fue el de mostrar una situación cotidiana en la cual la inclusión no estuviese a la vista. No se utilizan a lo largo de toda la serie las palabras: discapacidad e inclusión. Esta omisión de los conceptos, busca presentar la inclusión de forma naturalizada.

A lo largo de la entrevista datos que deben ser remarcados al momento de hablar sobre la inclusión, como las condiciones laborales, el horario de trabajo, la disponibilidad horaria, el estado de salud de cada uno de los actores, su situación gremial y, muy importante, la “igualdad de condiciones”.

Referencias bibliográficas

MARKOVÁ I. (1996) *La Teoría sociocultural y la Psicología social actual*. Madrid: Editorial Aprendizaje.

MARTÍN-BARBERO, J. (2003) *De los medios a las medicaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

NECCHI S., SUTER M., y GAVIGLIO, A. [comp.] (2014) *Personas con discapacidad: su abordaje desde miradas convergentes*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

NICOLOSI, A. [comp.] (2014) *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

SILBERKASTEN, M. (2005) "La construcción imaginaria de la discapacidad", *Revista Topía*, Noviembre de 2005. Disponible en: <http://www.topia.com.ar/articulos/la-construcci%C3%B3nimaginara-de-la-discapacidad-una-excusa-para-una-articulaci%C3%B3n-discursiva>

WILLIAMS, R. (1977) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Aquellos días felices es una ficción que consta de ocho capítulos, y tiene por protagonista a Verónica, una maestra de Iguazú que da clases en una escuela de la comunidad guaraní. Está casada y tiene una hija, pero su vida comienza a transformarse con la llegada de Camila, otra docente, para hacer un reemplazo en la escuela. Lentamente las dos mujeres se van acercando, compartiendo el trabajo y los momentos libres. Con el final del reemplazo que Camila llegó a hacer, Verónica se ve obligada a decidir entre su vida acomodada o esta extraña sensación de enamorarse de otra mujer.

La riña es una serie televisiva de ocho capítulos contextualizada en diciembre de 1935 en Corrientes. La capital de la provincia es la ciudad más importante de la región, recibe a hombres y mujeres del litoral ilusionados con la posibilidad de trabajar. Se acomodan en las pensiones a orillas del Paraná. En una de ellas vive Dora, una mujer dispuesta a apoyar la primera gran huelga general del país que se estaba gestando debido al descontento de la clase obrera. Paralelamente se sumerge en la disputa en continuar con su marido pese a todo o arriesgarse por su nuevo amor.

Imagen-representación: la mujer en la ficción del litoral argentino

Itatí Gandino

Natalia Buffa Giordano

Universidad Nacional de Villa María

Fueron múltiples las transformaciones efectuadas a partir de 2010 en las producciones de ficción televisiva promovidas por los planes de fomento que se implementaron desde el Estado nacional argentino. En ese marco se comenzó a producir una mayor diversidad de relatos, estéticas y temáticas;

se insertaron nuevos actores en el campo audiovisual; y aumentó, entre otras cuestiones, la preocupación por construir personajes más ambiguos y contradictorios que dieran cuenta de procesos identitarios locales más allá de la estereotipación.

En este contexto, sin embargo, advertimos una extensa oferta de ficciones televisivas en las que, manifestando interesantes transformaciones relacionadas a temáticas y tópicos narrativos, aún perviven ciertos estereotipos en cuanto a la caracterización de los personajes. Lo que se observa es que en el caso de las Series de Ficción Federal, por ejemplo, existió un interés en producir rupturas a los modos de representar a las figuras de sujeto según el género.

Desde esta perspectiva, en este trabajo nos proponemos indagar acerca de la construcción de personajes en las series *Aquellos días felices* (Misiones) y *La Riña* (Corrientes). Específicamente, nos preguntamos por los modos de construir *televisualmente* al personaje femenino protagónico desde la tensión entre la continuidad o la ruptura a los mandatos tradicionales de lo que “representa” *ser mujer* con énfasis en la entrega familiar, y la manera en la que aparece la relación mujer - deseo y su posible, o no, concreción.

Consideramos de interés seleccionar estas producciones puesto que, a pesar de proponer universos diegéticos anclados en épocas distintas, sus protagonistas poseen caracterizaciones y entornos similares, y así mismo establecen quiebres desde diversos planos argumentativos. Metodológicamente, el análisis contempla el diseño de personajes y su articulación con otros elementos de la narrativa, considerando los aportes teórico-conceptuales de Galán Fajardo (2007) y Fernández Diez (1996).

En principio, y en pos de construir categorías que permitan la descripción de personajes, recuperamos lo propuesto por Fernández Diez (1996) para quien todo personaje está construido a partir de una serie de *instancias*. Una implica la presencia de dos ejes: a) los *rasgos indiciales*, definidos como “aquella imagen que da el actor en pantalla, que transmite información sobre él” y los *elementos artificiales* constituidos por “todas aquellos aspectos artificiales que complementan al personaje” (idem). Otra instancia hace alusión a la *situación*,

entendida como el contexto en el que se encuentra inmerso el personaje. Finalmente se contempla también la *acción o actuación*, diferenciando entre diferentes variantes.

Dora, La Riña

En la serie correntina, Dora se presenta desde un *naturalismo típico*, es decir acoplado con imaginarios preexistentes, como una mujer de 38 años con rasgos físicos que la destacan por su cabello castaño, piel trigueña y estatura media, su maquillaje sobrio y su vestimenta tradicional, acorde a la diégesis de la historia. En el relato se insinúa que pudo haber sido obligada a casarse con Amilca, un hombre mucho mayor que ella, con una mejor posición social. La pareja no tiene hijos y aparenta ser la clásica historia de la “joven pobre” que se casa con un señor acomodado.

Pero, al mismo tiempo, Dora era una militante obrera que participó en una de las primeras huelgas de Corrientes. En ese momento el único rol que podían ocupar las mujeres era el de llevar y traer información, actividad que significaba asumir altos riesgos pero que era posible debido a la invisibilidad que representaba ser mujer en la esfera pública. Como parte de las acciones definidas como *internas*, es decir aquellas vinculadas a los pensamientos y emociones del personaje, tiene un temperamento fuerte y combativo, pero frente a su esposo se muestra sumisa por miedo a la violencia, tratando de no enfrentarlo directamente. Sin embargo, es fiel a sus deseos sin que su cónyuge conozca esta situación.

Verónica, Aquellos días felices

En la ficción misionera, Verónica representa a una mujer de 40 años, de cabello castaño largo, piel morena y de estatura media. Tanto en lo que respecta su vestimenta como a su maquillaje, se presenta como factor predominante un estilo sencillo y un poco descuidado, lo cual recupera como en el personaje anterior la exhibición de un estilo naturalista. La mujer está casada hace quince años y es madre de una hija adolescente. En la diégesis, en el tiempo presente, es docente en una escuela rural pero su trabajo no se limita

solo a dar clases, sino que le brinda contención a los niños y a sus familias, representando una *figura maternal*. La postura corporal del personaje tiende a encorvarse, a diferencia del personaje de Dora que se manifiesta erguida sosteniéndose siempre firme y acompañándose por el canto, quizás por hallarse condicionada por sus propios prejuicios e imposiciones sociales y morales. Esa posición-corporal se acentúa con una dejadez en su cuidado físico, como si su cuerpo no fuera importante para ella.

