

# caiana

Cristina Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

En el ojo del huracán: ficción, serialidad y políticas públicas

## En el ojo del huracán: ficción, serialidad y políticas públicas

Cristina Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### La teleficción seriada *regional*: un acontecimiento inédito

El siglo XXI puede concebirse como un momento de convergencia entre formas mediáticas y expresión artística, que se materializaron en narrativas seriadas ficcionales susceptibles de ser observadas y aprehendidas desde una necesaria renovación epistemológica. Autores como Mittell destacan las transformaciones operadas en el dispositivo televisivo en ese periodo, en particular al abordar las series de ficción, frente a las intersecciones de sus formas y narrativas con dimensiones propias de las industrias culturales, la comunicación mediática digital y la sociedad del entretenimiento, como las más significativas.<sup>1</sup> Por otro lado, se vuelve indispensable instalar un ámbito para la reflexión dado que el fenómeno de la ficción seriada para tv históricamente se convirtió en un campo esquivo para la crítica, a diferencia del cine, constatándose la presencia de estudios académicos más vinculados a su relevancia social por encima de su interés estético.<sup>2</sup>

Esta situación se complejiza aún más frente a las variaciones de la oferta de ficción seriada a través de dispositivos que clausuraron la continuidad del flujo televisivo en su exhibición, tensionando el modo de entender el discurso para televisión concebido como bricolage estético o flujo estetizante de lo cotidiano.<sup>3</sup> Este contexto permite comprender la popularización del consumo de las teleficciones como unidades discretas a partir de diversas plataformas –especialmente del tipo Video on Demand, VOD como Netflix,

Amazon, Hulu, Disney+– que ha instalado nuevos debates tales como el de la televisión de autor;<sup>4</sup> la forma del catálogo y la función-algoritmo como orientador de las prácticas espectatoriales que exponen la fragmentación y la producción ficcional discreta; el fenómeno del *peak-tv*<sup>5</sup> –que ubica la discusión acerca de las posibilidades de atraer la atención de los públicos en relación al volumen de la producción–; la consolidación de prácticas de consumo que problematizaron la “detención” y el “continuismo” en las narrativas a partir de modalidades como las “maratones”;<sup>6</sup> entre otros aspectos que conforman la agenda contemporánea.

Sumado a lo anterior, en la primera década del nuevo siglo en Argentina, se despliega el último “giro” de una ficcionalidad seriada propia del modelo de la *tv-broadcasting*, reconocible como un movimiento centrífugo que permitió la expansión de operaciones formales y narrativas con remisiones a modalidades y prácticas de sentido previas, al tiempo que introducían componentes novedosos dentro del sistema de los géneros y los formatos, entre ellos los correspondientes a la ficción seriada.<sup>7</sup> En ese marco, resulta significativa la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), y la aplicación de la política de fomento, dado que habilitó la irrupción de un proceso inédito de descentramiento que generó narrativas seriadas de carácter federal orientada a promover la producción regional en la totalidad de los territorios nacionales.<sup>8</sup>

En ese sentido, es indispensable reconocer que un hito en este proceso lo constituyó la firma, en junio de 2010, del Convenio de cooperación para el desarrollo de proyectos de promoción de contenidos audiovisuales digitales entre la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y el Ministerio de planificación federal, inversión pública y servicios (MINPLAN). El acuerdo habilitó un dispositivo para el desarrollo del Plan operativo de fomento y promoción de contenidos audiovisuales digitales del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T). Inscripto en este marco institucional, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) junto con la UNSAM suscribieron un Convenio específico direccionado a la producción de contenidos audiovisuales que permitió consolidar dicho

Plan Operativo. Cuando referimos al carácter inédito del fenómeno estamos haciendo alusión a la prácticamente inexistente producción de narrativas seriadas de estas características en términos históricos y, contemplando desde una perspectiva de conjunto, en la mayor parte de las provincias argentinas.

El Plan Operativo, desde esa perspectiva, reconocía esa situación de carencia de las comunidades audiovisuales de los territorios, por lo que incluía en una de sus líneas de fomento la llamada *Series de Ficción Federal*. Este era un dispositivo de tutoría especialmente organizado para instancias de reproducción ligadas a los roles de dirección, producción y guion. En ese contexto, esta política resultó fundamental para gestar el fenómeno de la ficción seriada regional en función a su continuidad en el quinquenio, promover una orientación específica hacia lo territorial, a la vez que generó condiciones de accesibilidad por parte de productoras locales, entre algunos de sus aspectos más relevantes. De las sesenta series y miniseries emergentes –sin considerar la sumatoria de la producción de CABA y de la provincia de Buenos Aires–, el 83 % accedió al subsidio entre 2010-2015 constituyéndose muchas de ellas en la primera experiencia realizativa en sus ámbitos locales y postuló a esta línea como la más importante dentro de las promovidas por el Concurso.