En lo que respecta a la faz matrimonial pareciera sostenerse un mandato social basado en la imposibilidad de romper con perspectivas sociales externas. Aunque no hay violencia física en la pareja, como en el caso de *La Riña*, sí emerge la indiferencia, el descuido, generando una distancia física y emocional.

Los movimientos del relato

Continuando con el análisis, Macías (2003) define a la *motivación* como uno de los elementos que permiten que el relato avance, provocando una reacción en el personaje que lo lleva a actuar en consecuencia. En la historia de ambas mujeres, la motivación puede ser entendida como la aparición de una tercera persona que representa la novedad, la juventud y el deseo. De este modo, se los presenta como el origen de un cambio de autopercepción y de la necesidad de recuperar sus propias vidas, como el deseo que busca escapar de su propia represión para poder ser cumplido, o como incentivo para alcanzar todo aquello que no pudieron concretar anteriormente. Este proceso, en absoluto resulta sencillo ya que se narran las disputas entre los miedos de las protagonistas y sus anhelos. Es una lucha *íntima* que las lleva a avanzar y retroceder constantemente.

En el caso de *La Riña*, la curva del personaje de Dora crece al animarse a comenzar una relación con Antonio, pero retrocede al temer que su marido la descubra, por lo que planea huir a escondidas. Antonio la motiva a escapar a Paraguay para emprender el camino hacia su felicidad, pero los planes se frustran cuando Amilca se entera y acaba con su vida, al mismo tiempo que Dora pierde la suya en medio de la huelga.

En *Aquellos días felices*, Verónica conoce a María en el ámbito laboral. En este caso, el hecho de transformar su vida resulta más complejo, por un lado, por la presencia de la hija, pero fundamentalmente, porque sus sentimientos son para con otra mujer y ella no admite esta posibilidad desde una perspectiva de género en función de los prejuicios y las presiones sociales.

Galán Fajardo, recuperando a Cucca (2001) en lo atinente a contemplar el comportamiento de los personajes, plantea que “la caracterización del personaje requiere de su conocimiento ante las acciones de los demás personajes, ante los obstáculos y en relación con el lugar en que se desenvuelva” (Galán Fajardo, 2007, p.6) En este sentido, en ambas tramas, se encuentra presente el hecho de que las protagonistas acudan a personajes masculinos en aquellas escenas que representan momentos de incertidumbre o dificultad. Éstos asumen un doble rol de consejeros racionales y protectores, generalmente asociados al estereotipo masculino.

Así, Dora deposita su confianza en Bernabé, su hermano, y no en su pareja. Considerando que este personaje asume una posición paternalista pero en el marco de una relación caracterizada por ser horizontal, en la que la discusión y los debates son fraternales, más allá que se imponga habitualmente el personaje masculino.

En *Aquellos días felices*, en cambio, observamos que Verónica tiene una relación paternal con su maestro de pintura, que es quien la aconseja para que deje de reprimir sus deseos y anhelos más profundos y tome la decisión de hacer aquello que la hace feliz. En este caso, se plantea la construcción del consejero como *sabio o experto* por haber recorrido un camino que, por la diferencia de edad, Verónica aún no transitó.

Por último, nos resulta pertinente recalcar el hecho de que, en ambas series, la figura de los maridos plantean la búsqueda de un nuevo hijo como posible solución a sus problemas, en vez de afrontar la crisis que les es evidente en la relación amorosa. Así reaparece la tensión entre la continuidad de la tradición, reflejada en el mandato hacia la mujer de ser madre, y la ruptura del deseo, ya sea enamorándose de otra persona del mismo sexo o arriesgando la vida en un levantamiento sindical obrero, en lugar de estar ocupándose de los

quehaceres domésticos o de la crianza de un niño.

A pesar de querer presentar una ruptura en la clase de mujer que se muestra en la trama, el personaje masculino sigue apareciendo fuertemente como la figura de guía, de consejero y de protector, asociado a la fortaleza. Creemos que es interesante lo que proponen las series en términos de caracterización de personajes femeninos pretendiendo romper con los estereotipos desde una complejidad que pone en evidencia los quiebres, las fisuras, y las tradiciones.

Referencias bibliográficas

FERNÁNDEZ DIEZ, F. (1996) *Arte y técnica del guión*. Barcelona: Ediciones UPC.

GALÁN FAJARDO, E. (2007) "Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales" Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual.

MACÍAS, J. (2003) *24 palabras por segundo*. Cómo escribir un guión de cine. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión (IORTV).

La Casa del Mar es una miniserie de ficción que cuenta la historia de Laura, quien está desaparecida hace un tiempo y a la que se cree muerta. La mujer llega a una casa ubicada en un pueblo de la costa, donde las dueñas de la misma y un amigo escritor pasan unos días. Establece una relación con el escritor y lo complica, como sospechoso, en las investigaciones policiales por su desaparición. La intriga crece hasta que las piezas del rompecabezas se van acomodando y el detective descubre los acontecimientos y sus misterios.

La casa del mar: el género en clave de suspenso

Pedro Paoloni

Fernando Colusso

Universidad Nacional de Villa María

Introducción

La presente indagación está destinada al estudio del suspenso como género dentro de la producción de series argentinas, y toma como objeto de análisis a la miniserie televisiva *La casa del mar* (Laplace, Buenos Aires, 2014).

En líneas generales, el argumento de la serie se basa en la desaparición de Laura, la nieta del senador Rogelio Ramos. Su familia y la policía la buscan por distintos lugares, los medios nacionales tienen la noticia en primera plana y llevan un seguimiento televisivo, radial y cibernético. Una llamada anónima informa que Laura fue vista en la localidad costera de Mar del Pinar.

Por otra parte el escritor, Daniel Johnson, está pasando unos días en la casa que su amiga, Ana, dueña del balneario de Mar del Pinar. En ese lugar conoce a Laura, sin saber su verdadera historia. Ambos pasan unos días juntos hasta que Laura decide irse nuevamente. Cuando Daniel se entera quién es y que la están buscando, decide callar.

La activación del teléfono celular de Laura lleva a Jorge Pelazas, inspector de la Policía Federal que está a cargo del caso “Laura Ramos”, a viajar junto a su

compañero y mano derecha, Martín Melendez, a Mar del Pinar a investigar a Daniel y sus allegados. En medio de presiones políticas por cerrar el caso y encontrar un culpable, Pelazas intenta resolver el misterio de la desaparición que complica el escenario político nacional.

La Paradoja del Suspenso

El suspenso ha sido trabajado a partir de diferentes modalidades dentro de la literatura y el cine. En nuestro análisis asumimos la definición de Argüello Manresa (2016) como la expectación que se crea ante el desarrollo de la trama de una película y que mantiene al espectador ansioso por saber lo que va a ocurrir. Esta concepción nos propone un público que participa activamente en la construcción del relato, generando el interés mediante el acceso a determinada información que la historia le cede al mismo. También se ha caracterizado al suspenso como una emoción que sólo sentimos frente las ficciones narrativas, aunque, como sostienen los trabajos de Ortony, Clore y Collins (1998) el suspenso es una emoción que no es sólo estética y que incluye “una emoción de esperanza y una emoción de miedo asociada con un estado cognitivo de incertidumbre” (Ortony et al., 1998, p. 131).

La historia es contada en más de una línea de tiempo, y nos sugiere mediante la dosificación de la información, un espectador involucrado casi como un detective, generando sus propias hipótesis y conclusiones.