A los fines de promover la serialidad federal, esta convocatoria dividió reticularmente al país en regiones (NOA, NEA, Nuevo Cuyo, Patagonia, Centro Norte) brindando oportunidades al acceso de los subsidios para todas las geoespacialidades en cada una de sus convocatorias, cuya periodicidad resultó prácticamente anual. La cartografía regional resultante atendía, no solo a un principio de recuperación de las provincias como unidades constitutivas por lo que la división política estuvo presente, sino que además trazaba “una pseudo-frontera-cultural poblada de prácticas socio-económica-simbólicas e imaginarios comunes subyacentes”.<sup>9</sup>

Un criterio de diversidad e inclusión de las espacialidades nacionales subyace en la definición de la política pública nacional que, al materializarse, habilitó la emergencia de imaginarios específicos de los distintos ámbitos del país. Ese movimiento subjetivante

de la política promueve, en la actualidad, reflexiones desde distintas claves de lectura: primero, a partir de la categoría territorios-imaginarios irrumpe una alternativa para contemplar analíticamente las modalidades de estetización con las que el espacio se introduce y despliega en las narrativas seriadas incorporando imágenes, sonoridades y ritmos renovados; segundo, instala el debate acerca de las tensiones que suscita una orientación que convoca a la presencia de formas identitarias locales y un horizonte de expectativas susceptible de introducir fórmulas asociadas al exotismo y a la folclorización de constructos socioculturales; tercero, en relación al proceso de tutoría que operaba como requisito, resulta provocativo contemplar los tipos de praxis que se plasmaron en el terreno de las prácticas profesionales instalando múltiples modelos de trabajo y fórmulas teórico-metodológicas del hacer audiovisual que se pusieron en juego no siempre acordes al ejercicio imperante a nivel de la industria televisiva centralizada en CABA.<sup>10</sup>

Con respecto a la distribución regional, la teleficcionalidad emergente alcanzó una distribución homogénea en regiones como NOA, NEA, Nuevo Cuyo y Patagonia (entre 19% a 15%) a excepción de Centro-Norte (que incluía a Córdoba y Santa Fe) que obtuvo un 32% del total de serialidad federal estrenada. Bajo la promoción a un modelo de serie corta –denominación que remite a narrativas de 8 capítulos de 26 minutos de duración cada uno–, y contempladas las provincias como unidad, se observa una preeminencia en la realización de ficciones en las provincias de Córdoba, Santa Fe, Mendoza y Corrientes por sobre el resto de manera significativa.

El tiempo de la política pública coincidía, de este modo, con la amplificación y la diversificación de la presencia de las formas seriales (a través de procesos de remake, precuela, entre otros) en el cine comercial a nivel global y, en particular, en el espectro de la oferta que de forma simplificada remitían a lo televisual. Como se expresó anteriormente, el siglo XXI se constituyó en un momento de convergencia de múltiples modalidades del ver televisual (televisión *broadcasting*, televisión por cable, televisión por *streaming*, televisión *premium*, entre otros) que en un escaso tiempo provocó trastocamientos y

redefiniciones que interpelaron múltiples aspectos ligados a los dispositivos, los lenguajes y los medios. El carácter asertivo del slogan que planteaba si HBO era televisión (*It's not TV, it's HBO*) en la década del noventa anticipaba un panorama vertiginoso y complejo donde, más allá de una estrategia de *branding*, se ponía en discusión el modelo de la producción de contenidos ficcionales basado en la publicidad, el *rating* y la repetición; y se apelaba a la construcción de fidelidad desde un planteo que destacaba la televisión de autor, el abordaje de temas polémicos y la exploración narrativa y genérica.<sup>11</sup> De este modo, se inauguraba una tendencia, que se profundizaría los años subsiguientes, que acercaba la ficción seriada a planteos propios del campo artístico, entre otros.

### **La ficción federal entre el pliegue y la superposición**

Como premisa teórica concebimos a la ficción como un espacio de indagación desde el cual es posible reconocer las particularidades del reparto de lo sensible en un espacio/tiempo particular, a partir de un abordaje que privilegia sus rasgos estéticos y políticos.<sup>12</sup> Asumiendo la dimensión política de la ficción es que identificamos unos imaginarios geográficos inscriptos en creaciones emergentes de una contemporaneidad argentina caracterizada por la irrupción y la diversificación de los artistas audiovisuales que pusieron en circulación sus obras a partir de 2010.<sup>13</sup> Ese momento particular puede, metafóricamente, considerarse un pliegue en el que se condensaron y yuxtapusieron imágenes e imaginarios territoriales que habían estado postergados dentro de las lógicas imperantes en el dispositivo televisual nacional. De modo tal que la definición federal de la política pública operó como un modo de tensionar la marginalización discursiva a la que ciertos constructos subjetivos estaban asignados.