En el marco de nuestro trabajo, en cuanto a la descripción de recursos y sus funciones, observamos que la diegesis avanza a partir de dos motores narrativos: *la discontinuidad temporal* y el uso de una *narrativa estética*. Ambos recursos trabajan en conjunto, uniendo los diferentes espacios temporales y los concebimos de la siguiente manera:

-Discontinuidad temporal: La narración comienza en un tiempo presente pero con la inclusión del primer punto de giro (cuando se activa el celular de Laura y se rastrea el aparato en Mar del Pinar) la historia pierde su linealidad. Se exponen diferentes temporalidades a partir de un procedimiento de quiebres temporales entre el pasado y presente, por medio del uso mayoritario del “flashback”. De esta manera, la serie nos traslada a

diferentes momentos, ofreciendo pistas y datos que nos permiten generar nuestra propia investigación como espectadores.

-Narrativa estética: Sabemos que uno de los elementos más importantes de la narrativa audiovisual es la *continuidad*. Un diseño audiovisual debe ser percibido como un “todo”, cada signo adquiere un valor en relación con los demás. A pesar que la trama está contada fragmentariamente, siempre estamos en presencia de un común denominador que hace que el espectador pueda hacer sentido de lo que ve y oye. En este caso, la forma es presentar el contenido de manera fragmentaria utilizando un segundo narrador. El doble relato se divide en el relato oral (Pelazas narra la historia verbalmente) y el relato audiovisual (narra lo que el inspector va relatando). Cuando la imagen del personaje narrador se esfuma para dar paso a las imágenes de la historia que el personaje relata, hablamos de un *sub-relato audiovisual* en términos de la teoría de Gaudreault y Francois (1995). Con esto nos referimos a que la percepción de la narración por parte del espectador, se sostiene en este eje de sub-relatos, y que sin importar quién sea el narrador del momento, ya que también están los relatos y recuerdos de Daniel, la perspectiva sobre la que el espectador comprende la historia es sobre el eje que expone el inspector Pelazas. Por consiguiente, la estética en *La casa del mar* supone un relato conjunto a la discontinuidad temporal, siendo esta un medio de justificación para el uso de determinados recursos que hacen a la estética propuesta y mantienen la continuidad.

Como espectadores sabemos -o por lo menos creemos saber- que la chica desaparecida, Laura, está muerta. Esto es lo que nos inducen a pensar las imágenes de la presentación en las que aparece una mujer joven, y parecida a Laura, primero nadando entre algas con unas rosas flotando a su alrededor y de la que luego se ven sólo los pies, que parecen inertes como los de un cadáver. Los primeros capítulos no permiten asegurar que la chica desaparecida haya muerto, pero para quien ve la serie es difícil despojarse de esa primera impresión y lo que predomina es la idea de que la asesinaron y lo que hay que descubrir es quién fue, por qué lo hizo y cómo.

Técnicas y recursos utilizados

Transcurridos los primeros 15 minutos de la serie, por medio de la utilización de un flashback, el espectador ya posee suficiente información como para relacionar a Laura (la chica perdida) y Daniel (el escritor). En este caso, la trama usa como recurso *un hecho anterior* (robo en casa de Ana, se ve una mochila y un celular que el ladrón lleva a su bolsillo), y permite que el espectador conecte mediante las pistas que se le otorgan (el celular robado de la casa pertenece a Laura), que entre los personajes existió alguna conexión. A continuación, se citan varios ejemplos.

Ejemplo 1

La atención ahora se posa sobre qué tipo de conexión es la que involucra a estos personajes. La cuestión es resuelta inmediatamente al inicio del capítulo dos. El recurso en esta ocasión es *un flashback dentro del mismo flashback*, que comenzó en el final del capítulo 1 y siguió al inicio del 2. Con la diferencia que salimos del flashback de la declaración de Pelazas y la perspectiva ahora es desde Daniel.

Ejemplo 2

Sin embargo, luego de permitirnos establecer esta conexión, la incertidumbre reaparece. Vemos en pantalla la misma acción pero en dos temporalidades diferentes, cuando ella se baja del auto, automáticamente salimos del 2do flashback y nos vuelve a ubicar en el flashback de Pelazas, continuamos viendo la misma acción, pero la vemos desde un monitor en la grabación de una cámara de seguridad. La información que se nos brinda permite mantener nuestra atención, deduciendo y generando hipótesis, avanzando al mismo tiempo que la investigación.

Ejemplo 3

El formato y la corta duración de cada capítulo es otro factor que participa activamente en la construcción de expectativas y el grado de atención que mantiene el televidente. Cada capítulo, dentro de sus 26 min aproximados, plantea un determinado caudal de información, que además de generar nuevos conflictos y hacer avanzar a la narración, condicionan al espectador sobre la necesidad de prestar atención a cada detalle para llegar a una

comprensión homogénea. En todo momento nos brindan pistas, que pueden develar interrogantes, o funcionan como enlaces que se revelan en capítulos posteriores.

Ejemplos 4

El uso de diferentes tonos para destacar las temporalidades, a lo largo de los distintos capítulos, sólo lo puede apreciar el espectador atento. Tanto para el presente, los flashback de Pelaza y los recuerdos de Daniel se emplean diferencias cromáticas que proporcionan una mejor orientación y, sobre todo, ayudan en la construcción del todo homogénea que se pretende para la comprensión final.

Ejemplo 5

En todo momento la trama se propone seguir la historia desde la “piel” del investigador, sin embargo interpela generando ambigüedades. Esto se puede apreciar a lo largo de cada capítulo, si tomamos como ejemplo a Daniel, nos lo muestra como un hombre de pocas palabras, silencioso, sin embargo más adelante sabemos que tiene problemas con el alcohol, que tuvo un episodio de violencia con su antigua mujer, lo vemos consumir alguna especie de droga junto a Laura.

Conclusión

Como espectador la idea es ir desgranando el relato sembrando dudas a cada instante, sugiriendo ciertos mensajes que le indicarían al espectador cuál es la respuesta a esa duda, pero expuestos con tal grado de ambigüedad, que nunca éste puede estar seguro que lo que interpreta seguirá siendo cierto cuando terminen de contarnos la acción. Los personajes y sus relaciones, el pasado y el presente de éstos, los intereses que mueven a los involucrados en la historia y cada detalle de la acción, son los engranajes perfectos, junto a los recursos seleccionados, de los cuales esta miniserie se vale para llevar a quien la ve a ser partícipe del relato, mantener su atención e intrigarlo.

Referencias Bibliográficas

ARGÜELLO MANRESA, G. (2016) “La paradoja del suspenso anómalo”. En *Daimon Revista Internacional de Filosofía* N°68 pp. 49-65. ISSN: 1130-0507. En línea: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/205241/194821>

GAUDREAU, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: PAIDÓS.

Reflexiones multidisciplinares para abordar la ficción televisual

Me había valido de esa expresión, “derecho de mirada”, a propósito de la fotografía, de una obra fotográfica silenciosa cuyas matrices narrativas yo había hecho proliferar, pero esto desborda ampliamente la cuestión del arte, o de la fotografía como arte. Conciérne a todo lo que, en el espacio público de hoy, está regulado por la producción y circulación de las imágenes, reales o virtuales, y por lo tanto de las miradas, los ojos, las prótesis ópticas, etcétera.