Los imaginarios geográficos precedentes, que se configuraron desde los comienzos de la televisión argentina, exponían artilugios visuales que remitían a simbologías reconocibles como capitalinas y porteñas. Si lo

urbano operó como un componente remanente de la televisualidad que se expandió hasta ese momento, instituyéndose incluso como un aspecto naturalizado en la producción signífica de la tv, en contrapartida, las ficciones federales tensionaron el umbral de la mirada al introducir otros paisajes geográficos y sociales, es decir, otros mundos ficcionales desacoplados, a veces, de la gran ciudad.<sup>14</sup> En términos del análisis se vuelve heurísticamente interesante retomar la propuesta de Depetris Chauvin a los fines de identificar cómo esas ficciones activan un “inventario visual, sonoro y táctil de la naturaleza” ofreciendo al mismo tiempo una “matriz estética” y “una forma de pensar los afectos y un estar en el mundo contemporáneo”.<sup>15</sup>

En este sentido, podemos afirmar que los contenidos ficcionales, creados durante esos primeros años de las políticas públicas nacionales (2010-2015), representan un conjunto heterogéneo que evidencia una pluralidad de la experienciación narrativa y estética de la audiovisualidad atravesada, simultáneamente, por densos y complejos procesos que tensionan las relaciones local-global. Parafraseando a Sousa Santos ¿qué sombras crea la visibilidad?, es decir, a partir de la apertura del régimen escópico ¿opera la folclorización y/o exotización “del interior” nacional? ¿qué tensiones se (re)descubren en los espacios practicados en la ficcionalidad regional?<sup>16</sup>

En esa vorágine de la producción teleficcional del periodo, diversas operaciones hicieron posible la configuración de espacialidades liminares y una estetización en las fronteras que dotaron de visibilidad e inteligibilidad a formas de producción y reproducción de la vida en el territorio, a itinerarios subjetivos para el autoaprendizaje y al encuentro de sí en y como parte del paisaje, y a la presentación e invocación de entidades sobrenaturales y mitológicas. Para ilustrar esta afirmación se reconoce que las imágenes de las ficciones del NOA, Cuyo y la Patagonia recorrieron territorios diversos compartiendo una operación orográfica-visual que expuso los modos de habitar y las prácticas del vivir en la Cordillera de los Andes desde un repertorio variado tanto de formas de construir temporoespacialmente la narración, como de la

selección de los géneros cinematográficos empleados para narrar sus historias.



Figura 1. Imagen de la serie mendocina *Gregoria*, dir. Virginia Céspedes, 2017.

Las formas de habitar el territorio dotan de relevancia, en los relatos, a las prácticas socioculturales y económicas que dan cuenta de una construcción de la vida cotidiana donde prevalece la dimensión productiva del territorio y su condición de posibilidad para la reproducción de la vida doméstica, los vínculos afectivos y sociales, y la politicidad del mundo en común. Un arco de posibilidades que involucra a espacios productivos –tales como la chacra, el viñedo o el ingenio azucarero– permite observar las particularidades de la vida de distintas poblaciones arraigadas al territorio desde una perspectiva que enfatiza las dificultades del sostenimiento de los ámbitos productivos, en ocasiones desde una perspectiva clasista.<sup>17</sup> Como parte de las modalidades espectatoriales, cabe destacar el ritmo intimista de la narrativa audiovisual que recrea la cadencia del tiempo de la vida cotidiana en las geografías regionales; estas configuraciones tensionan los imaginarios geocéntricos con el que la televisión ha configurado su oferta de subjetividades y espacios históricamente, incomodando además la forma de ver televisual moldeada por la velocidad del acontecer cotidiano en las grandes ciudades que atraviesa el tratamiento del conflicto y donde predomina la sucesión de la acción.

Es interesante, además, contemplar las modalidades a partir de las cuales el conjunto telefeccional federal abordó fragmentos relevantes de la historia local/nacional recuperando una matriz popular-folclórica que exhibe el espacio cordillerano como marco central de contención. En general, desde la ficción histórica y la ficción de época, la composición visual remite a modos canónicos de ilustrar a los personajes y paisajes del folclore argentino, respondiendo a un criterio artístico propio del gauchesco del siglo XIX de amplia circulación cultural. Las operaciones de memoria retoman acontecimientos ligados a los procesos de aniquilación étnica y expropiación territorial en la Patagonia, de explotación en los ingenios azucareros del NOA, de enfrentamientos entre unitarios y federales, entre otros. Las ficciones configuran unas subjetividades en disputa desde un repertorio diverso con remisiones a caudillos argentinos, como el Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza (*Cuchillo*), a los pilquineros (*Erase una vez la Patagonia*), a inmigrantes europeos (*Las Cartas de Evans*), a los esclavos (*Gregoria*) y a los collas esclavizados por los terratenientes azucareros (*El aparecido*).<sup>18</sup> Estas narrativas, en ocasiones, ponen en tensión los relatos historiográficos oficiales, instalando una posición histórico-reparadora que disputa el sentido acerca de sucesos y comunidades desde una perspectiva descentrada de los espacios de poder en Argentina. Estos procedimientos narrativos y estilísticos generan un efecto dramático con énfasis en lo telúrico-costumbrista. (Figs. 1 y 2)



Figura 2. Imagen de la serie salteña *El Aparecido*, dir. Mariano Rosa, 2013.