JACQUES DERRIDA (1998, p. 49)

Combatientes es una serie ficcional de 13 capítulos. Narra la historia de Gustavo Rivera, joven argentino que es reclutado a la Guerra de Malvinas en 1982. Una bala alcanza su cabeza durante el conflicto y pierde la memoria. Cinco años después intenta rearmar los hechos acontecidos en lo que fue “la última batalla” recurriendo a sus compañeros. La serie es un vaivén entre el pasado (la Guerra) y el presente, mostrando las condiciones del campo de batalla y las relaciones entre los demás jóvenes combatientes, además de sus vidas antes y postguerra, todo hilado a partir de la reconstrucción del protagonista de su propia historia a través de la Historia argentina.

Combatientes: el punctum de la ficción

Paula Robledo

Universidad Nacional de Córdoba

En esta ocasión desarrollaré un aspecto de una investigación en la que, a largo plazo, me propongo establecer una posible conceptualización y caracterización del género cinematográfico bélico de la Argentina, teniendo como principal referencia las producciones sobre la guerra de Malvinas.

El interés por el modo en el que los realizadores argentinos presentan hechos de la propia historia nacional a través de la recreación o producción de historias con un contexto histórico específico, me llevó a reflexionar sobre la materialidad en la que se inscriben los distintos sentidos sociales que atraviesan estos discursos. Me resultó interesante hacer el recorte en las producciones ficcionales para reflexionar de qué modo relato (es decir el modo en el que se cuenta lo que sucede en el film), estética (las cualidades visuales y sonoras) e historia (hecho narrado) están relacionados, atendiendo principalmente a la forma en la que estos tres elementos se combinan y articulan. Porque es además en la ficción donde la mayor parte de materialidad se establece por decisiones de producción, es decir, donde la concreción de la obra filmica

necesita de mayor áreas de la producción, principalmente en lo que hace a la dirección de arte, la fotografía y lo actoral, es decir, los elementos de la puesta en escena.

Mediante el análisis de un corpus de audiovisuales de ficción producidos entre 1983 y 2015, propongo establecer relaciones en la construcción narrativa y estética de las obras entre sí, intentando determinar cualidades del género y tratamientos del hecho histórico de la guerra de Malvinas en particular a lo largo del tiempo con el fin de lograr una gran clasificación.

Combatientes es una serie del año 2014 emitida por tv pública, escrita y dirigida por Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras, consta de 13 capítulos de 26 minutos cada uno. Narra la historia de Gustavo Rivera, joven argentino que es reclutado a la Guerra de Malvinas y que luego de 5 años intenta reencontrarse con sus compañeros luego de haber perdido la memoria a causa de un disparo en la cabeza durante la Guerra.

El capítulo piloto comienza con una placa, anunciando que la ficción está inspirada en relatos de ex combatientes de la Guerra de las Malvinas. Tras un par de tomas de soldados corriendo, disparando y rodeados de fuego en ambiente de guerra, vemos al protagonista en el suelo, abrazando a un compañero, prometiéndole el regreso a casa, juntos. Luego de un disparo que alcanza su casco y cae: los títulos. Para ello fueron utilizadas imágenes de archivo. Hasta aquí dos aspectos: los tonos con los que inicia el capítulo, el drama de la promesa, y la imagen de guerra. Por otro lado los títulos, presentando casi en su totalidad imágenes bélicas. La promesa ya no es hacia el compañero caído, sino hacia el espectador: la promesa de veracidad, o por lo menos de anclaje en algo “real”.

La narrativa de este capítulo está conformada por tres ejes de conflicto. Tal como Robert Mckgee (2002) distingue en su libro *El Guión*:

Conflictos Extra personales: Son aquellos en los cuales lo que se opone al deseo de nuestro personaje está representado por el entorno físico, o personas en sociedad, o instituciones sociales. En este caso la ida a la Guerra de Gustavo.

Conflictos Personales: Siendo aquellos en los que la resistencia se verá encarnada por la familia, por los amigos o por los amantes. Aquí aparece la figura del

padre violento y la madre que debe ser protegida, que de cierta forma aporta al conflicto extra personal, ya que es uno de los motivos de deseo de regreso de la Guerra del personaje.

Conflictos Internos: Aquellos que residen en la mente, en las emociones o en el cuerpo. Este conflicto quizás sea el más complejo de encontrar a simple vista, pero es el que justifica las acciones del personaje. El interés en el reencuentro del protagonista con sus compañeros, el deseo de regreso a casa. El porqué del proceder del protagonista, que hacer avanzar la secuencia lógica del personaje. Estos aspectos constituyen la completud del personaje y su desarrollo. Creemos en lo humano de él, se aceptan los valores de su persona y creemos en la coherencia de la sucesión de la historia.

¿Por qué aceptamos la coherencia de lo que se cuenta y el proceder del personaje? ¿Por qué estos conflictos nos ayudan a quedarnos mirando la serie? Para responder a esta pregunta tomo la idea de *contrato de lectura* que presenta Eliseo Verón (1985), para quien “la lectura no reside solamente en los contenidos; reside en los contenidos siempre ‘tomados a cargo’ por una estructura enunciativa donde alguien (*el enunciator*) habla, y donde un lugar preciso le es propuesto en tanto que *destinatario*” (p. 5). El lugar del destinatario es aceptado por éste en tanto cede a las normas de lo narrado, que muchas veces es prefigurado por el género al que pertenece el audiovisual, el género y la diegésis particular de cada obra establece el acuerdo de verosimilitud entre la obra y el espectador. Dice Aumont (1983):

La impresión de realidad se funda también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción. Fuertemente sostenido por el sistema de lo verosímil, y organizado de manera que cada elemento de ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta, el universo diegético toma la consistencia de un mundo posible cuya construcción, lo artificial y lo arbitrario se han borrado en beneficio de una aparente naturalidad (p. 150)

El mundo que se presenta delimita lo que es y no posible, mejor dicho, lo que es y no verosímil en él. Hasta ahora, el contrato con el espectador, de aceptar la lógica de lo que ve, no tendría problemas. Entonces, ¿qué pasa cuando la ficción sobrepasa este contrato? ¿cuando se deja colar entre los elementos del audiovisual, y es en su aspecto técnico en el que devela la artificialidad?

En los primeros minutos del piloto de *Combatientes*, durante el desarrollo de la presentación del personaje principal, vemos que Gustavo trabaja en un taller mecánico. El uso de un plano detalle llamó mi atención. Las manos del personaje sobre una máquina. Los dedos están limpios, las uñas prolijas, una mano como de alguien que podría dedicarse, por ejemplo, a la actuación. ¿Es acaso un descuido de los directores de arte? ¿Acaso una mala negociación con el actor? Como quien firma en la cesión de derechos de imagen negarse a la exposición ante cámara de su cuerpo desnudo, pero en este caso, con la uña engrasada. No podríamos saber, pero es un punto por el que se filtra la artificialidad de lo que vemos. Podría no ser un problema a la hora de establecer la diégesis, que de hecho no lo es, por la profunda construcción de personaje, por ejemplo, pero para quien trabaja en dirección de arte como yo, esos elementos se vuelven el *punctum* de la imagen.

El *punctum*, concepto introducido por Roland Barthes (1990) en su último libro, *La Cámara Lúcida*, hace referencia a ese detalle de la imagen que de forma azarosa pero íntima se clava en el espectador, lo interpela (p. 65). El *punctum* en mi caso, es ese plano detalle, esa uña que no fue ensuciada para la escena. No sabremos por qué, ¿quizás para responder al formato televisivo? El formato televisivo, a diferencia del cinematográfico, maneja otras variantes, como la del rating, o el relato interrumpido por cortes comerciales, el sostener la atención de una semana a otra, o en el transcurso mismo de la visualización porque la tv supone un público de paso.