Asumiendo un presente contemporáneo, otra dimensión a destacar es el diseño de personajes adolescentes en relatos que aluden a las transformaciones en sus formas de vida, al descubrimiento de sí y de otros y al tránsito por situaciones que ponen a prueba un régimen de la afectividad asumido como normal.<sup>19</sup> La puesta en escena de los conflictos amorosos, familiares y laborales, y la vinculación con situaciones fronterizas a lo delictivo ponen en evidencia el carácter conciliador de la resolución de los problemas en las narrativas y la presencia de subjetividades colectivas que brindan contención y apoyo emocional. La teleficción, entonces, dota de visibilidad a experiencias del habitar el mundo con otros que pueden concebirse como alternativas a la visión predominante de la serialidad proveniente de CABA (en su histórico desarrollo de narrativas infantojuveniles seriadas) y del extranjero.<sup>20</sup>

### **Constelaciones ficcionales: una lectura pendular**

Si la producción de contenidos ficcionales para el medio televisivo se constituía en un fenómeno inédito, ¿cuáles fueron referencias que se observan en el análisis textual? Es posible identificar ciertas presencias que reconocen una vinculación a una suerte de canon (lo cual presupone un orden, ciertas reglas y la dimensión de lo instituido) y, otra, a la experimentación (que asume la renovación de los lenguajes, en este caso en relación al medio televisivo). Más allá de concebir la existencia de una pluralidad de matices entre esas opciones, resulta de especial relevancia que incluyamos una lectura a modo de péndulo para poder establecer dos orientaciones radicales entre las cuales fluyeron alternativas específicas a nivel de la ficción regional. En el arco de opciones, un extremo remite al planteo de un canon y, otro, a una orientación fronteriza hacia el *border*.

Una orientación al canon, ¿significa necesariamente imponer un mecanismo de reproducción acrítica de modelos teleficcionales basados en principios de aceptabilidad instituidos desde una externalidad global o nacional?, ¿es dable

conjeturar que su potencia radicó en “su fortaleza para inspirar búsquedas y consolidaciones al interior-del-género”?<sup>21</sup> Antes de avanzar en la revisión de las experiencias nacionales, cabe introducir una discusión acerca de lo que representa su problemática en la televisualidad ficcional.

El empleo del término canon convoca, en principio, a extrapolar ciertas discusiones presentes en el campo artístico y que atañen a ese relato configurado a partir del carácter restrictivo y excluyente de un conjunto de obras siempre desde un lugar de poder, muchas veces desde los ámbitos (como la historia del arte) que instituyen los horizontes de aceptabilidad y admisión.<sup>22</sup> Esta línea del debate es compleja de asumir en este caso, dado que la producción ficcional seriada ha sido escasamente considerada tanto por la crítica como por el campo académico, especialmente al contemplar sus dimensiones estéticas. El principio de serialidad, asociado a la repetitividad, no logró durante décadas articular y promover una multiplicidad de perspectivas que se alejaran de su estatuto vinculado a las industrias culturales. Distinto es el recorrido si se reflexiona acerca de la idea del canon desde la especificidad de la televisualidad.

El establecimiento del canon en el ámbito televisivo logró un oportuno impulso en términos institucionales cuando a partir de finales de los noventa se comenzaron a conmemorar los quincuagésimos aniversarios de la llegada de la televisión, un momento que resultaba propicio para la publicación de libros patrocinados por las cadenas públicas (...), así como listas conmemorativas como la del British Film Institute.<sup>23</sup>

En el mismo capítulo, Cascajosa Virino en términos críticos discute los criterios con los que el propio sistema televisivo, en particular en Estados Unidos y en Europa, ha definido una suerte de calidad desde la cual distinguir las mejores series y miniseries observándose el carácter afirmativo con el que se recupera el

drama (por sobre la comedia), la reproducción de un sistema de validación patriarcal, el rasgo comercial, entre otras cuestiones. El canon, entonces, estaría ligado al sistema de juicio y reconocimiento de la propia industria norteamericana, especialmente, lo cual se vuelve poco factible de adoptar como posición para poder comprender la producción televisual regional. Otra opción, que aquí se considera pertinente, consiste en vincular también el desarrollo histórico de la teleficcionalidad seriada a nivel internacional con el devenir de las formas y narrativas en el propio país.

Desde esa perspectiva es evidente que el primer movimiento de la política pública de carácter ampliado (2010-2015) encontró un doble centro de referenciación:<sup>24</sup> exógeno, ligado al giro que se produce en el sistema televisivo estadounidense (por aire y cable) a fines de la década del noventa y su despliegue en el siglo XXI; endógeno, propio del devenir del sistema de géneros del drama seriado en la televisión producida y exhibida por las emisoras de aire de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en particular, donde el unitario fue construyéndose y consolidándose como forma genérica durante décadas. Entre medio –modo que permite conceptualizar la porosidad, entrecruzamiento y complejidad del fenómeno– un repertorio heterogéneo se desplegó, cabe señalar que al mismo ritmo en el que las nuevas pantallas moldeaban y renovaban los principios de la serialidad ficcional, dibujando un mapa que en ese momento estaba en construcción. Esto último lleva a reflexionar acerca del potente carácter modelizante que se desplegaba en ese tiempo transicional en la escala nacional y global.

Entendemos que la potencia del canon como orientación y campo de remisión no radicaría, en este caso, en su mecanismo de reproductibilidad ligado a la redundancia, sino en su fortaleza para inspirar búsquedas y consolidaciones al interior del género, es decir, dentro de marcos plausibles de una aceptabilidad impuesta en términos de producción, circulación y consumo de la materia ficcional. La teleficcionalidad emergente en los territorios, especialmente en los primeros años de la implementación de los concursos, encontró dificultades para

desplegar criterios estético narrativos próximos a una industria audiovisual.

Preliminarmente podemos concebir, como parte de este conjunto, a algunas de las series y/o miniseries ganadores del fomento estatal –en una política que implicó una importante participación del INCAA– en convocatorias a Series de ficción en Coproducción internacional, y las Series de ficción para productoras con antecedentes, como las más relevantes durante el periodo 2010-2013; pero, en lo que se puede considerar como un tiempo inmediatamente posterior, aparecen ejemplos que se ubicarían en el marco de ganadores de la convocatoria a Series de Ficción Federal del año 2014. Esto lleva a hipotetizar que el primer movimiento de la política pública permitió dar inicio a unas prácticas profesionales que se afianzaron después del estreno de las series y miniseries, logrando consolidar desde esa experiencia nuevas estrategias de producción y de realización que se materializaron en un renovado y complejo conjunto de obras.

La recurrencia temática que alude a la marginalidad y la violencia latina en plataformas como Netflix llevan a interrogar el fenómeno. ¿Es posible considerar la configuración de un “activo periferia” en los imaginarios geográficos que se articulan con esa serialidad exógena que expone a Latinoamérica desde la violencia y la carencia en géneros como las narco-series, por ejemplo?<sup>25</sup> ¿Cuáles son los horizontes de posibilidad para la experimentación formal en las estéticas periféricas de las teleficciones federales?

En la televisión internacional desde principios del siglo un relevante número de series abonó un pensamiento acerca de la exhibición televisual de la criminalidad urbana desplazándose entre los pliegues institucionales (fundamentalmente de la policía) y asentándose en las grietas de la cotidianeidad.<sup>26</sup> La noción *tv-noir* funciona en ese sentido como una categoría heurísticamente productiva para contemplar analíticamente esta tendencia que se ha expandido desde el mundo anglosajón hacia las pantallas globales. En Argentina, durante la primera década del siglo XXI, otras series y

miniseries de la productora Ideas del Sur propusieron un realismo desencantado y una presentación de personajes en posición agonal deambulando en los márgenes de lo social a través de la Ciudad de Buenos Aires.<sup>27</sup>

Un recorrido por la ficcionalidad regional permite observar un arco diverso de estrategias narrativas y estéticas. En las tramas de estos policiales se refiere a la delincuencia, al narcotráfico y a la corrupción como tópicos que exhiben el deambular de sujetos marginales en un espacio social pauperizado. En general ficciones producidas tanto en la provincia de Santa Fe como en Córdoba abordan la temática apelando a diversos recursos formales: unas, privilegian un componente intimista a partir de una estética *noir* y una fascinación poética con elementos fantásticos; otras, recuperan las formas clásicas del género con una fuerte impronta del modelo norteamericano y la adaptación de casos policiales locales con resonancia mediática; finalmente, destacan variantes que abordan el delito desde un “realismo sucio” que construye el vértigo y el desencanto desde una mirada clasista.<sup>28</sup>

En relación a esta última vertiente del género destaca *La chica que limpia*, serie cordobesa que representa un caso emblemático de internacionalización de un contenido local en mercados a los que arribó a través de la comercialización de la obra y por la venta del formato para su adaptación.<sup>29</sup> Como remake, en 2021 se produce el estreno por HBO Latinoamérica en México bajo el nombre de *La muchacha que limpia* (desarrollada por producida por WarnerMedia Latin America) y, en 2022, en Estados Unidos a través de FOX, como *The Cleaning Lady* (producida por Warner Bros. Television Studios, Fox Entertainment y Amore & Vita Productions). Se encuentra en proceso el desarrollo de su versión para países árabes tras el acuerdo con MBC Group, una de las compañías con mayor penetración en Medio Oriente y África del Norte; y para Turquía por O3 Medya con una trayectoria consolidada en la generación de contenidos para plataformas como Netflix y Fox Turquía, por ejemplo.