Una amiga horrorizada, me comentaba sobre *Guapas*, serie de Polka emitida por canal 13 en 2014, que el personaje de Mercedes Morán tenía un restaurant y ella cocinaba ¡pero sin reddecilla! ¿Acaso importa la verosimilitud en casos como este? O, ¿es necesario sostener al espectador en el afán de tener los rulos armados con la planchita súper premium que usa Morán?

No es el caso en *Combatientes*, que pretende anclarse en una realidad más similar a la nuestra, a la de nuestra historia como argentinos. Un dedo engrasado no es estético, pero es verídico.

Entonces, como Morelli, crítico de arte italiano de fines de 1800, propuso fijarse en los detalles de las obras para saber de su originalidad. El copista seguramente descuidaría cosas irrelevantes como los lóbulos de las orejas, o las uñas. Allí aparecería el sujeto portador del pincel a modo de marca personal. Ahí donde olvidó ser alguien más, ser técnico de cine, por ejemplo, ahí está la huella. Es necesario en esta tarea encontrar en esos descuidos algunos elementos que den cuenta del quién de los realizadores, ese quién que es social, que tiene pasiones y una relación con lo social. Con este análisis no pretendo la crítica sino que busco encontrar los modos en los que el género cinematográfico se establece como tal, y si bien el espectador podrá decidirlo en su acuerdo con la obra, los realizadores toman decisiones guiadas por el género. Fundarse en relatos de ex combatientes, es válido, pero no hay que olvidar que es ficción, o que así se proclama y en tanto tal, hay que leer la letra chica del contrato, no quedarse en el anudamiento entre imágenes y sentidos y justificarlo desde las normas del género. Los detalles pueden ayudarnos a salir de la fantasía. El diablo está en los detalles, el punctum está en las imágenes.

Referencias bibliográficas

ALTMAN, R. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ed. Paidós.

AUMONT, J., y BERGALA, A. (1983) *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Francia: Paidós.

BARTHES, R. (1990) *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. París: Paidós

SOURIAU, E. (1953) *L'univers Filmique*. París: Flammarion

VERÓN, E. (1985) *El análisis del "Contrato de Lectura" Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media en Les Medias: Experiences, recherchesactuelles, applications*. París: IREP

Fantasmagorías es una serie animada que consiste en las proyecciones de fantasmas que buscan provocar miedo en el espectador. Diversas historias se cuentan a lo largo de los capítulos: Un legendario gaucho negro que se lleva las cabezas de sus víctimas, un parque de diversiones con un paseo del horror, un pueblo fantasmático de Santa María y una familia que se va de vacaciones y se instala en una casona con una presencia extraña.

Ese terror animado: la construcción de la ambientación sonora en *Fantasmagorías*

Fiorina Dutto Carossia

Belen Giorgi

Ana Sofía Haldemann

Franco Ariel Malizia

Universidad Nacional de Villa María

Fantasmagorías es una serie de animación¹ que consta de cuatro capítulos²

1 - La serie, dirigida por Mercedes Moreira y producida por Eucalyptus, surge del Plan de Fomento TDA a través del primer Concurso para Series Animadas de INCAA TV. En la misma se exponen diversas historias terroríficas dirigidas a un público infantil.

2 - En el primero titulado *Las tres niñas* se relata la historia de tres nenas que, mientras pasean por el campo un fin de semana, se enteran que un gaucho decapitó a las hijas de la familia que vivía anteriormente en la misma habitación que ellas utilizan. En el segundo, *La gran feria de los Gemelos Macabro*, se presentan a cuatro amigos que asisten a un espectáculo donde les prometen regalarles máscaras de personajes de leyendas urbanas si sobreviven en la Casa del Terror, en la misma serán cada uno atacado por el personaje de quien pretenden ganar la máscara. *Villa Santa Marta*, el tercer capítulo, narra el viaje por la ruta de cuatro adolescentes que ingresan sin saberlo a un pueblo fantasma sin lograr escapar del lugar. El último capítulo, *La casona*, cuenta la historia

de doce minutos de duración, en la que se utiliza una *estandarización* de los recursos más reconocidos de los géneros de terror y del fantástico apelando a la comicidad. En esta producción para niños la construcción de la *ambientación sonora*,³ cuya importancia en la producción audiovisual radica en su capacidad para sumergirse en el relato y participar de él generando suspenso, es uno de sus componentes relevantes.

Habitualmente, una *ambientación musical* se puede construir de dos maneras: con una musicalización constante, en donde la interrupción o ausencia de música es utilizada con un fin específico, como marcar algo que sucedió o va a suceder (claramente ilustrado en el capítulo *Las tres niñas*); o con *la música como interruptor del silencio*⁴ para generar sobresalto o tensión en el espectador (como aparece en *La casona*).

También existe lo que Chion (1993) denomina la utilización de la música como contrapunto que está relacionada con el efecto de síncrexis, en el que la música que se percibe no acompaña la imagen que se ve.⁵ En *Fantasmagorías*, ilustra

de una familia que veranea en una casa en las montañas, en donde la hija mayor siente una presencia fantasmagórica que poco a poco comienza a ocupar su lugar.

3 - A la hora de construir la banda sonora para un audiovisual, comúnmente, lo primero que se tiene en consideración es la división entre música, ruidos y voces, pero no se tiene en cuenta que también aportan a la *ambientación musical*. Esta última es definida como “el acto de elegir estéticamente la música apropiada a cada escena o secuencia que lo precise, considerando la unidad de conjunto y sutileza particular en cada caso” (Beltrán, 1991, p. 11).

4 - En cuanto al silencio, Chion dice que es preciso que existan ruidos y voces, para que sus ausencias e interrupciones lo profundicen. Sin embargo, “la impresión de silencio en una escena fílmica no es el simple efecto de una ausencia de ruido (...). El silencio (...) nunca es vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina” (1993, p. 60). Asimismo, al elegir una ambientación con la música constante “puede haber ocasiones en que interese una suspensión brusca de la música para conseguir, por ejemplo, un determinado impacto emocional en el espectador” (De Arcos, 2006, p. 135).

5 - En este sentido, “el contrapunto audiovisual no se advierte salvo si opone sonido e imagen sobre un punto preciso, no de naturaleza, sino de significación” (Chion, 1993,

esta función el episodio de *Villa Santa Marta* cuando los ocupantes del auto se desesperan al saber que están entrando al pueblo fantasma, pero la música que se escucha es divertida y alegre generando un contraste tragicómico. Existen, además, otros elementos que componen la banda sonora a los fines de construir una atmósfera musical: los *clichés*⁶ y los leit-motivs.⁷

Los audiovisuales incorporan clichés, ya estandarizados y colectivamente aceptados, para generar diferentes situaciones en el relato. En la construcción del suspense, los clichés son una de las claves más utilizadas, “los clichés constituyen una activación de códigos culturales en el espectador. Por consiguiente, su uso puede facilitar una respuesta acorde a las intenciones del realizador” (De Arcos, 2006, p. 74). En los dos primeros capítulos se observa un exceso de clichés lo cual evidencia su importancia, como recurso, en la composición de la serie.