*La chica que limpia* es una serie de ficción que renueva el género policial presentando al personaje de Rosa, una joven empleada de limpieza, atrapada entre el mundo de la mafia y la corrupción, por un lado, y el policial, por otro. Bajo el nombre de Rosa o Thony, las protagonistas de estas historias (de la serie original y de sus versiones) son mujeres que transitan la marginación social ya sea por una posición de clase o por su raza, pero especialmente por su condición de género. La premisa argumental de la ficción resulta pregnante y, como una caja de resonancias, logra articular demandas y expectativas telegenéricas en públicos plurales. Si a fines del siglo XX Martín Barbero y Rey señalaban su preocupación por la consolidación de una cultura de la indiferencia que impactaba en el proceso de borramiento de las singularidades regionales, cabe preguntarse acerca de los movimientos de avances y repliegues con los que ciertas demandas y preocupaciones emanan desde la particularidad de los territorios socioculturales y logran atravesar las fronteras político-ideológicas para discutir realidades opresivas.<sup>30</sup>

Del otro lado del péndulo, la experimentalidad en las formas estéticas y narrativas configuró una zona fronteriza donde la implementación de la política pública hizo posible sus ubicaciones intersticiales. La noción de *border* ha sido empleada para concebir analíticamente a una ficcionalidad que puso en tensión la previsibilidad del género dentro del medio televisivo, proporcionando renovaciones en algunas (o todas) las dimensiones temáticas, enunciativas y/o retóricas del discurso.<sup>31</sup> La teleficcionalidad *border*, por su carácter antagónico, suele provocar un reconocimiento gratificante por su rasgo polémico, o un rechazo total por su carácter aberrante en términos de las lógicas del género. La operación de extrañamiento brinda la oportunidad para generar aportes que reconfiguren el modelo de ficción televisiva desde la experimentación, y en ese sentido, desde un ejercicio de memoria se considera que la ficción seriada *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) se constituyó en una referencia ineludible para reflexionar acerca de las prácticas experimentales en la ficción televisiva. Como señala Bignell la vinculación entre serie televisiva y arte fue posible por la irrupción de una obra de carácter autoral



(atribuida especialmente a uno de sus creadores, David Lynch) que tensionó las normas del medio constituyéndose en una “serie de culto”.<sup>32</sup> Es por ello que estas líneas de desarrollo que implican experimentación con el lenguaje se consideran valiosas para introducir la dimensión de novedad.

Emblemática resulta la miniserie *Muñecos del destino*, ficción dramática con personajes encarnados en títeres de tela inexpressivos, que propone una deconstrucción paródica del género de la telenovela latinoamericana radicalizando la exhibición de recursos discursivos, corporales y técnicos.<sup>33</sup> En primer lugar, las marionetas resultan un significativo extraño para el género, y su presentación ha implicado la trasposición de procedimientos propios de la animación en *stop motion*, todo lo cual construye una posición distanciada a las formas canónicas de la serialidad ficcional dramática. Además, la explosión melodramática expande formas caricaturescas en el diseño de los personajes, en la definición de las acciones y en la puesta en escena, retomando un registro hiperbólico. **(Fig. 3)**



Figura 3. Imagen de la serie tucumana *Muñecos del destino*, dir. Patricio García, 2012.

*Muñecos del destino* se constituye, en su singularidad, en un caso excepcional a nivel regional para la expresión de la experimentalidad de las formas estéticas. A pesar de su carácter único en el conjunto, su sola presencia es una comprobación de las

posibilidades de la política pública para instalar un horizonte de condiciones con apertura a su emergencia. Estas modalidades disruptivas se acercan más a las búsquedas artísticas-audiovisuales que a las formas aceptadas desde la industria, incluso cuando pretenden configurar aperturas de diferenciación marcadas. Desde esa perspectiva habilitan remozadas lecturas y recorridos para la serialidad (tele)ficcional.

### Mapas de los acercamientos

El despliegue de los diversos procesos de producción de contenidos teleficcionales federales se constituye en una oportunidad para observar el movimiento artístico-cultural de comunidades audiovisuales que, en escaso tiempo, debieron configurar prácticas especializadas sin experiencias previas sobre las cuales dialogar. En ese sentido, el vaivén de las políticas públicas, producto del recambio gubernamental a nivel nacional, transformó de manera significativa el horizonte de posibilidad y desarrollo de la ficcionalidad seriada regional. Incluso, la posibilidad de emplear el término regional como parte de la denominación de un tipo de producción ficcional concebida como parte del dispositivo seriado televisual es, de por sí, un avance considerable en el marco de la crisis de la producción y la presencia de ficción en las pantallas de la televisión abierta.

Estudios desarrollados por Obitel (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva), en su capítulo Argentina, y también por el Observatorio de la Ficción de la Televisión Pública (Universidad Nacional de Quilmes), muestran el descenso del estreno de ficción nacional en las pantallas argentinas desde el año 2016. Ese proceso de declive se complejiza aún más frente al crecimiento veloz de la importación de teleficciones de origen turco, particularmente, y de Brasil, Colombia o México, en segundo lugar. Además, un repaso por los contenidos ficcionales presentes en el palimpsesto televisivo evidencia, en particular a partir del 2016-2017, la consolidación de la coproducción de productoras independientes con señales de tv internacional, y con plataformas de Video *On Demand* extranjeras. Un panorama

extremadamente complejo y desalentador no solo para la ficción desarrollada desde espacios dominantes en Argentina, especialmente ligados a la capacidad productiva asentada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sino también para la televisualidad ficcional regional.

Si la política pública había previsto mecanismos para alentar el desarrollo productivo para la televisión HD, uno de sus flancos débiles se constituyó la cuestión de la distribución y la circulación del material elaborado. Los tiempos en los que se iniciaban los primeros estrenos de la ficción seriada federal coincidían con el periodo de transición en el que nuevas modalidades del ver-televisual se estaban reconfigurando, componiendo un escenario de trastocamientos sin precedentes. No solo la expansión de las series *web* empezaban a problematizar las características de las formas seriadas, sino que las plataformas delimitaban las nuevas fronteras del consumo de sus contenidos. Tampoco resulta en absoluto indiferente la escasa capacidad de respuesta a nivel estatal, en términos del sostenimiento y difusión de sus propias plataformas con la producción nacional. De este modo, la ficción seriada federal resultó impactada por una serie de movimientos endógenos y exógenos que dificultaron su crecimiento y sustentabilidad. Se constituyó así un escenario atomizado con pocas posibilidades de transformación en el futuro inmediato; sin un algoritmo que las vincule han pasado desapercibidas para la mayor parte de la población.

Más allá de este panorama incierto es importante considerar cómo los aprendizajes alcanzados pueden tallar en nuevas estrategias de producción regional asentadas en modalidades de cooperación y coproducción bajo lógicas diferentes en el territorio, repensando también las formas estéticas, los formatos y el trabajo con el lenguaje. Ante el despliegue de acuerdos regionales de trabajo audiovisual entre gobiernos provinciales, cabe preguntarse si pueden empezar a configurarse remozadas modalidades de articulación que permitan el desarrollo de narrativas seriadas identitarias a partir de lógicas que se distingan de las estrategias hegemónicas.

La proliferación de experiencias de generación de normativas y acciones concretas de fomento al audiovisual local-provincial se están concretando desde 2014 de manera continua a lo largo del país, al tiempo que se consolidan las formas asociativas para la producción y el desarrollo. Por otro lado, en 2021, se implementó el Concurso Renacer Audiovisual desde el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Medios y Comunicación Pública, a través de Contenidos Públicos S.E. del gobierno nacional, que abre un ámbito para la creación de formas seriadas en cuatro de sus cinco categorías (Documental Unitario, Serie Documental, Serie de Ficción, Serie de Ficción Histórica y Serie de Animación). Estas acciones pueden colaborar al tránsito hacia un nuevo escenario desde donde las prácticas artísticas-culturales de la ficción seriada regional encuentren nuevas alternativas; quizás la re-articulación permita imaginar y materializar ese horizonte.

## Notas

1 Jason Mittell, "Narrative complexity in contemporary american television", *The Velvet Light Trap*, n.º 58, 2006, pp. 29-40.

2 Mirta Varela, "La televisión: el espacio vacío de la crítica", *Imagofagia*, n.º 2, Buenos Aires, 2010, pp. 1-10.

Concepción Cascajosa Virino, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016.

3 Muniz Sodré, "Telenovela y novela familiar", en: Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (coord.), *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 37-50.

4 Mirta Varela, "Del flujo interminable a la televisión de autor", en: Borges, Pucci y Sobrinho (orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*, vol. II, Instituto de Artes/Unicamp: Campinas, Faro e São Paulo, 2012, pp. 13-28.

5 John Landgraf, ejecutivo del Canal FX, empleó en 2015 el término *peak tv* para aludir al proceso de ampliación exponencial del volumen de la producción de series, constituyéndose una suerte de "burbuja del entretenimiento" de tal dimensión que cada unidad tendría escasas posibilidades de atraer la atención de los públicos.

6 Leonardo Murolo, "Maratonear, spoiler y filtrar: el rol de las audiencias ante el audiovisual digital", en: Ignacio del Pizzo y Leonardo Murolo, *Cultura Pop: Resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2021, pp. 17-30.

7 Cristina Siragusa, *La puesta en escena televisual: diez años de ficción seriada en Argentina*, Tesis Doctoral en Semiótica, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

8 Un modelo instituido a partir de la diferencia y que afecta tanto al origen de la producción como a las imágenes de los sujetos que son representados en las pantallas: "De esta forma, aparecen en escena otros realizadores audiovisuales y tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data". Alejandra Nicolosi, *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014, p. 5.

9 Cristina Siragusa, "Intersticios televisuales: narrar experimentalmente desde los territorios nacionales", en: Sergio Esteban Tonkonof y Ezequiel Ipar (comp.) *Teoría, política y sociedad: reflexiones críticas desde América Latina*, Buenos Aires, Clacso, 2018, p. 459.