Existen dos maneras de presentarlos: *por un lado*, se distinguen los sonidos “reales”, como los producidos por animales (búhos, lobos etc) u otros elementos de la naturaleza (como la lluvia y los truenos); *por el otro*, se percibe el uso de ruidos electrónicos distorsionados, como las voces de las niñas muertas en el primer capítulo que, por el tratamiento empleado tanto estético como sonoro, remiten intertextualmente a un sinnúmero de productos audiovisuales del género de terror que también lo utilizan.

Por su parte, el inicio del capítulo de *La gran feria de los Gemelos Macabro* también está íntegramente construido por clichés: el siseo del gato negro, el aullido del lobo, el graznido de los cuervos, los búhos, los grillos, entre otros.

p. 42).

6 - Los *clichés* son generalmente ruidos que se utilizan para generar una atmósfera sonora, pero que tienen una clara intención de recuperar un *lugar común*, ya que son muy conocidos a la mayoría de los espectadores.

7 Un leit-motiv es un “motivo conductor de ascendencia wagneriana: células musicales asociadas a personajes (y también a lugares, épocas, etc.), cuya función es expresar la naturaleza y sentimientos de estos, o bien subrayar las situaciones representadas en la pantalla” (De Arcos, 2006, p. 34).

Sin embargo, en los dos últimos episodios de la serie, los clichés son utilizados muy ocasionalmente como es el caso de *Villa Santa Marta* en donde solo se utiliza uno, el graznido del cuervo.

La utilización de estos recursos es acompañada por elementos visuales que subrayan el carácter terrorífico. Por ejemplo, se exhibe el gato negro mientras se escucha su siseo, o se observa el cuervo posándose sobre el cartel de Villa Santa Marta antes de graznar. Y en mucho de los casos, éstos derivan en leit-motivs.

El leit-motiv puede presentar la forma de un fragmento musical breve o de un ruido repetitivo que permite al espectador relacionarlo con algún personaje o situación, constituyéndose en un recurso recurrente en las películas de terror, y que es ampliamente aplicado en *Fantasmagorías*. Existe una progresión de su inclusión en la serie. Mientras en el capítulo de *Las tres niñas* no existen casos destacados (el único es el del personaje del gaucho negro a quien se acompaña con un sonido similar al de un rugido), en *La gran feria de los Gemelos Macabro* el recurso se hace más notable. Por ejemplo, cada una de las máscaras que aparecen en el episodio simboliza una historia urbana ampliamente conocida, como la de *La llorona* o *El loco de la motosierra*. Los leit-motiv se asocian a la aparición de dichos personajes para, posteriormente, lograr el reconocimiento a nivel sonoro dentro de la casa embrujada. En el caso de Villa Santa Marta, por su parte, también se percibe la utilización de una música específica que identifica al pueblo o, mejor dicho, a la sensación terrorífica que el pueblo produce en los personajes.

La casona propone también un uso relevante de leit-motivs, específicamente en la construcción del personaje de la niña fantasma con una sonoridad que emana de fuentes electrónicas. Es posible identificarlo cuando, por ejemplo, la pequeña está frente al espejo cepillando su cabello, o cuando mira por la ventana y observa a su hermana conversando con el fantasma. Este leit-motiv cumple una función notoria dado que, en la escena final cuando la familia está volviendo por la carretera, su incorporación le permite al espectador reconocer la sustitución (no es Carolina la que está dentro del vehículo, sino la niña fantasma ocupando su lugar).

A pesar de que resulta una necesidad, en la totalidad de las producciones, el crear una poderosa ambientación sonora para narrar audiovisualmente, su aplicación en la serie ha sido productiva para explorar los modos de introducir el terrorífico en la audiovisualidad para público infantil generando oportunidades de goce y participación activa a nivel de su imaginación. Además, que su inclusión se produzca a partir del dispositivo de la animación añade una particular sensibilidad y una apertura para generar el encuentro entre una obra que aborda el miedo y el suspenso y los pequeños espectadores.

Referencias bibliográficas

BELTRÁN MONER, R. (1991) *Ambientación música. Selección, Montaje y Sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de RadioTelevisión Española.

BORDWELL, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós.

CHION, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.

CHION, M. (1997) *La música en el cine*. Buenos Aires: Paidós.

GAUDREAU, A. y JOST, F. (1990) *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Buenos Aires: Paidós.

DE ARCOS, M. (2006) *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

ESPINOSA, S. y otros. (2006). *Escritos sobre Audiovisión. Lenguaje, tecnología, producciones. Libro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa.

MOUËLLIC, G. (2011) *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós.

SAITTA, C. (2002) *La fábrica audiovisual 2002. La banda sonora*. Buenos Aires: Carrera Diseño de Imagen y Sonido/FADU-UBA.

Mentira la Verdad es una serie documental para televisión que problematiza y pone en tensión diferentes supuestos sobre la historia, la belleza, el amor, la felicidad, la identidad, entre otros temas, desde la filosofía. Así, en cada uno de sus capítulos problematiza los particulares modos en que construimos nuestras miradas sobre la realidad y el mundo que habitamos.

La composición del espacio en función del discurso

Análisis aplicado al capítulo primero del ciclo televisivo Mentira la Verdad

Ana Cecilia Ávalos

Universidad Nacional de Villa María

Introducción

En un mercado fuertemente hegemonizado por la producción internacional en la que destaca el entretenimiento, pareciera que la audiovisualidad nacional orientada a fines educativos no contará con oportunidad de florecer y demostrar su potencial. Sin embargo, en la última década, y más concretamente a partir de la implementación de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual promulgada el 10 de octubre de 2009, este paradigma ha comenzado a cambiar. Proyectos que priorizan una orientación hacia la educación actualmente, tienen acceso no sólo a un espacio del espectro televisivo, sino también a los medios y las herramientas que hacen esto posible.

Se considera ejemplar, en este sentido, el caso del ciclo televisivo *Mentira la Verdad*, programa educativo que en diversas oportunidades obtuviera reconocimiento a su calidad en el campo tanto nacional como internacional. En este contexto, este trabajo expone un análisis realizado al capítulo primero de la primera Temporada del ciclo televisivo *Mentira la Verdad* (Mulata Films, 2011), en el que se contemplan sus aspectos estéticos, concretamente la forma en que se componen los espacios dentro del cuadro, como un recurso visual a

favor de un discurso ideológico y conceptual.

Plano, montaje, espacio y ritmo

Bajo el eslogan “filosofía a martillazos”, la serie *Mentira la Verdad* tensiona diferentes supuestos sobre temas históricamente debatidos tales como la belleza, el amor, la felicidad, entre otros, partiendo del interrogante acerca de si existe una sola forma de pensar la realidad.

Mientras su conductor, el filósofo Darío Sztajnszrajber, expone su monólogo tendiente a desmontar conceptos fuertemente instituidos, la imagen acompaña al discurso verbal mediante dramatizaciones de diversa índole, algunas que reproducen situaciones cotidianas y otras que se alejan de cierto realismo. Pero ¿existe algún *otro* recurso estilístico que refuerce, quizás a un nivel menos evidente, el discurso sobre el que versa la serie? Una primera aproximación al material permite suponer que esa posibilidad radica en la forma de componer el espacio y el movimiento de los elementos dentro del cuadro.

A partir del análisis formal del Capítulo titulado *La filosofía* se reconoce la exhibición de una reconstrucción del espacio y la presentación de los personajes mediante una sucesión de planos cortos, que incluyen desde planos detalle hasta planos medios, siendo los planos más largos, tales como planos enteros o generales, sumamente escasos.