10 Una ampliación de esta problemática puede encontrarse en Cristina Siragusa, "Intersticios televisuales: narrar...", *op. cit.*

11 Ha abordado esta problemática Concepción Cascajosa Virino, "No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO", *Zer*, n.º 21, 2006, pp. 23-33

También Marc Leverette, Brian L. Ott, and Cara Louise Buckley, *It's Not TV. Watching HBO in the Post-television Era*, New York, Routledge - Taylor & Francis Group, 2008.

12 Jaques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

13 Irene Depetris Chauvin trabaja la categoría imaginarios geográficos para el análisis cinematográfico a partir de una construcción epistemológica en la que se encuentran la teoría del cine, los aportes de la geografía cultural, el giro espacial y contribuciones de los estudios de los afectos. La noción, de esta manera, asume la indispensable articulación del pensamiento sobre el espacio ligado a la temporalidad y al vínculo con los otros.

Irene Depetris Chauvin, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Pittsburgh, Latin American Research Commons, 2019.

14 Cristina Siragusa, *La puesta en escena...*, *op. cit.*

15 Irene Depetris Chauvin, *Geografías afectivas. Desplazamientos...*, *op. cit.*, p. 19.

16 Bouventura de Sousa Santos, *La cruel pedagogía del virus*, Buenos Aires, CLACSO, 2020, p. 27.

17 Las series consideradas son *Los corderos se pasean crudos* (Río Negro, 2014, Melina Savid), *La chacra* (Río Negro, 2011, dir. Walter Ponzo Ferrari), *Ana y el vino* (Mendoza, 2014, dir. Alexia Salguero), *El aparecido* (Salta, 2013, dir. Mariano Rosa).

18 Las ficciones federales mencionadas son *Cuchillo* (San Luis, 2012/3, dir. César Albarracín), *Érase una vez la Patagonia* (Neuquén, 2016, dir. Maximiliano Anriquez), *Las Cartas de Evans* (Chubut, 2014, dir. Nahuel Ferreira), *Gregoria* (Mendoza, 2017, dir. Virginia Céspedes) y *El aparecido*, Salta, 2013, dir. Mariano Rosa)

19 Se alude a las teleficciones *La educación del rey* (Mendoza, 2016, dir. Santiago Esteves), *Mamut* (Mendoza, 2017, dir. Matías Rojo), *Las viajadas* (Mendoza, 2013, dir. Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre), *Una canción viene de lejos* (Mendoza, 2014, dirs. Alejandro Alonso y Federico Cardone)

20 Cristina Siragusa, "La congregación de los jóvenes sentimentales: las teleficciones infanto-juveniles en Argentina", *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, vol. 17, n.º 31, 2019, pp. 108-119.

21 Cristina Siragusa, "Disrupciones en el régimen visual televisual: políticas de fomento y ficciones seriadas argentinas", *Toma Uno*, n.º 7, 2019, pp. 152.

---

22 Andrea Giunta, *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2020, p. 20.

23 Concepción Cascajosa Virino, *La cultura de...*, *op. cit.*, 2016, p. 123.

24 Cristina Siragusa, “Disrupciones en el ...”, *op.cit.*

25 Juan Barriendos, “Desconquistas (Políticas) y Redescubrimientos (Estéticos). Geopolítica del Arte Periférico en la Víspera de los Bicentenarios de América Latina”, *Revista Des-bordes. Resonancias desde los Límites del Arte y la Política*, n.º. 0, 2009, pp. 21-29.

26 Ficciones internacionales como *The Shield* (FX, 2002-2008), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Mob city* (TNT, 2013), ilustran este comentario.

27 Ficciones internacionales como *The Shield* (FX, 2002-2008), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Mob city* (TNT, 2013), ilustran este comentario.

28 *La nieta de Gardel* (Santa Fe, dir. Gustavo Postiglione, 2012) resulta distintiva de la variante intimista de la estética *noir*. Por su parte, *Pájaros Negros* (Santa Fe, dir. Jesica Aran, 2019), *¿Quién mató al Bebe Uriarte?* (Santa Fe, dir. Gastón del Porto, Juan Pablo Arroyo y Alejandro Carreras, 2014), *Balas perdidas* (Santa Fe, dir. Hugo Grosso, 2017), pueden señalarse como las más representativas de su adscripción clásica al género. Por otra parte, *La purga* (Córdoba, dir. Pablo Brusa y Claudio Rosa, 2011) se inscribe en el mencionado “realismo sucio”.

29 *La chica que limpia* (Córdoba, dir. Lucas Combina, 2017).

30 Jesús Martín Barbero y Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía visual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999.

31 Cristina Siragusa, “Disrupciones en el régimen...”, *op. cit.*, 2019.

32 Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies*, Abingdon, Routledge, 2008.

33 *Muñecos del destino* es una serie de Tucumán, dirigida por Patricio García y estrenada en 2012.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Siragusa, Cristina; “En el ojo del huracán: ficción, serialidad y políticas públicas”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). N.º21| Segundo semestre 2022, pp. 50-60.

Fecha de recepción: 12 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2022