Con respecto a la composición interna de dichos planos, ésta sigue básicamente por dos líneas generales según lo que en ellos se presente. En aquellos planos que encuadran a uno o varios personajes de la dramatización, los mismos ocupan uno u otro extremo del cuadro, es decir ya sea el tercio vertical derecho o el tercio vertical izquierdo de éste, quedando despejados los dos tercios por delante o por detrás de ellos, según la situación. En aquellos planos que, en cambio, encuadran al conductor del programa en medio de dichos personajes, el sujeto ocupará en la mayor parte de los casos, salvo circunstancias específicas como la aparición de la gráfica, el tercio vertical central del cuadro.

Los encuadres cortos contribuyen a percibir una imagen fragmentada.¹ Los espacios como los personajes aparecen solamente en recortados, jamás (o casi nunca) enteros. A esta composición se añade la dinámica externa del cuadro, la fragmentariedad del montaje, discontinuo por momentos, espacial y temporalmente.

La *fragmentariedad de las imágenes* está construida tanto hacia el interior como al exterior del cuadro. El trabajo en el *interior* contempla el recorte de los espacios y los cuerpos mediante planos cerrados, y la escasa profundidad de campo que parece dividir a su vez dichos planos haciendo reconocible tan sólo una parte de ellos y no su totalidad. Hacia el *exterior* se produce por la dinámica y, en ocasiones, discontinuidad espacial y temporal del montaje. En conjunto refuerzan la idea de la fragmentariedad de las teorías que pretenden explicar la realidad que gobierna la lógica del programa.

Reflexiones finales

La representación a nivel formal de la figura del filósofo, inmerso en el resto de los elementos que ocupan el cuadro, casi sofocado por ellos, pero ubicado en el centro de éste y siempre en foco, afianza a través de la imagen, la idea de un sujeto que, siendo parte de una realidad, se interroga acerca de ella manteniendo una postura lógica y objetiva.

1- Término utilizado por Víctor Arancibia (Arancibia y Cebrelli, 2005) para caracterizar el cine de Lucrecia Martel, como una forma de dar cuenta de la fragmentación social que destaca en sus filmes.

Bibliografía

ARANCIBIA, V. y CEBRELLI, A. (2005) *Modos de mirar y de hacer*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

23 Pares cuenta la historia de dos hermanas dueñas de un laboratorio genético. Abordando la identidad como tema principal, en un cruce con la genética y el amor, cada capítulo desarrolla un caso que será resuelto mediante un análisis de ADN.

Formas de contar: 23 Pares

Florencia Maldonado

Universidad Nacional de Villa María

Introducción

*23 Pares*¹ es una ficción televisiva que se centra en Carmen y Elena Iturrioz, hermanas y socias en un laboratorio heredado de sus padres, muertos ambos. Carmen y Elena, bióloga la primera y abogada la segunda, llevan adelante los casos que llegan hasta el laboratorio, junto con un equipo de colaboradores. Cada episodio pone en escena una nueva historia que llega al lugar de trabajo de la mano de personas que buscan averiguar su identidad, reconocer a un hijo o a un hermano, acceder a una herencia o identificar una enfermedad genética, entre otras, mientras las hermanas resuelven los conflictos, amores, desamores y engaños de sus vidas familiares y privadas. Develarán quiénes son y se acercarán a su propia identidad personal y familiar.

En este trabajo nos interrogamos acerca de la estructura narrativa y la condensación temporal desglosando las diferentes tramas que se expanden en el arco de la temporada y en cada capítulo en particular.

Durante el transcurso de la serie se desarrollan en cada episodio diferentes

1 - La serie está constituida por trece capítulos de 48 minutos de duración cada uno. La misma fue protagonizada por María Onetto (Elena Iturrioz), Érica Rivas (Carmen Iturrioz) y Fabián Vena (Gustavo Iturrioz).

historias de personajes que buscan, a través del estudio de ADN, una “prueba” para demostrar ciertas situaciones ligadas al reconocimiento de identidad, la existencia de violencia doméstica, o para luchar contra una enfermedad hereditaria, entre otras problemáticas. También se exponen diferentes tramas ligadas a la vida de los integrantes de la familia.

A continuación, se detalla un desglose por tiempo de trama principal y subtramas:

- Capítulo 1: 30,25 min de trama principal y 17,75 min de Subtrama.
- Capítulo 2: 7,79 min de trama principal y 40,21 min de Subtrama.
- Capítulo 3: 16,74 min de trama principal y 31,26 min de Subtrama.
- Capítulo 4: 27,5 min de trama principal y 20,5 min de Subtrama.
- Capítulo 5: 30,54 min de trama principal y 17,46 min de Subtrama.
- Capítulo 6: 40,27 min de trama principal y 7,73 min de Subtrama.
- Capítulo 7: 35,38 min de trama principal y 12,61 min de Subtrama.
- Capítulo 8: 30,53 min de trama principal y 17,46 min de Subtrama.
- Capítulo 9: 31,81 min de trama principal y 16,18 min de Subtrama.
- Capítulo 10: 48 min de trama principal.
- Capítulo 11: 39,95 min de trama principal y 8,05 min de Subtrama.
- Capítulo 12: 32,71 min de trama principal y 15,02 min de Subtrama.
- Capítulo 13: 48 min de trama principal.

En general observamos que cada episodio constituye una unidad narrativa en sí misma distinguiéndose algunos en los que predomina un principio de autonomía (que corresponde a cada historia capitular que se introduce) y otros donde hay una mayor expansión de las tramas que involucran a los hermanos Iturrioz.

En el primer capítulo tiene un fuerte desarrollo la trama principal lo cual se justifica porque se corresponde al tiempo de presentación de los personajes y sus universos diegéticos. Pero, posteriormente, del 2° al 5° hay una mayor exposición de las subtramas capitulares lo que permite un despliegue más completo de esas micro-historias de personajes que llegan al Laboratorio en una situación de desesperación, y la narración contempla las causas y los

efectos de los resultados de las pruebas de ADN sobre sus vidas.

Es interesante contemplar la construcción del capítulo 4 en el que la trama episódica que alude a un caso de violación y embarazo de una niña adolescente, con un impactante espesor social, se despliega en una aparente autonomía (como en otros episodios de la serie) hasta ligarse con una situación de similares características que afecta a la hija de Elena. Este acontecimiento, a nivel narrativo, permite hacer avanzar la trama principal y la profundización de los rasgos de los personajes protagónicos.

Dentro de cada capítulo, exceptuando el 10, 12 y 13, las subtramas se desarrollan de manera completa. Más allá de algunas variaciones que se ligan a los modos de mostración, en general se presenta una exposición inicial del caso en el que se proporciona la idea principal del mismo, luego se instala la necesidad de realizar una consulta en el laboratorio, la exhibición de la misma en donde habitualmente se explica las características del problema, para finalizar con la entrega de los resultados, y las consecuencias que esta información tiene en la vida de los sujetos. De esta forma la serie genera una narración redonda, con inicio y final de cada caso particular que conforman la subtrama capitular, la cual acompañan a la trama principal.

En los capítulos 10, 12 y 13 se anula la presentación de nuevas situaciones y sólo se exponen avances de los personajes de la familia en forma absoluta.

Finalmente, también es importante destacar el uso de fragmentaciones temporales: un tiempo presente (trama principal), un tiempo pasado (presentado por medio de flashback), y un tiempo paralelo (entre trama principal y secundaria, o subtrama capitular).

Podemos llegar a la conclusión, finalmente que en cuanto a estructura narrativa y la condensación temporal de los capítulos, *23 Pares* es una ficción “seriada con subtramas capitulares”.

Hay un story-line que dota de continuidad y donde se organizan contenidos esenciales de la serie, con tramas principales que cubren arcos de episodios conviviendo con tramas secundarias que se resuelven en cada episodio y que, generalmente, no poseen un peso esencial en la trama principal. Muchos de ellos ni siquiera dejan huella en las siguientes entregas, como suele suceder en

ficciones capitulares (Guarinos y Gordillo, 2011, p. 376).

Referencias bibliográficas

- CAMPOS, A. (2010) *Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones*. MHJC.
- GORDILLO, I. (2009a) *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: CIESPAL.
- GORDILLO, I. (2009b) *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.
- GORDILLO, I. y GUARINOS (2011) "Kate, we have to go back" *Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión*. En *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*.

La Casa. Los fantasmas suelen habitar distintos lugares, como energías del pasado, como antídoto contra el olvido o tal vez como producto ficticio de quien imagina otros tiempos. En *La casa* se experimentan distintos géneros a través de la historia del cine usando el paso del tiempo en que se desarrolla cada episodio. A través de capítulos unitarios donde cambian las historias y los personajes, la casa propone contar distintas historias.

Se detiene el tiempo en *La casa*

Agostina de los Milagros Pratto
Universidad Nacional de Villa María

La multiplicación de ficciones televisivas generadas a partir de los planes de fomento a la producción de contenidos audiovisuales INCAA-TDA, refleja diversas posibilidades de construir serialidad. En este trabajo, me interesa abordar un modo particular de "serializar" la ficción generada desde el diseño de arte. Específicamente, me propongo a indagar el modo en que los elementos del diseño del arte reflejan el transcurso del tiempo dotando al relato de sentidos socio-históricos determinados en la ficción televisiva.

Para ello, analizo *La casa*, una serie de trece capítulos cada uno de los cuales se corresponde a trece décadas en la historia de nuestro país; todo ello a partir de relatos auto conclusivos que narran pequeñas historias, con diferentes personajes, con estéticas propias y géneros particulares, acordes con la época que aborda. Me importa pensar, especialmente, el modo en que cada espacialidad, así como cada elemento que los personajes manipulan, nombran o se observa en el lugar, tienen una relevancia en el contexto social que plantea la diégesis. Esto es así porque sospechamos que esta maniobra establece una marca narrativa que luego se llevará adelante, operando así como una estrategia que aplica el carácter de apertura propio de la serialidad.

Introducción

La serie corresponde a trece décadas en la historia de un único lugar, a partir de pequeñas historias con diferentes personajes, con estéticas propias y géneros particulares, acordes con la época que se reconstruye. Tiene como protagonista el lugar y el modo en que el tiempo la atraviesa imponiéndole presencia, secretos, pasiones, sufrimientos y alegrías. *La Casa* es el lugar donde el silencio y la oscuridad se apoderan de los espacios.

Si bien cada capítulo desarrolla tramas autoconclusivas, diversos objetos son incorporados en sucesivos episodios permitiendo, por un efecto de repetición, suministrar información sobre el transcurrir de la historia contada de manera global.

Para el análisis seleccioné dos ejes de estudios: la *espacialidad* y los *objetos*. Para el abordaje de cada uno de ellos, considero el tratamiento del color, las texturas, la luz, entre otras cuestiones de relevancia, porque entiendo que aportan a la reflexión acerca de cómo las transformaciones en el diseño de arte generan nuevas significaciones a nivel del relato en relación al devenir del tiempo y los sucesos históricos.

Desarrollo

Estos elementos que fueron detalladamente elegidos y puestos en escena, son aquellos que luego dejan una marca para que el espectador pueda ver que entre capítulos hay una pequeña unión estética. Cada elemento que los personajes manipulan, nombran, o se observa en el lugar, no está porque sí, cada uno de ellos ocupan el lugar de un contexto social, que se está viviendo, dejando así una huella que luego se llevará adelante a nivel narrativo.

El sentido de los objetos nunca es ajeno a lo que sucede en la sociedad, contiene un sentido social, que cada espectador lo reconoce por sus conocimientos previos a lo que se está viviendo. Todos los objetos son pertinentes a su época dado que contienen un significado en el espacio y tiempo en el que está ubicado, construyendo una historia y generando un sentido permanente en lo que se observa.

La serie me permitió examinar diferentes *objetos* y *espacios* desde la dirección

de arte, por lo que pude detenerme no solamente en su ubicación como elemento en el fondo sino detenerme en el modo en que dichos objetos se repiten con naturalidad a lo largo de la temporada. A continuación los de mayor relevancia.

Comedor – Living

Fue uno de los espacios más consolidados decorativamente durante los trece capítulos, teniendo en cuenta el detalle de la escenografía y su continuidad expresiva en los tiempos recreados en la serie. Los criterios que consideré a la hora de poder observar el lugar fueron la ubicación de los objetos y su relación con el tiempo histórico que transcurría en el capítulo.

En ocasiones los objetos que podemos observar en el primer episodio se incluyen en los demás capítulos, ya que el espacio que ocupan en la escena es el mismo y su estética siempre será igual a pesar de que la historia suceda en el año 2029. Considero que desde la dirección de arte se intentó no producir un gran cambio estético en la casa porque sigue siendo la misma y sabiendo que en la mayoría de los capítulos ésta se emplea como una vivienda de fin de semana.

Objetos

Lo que es interesante es su continuidad temporal y su constancia permanente en los capítulos de la serie. Se destacan especialmente:

a) La Radio:

Este elemento fue uno de los primeros que me llamó la atención porque se repite continuamente en los primeros cinco capítulos, y además se emplea diegéticamente para ubicar al espectador en el tiempo histórico por el cual el país está pasando. De este modo la información puede introducirse a través de una radio novela, por las noticias, por un partido de fútbol o solamente porque alguien está obsesivamente con interés de arreglarla para poder conocer lo que sucede fuera de *La Casa*.

b) El Teléfono:

Un objeto tan común como este, es de múltiple uso durante toda la serie. Al comienzo es uno de los elementos que permite conectar el interior de la casa con el exterior, empleándose de modo permanente como el único medio de

comunicación con el cual se comunican los personajes de la historia.

Lo que sucede con este objeto es que está presente todo el tiempo, pero a medida que pasan las épocas se moderniza. Comenzamos observando un típico teléfono de rueda y llegamos hacia el final encontrando un celular móvil, más allá de la diferencia en el dispositivo el uso de este artefacto está cuidadosamente trabajado para otorgarle unidad y coherencia temática y estética.

c) Las ventanas:

Las ventanas, en ocasiones se las puede considerar como un objeto simple, o solamente como algo que me permite que la integridad de la luz puede entrar en ella; al abrirla entra el aire permitiendo purificar el ambiente, pero al exhibirse cerrada refiere a lo clausurado lo cual puede ser considerado como una señal de que a “algo” no se le permite salir del lugar o está prohibido su demostración.

Para finalizar, en la construcción de la ficción desde la dirección de arte, es importante recordar que: “*Time*: es el tiempo, pero es también la historia, y es todo lo que forma el mundo de esa casa”.



Universidad
Nacional
Villa María

