

Nombre y Apellido: Cristina A. Siragusa

Pertenencia institucional: Universidad Nacional de Villa María – Universidad Nacional de Córdoba

Dirección de correo electrónico: siragusasociologia@yahoo.com.ar

Mesa temática: 38. Sociedades imaginales: perspectivas de la teoría social contemporánea para el análisis de las sociedades y las subjetividades en un mundo de imágenes

Título de la ponencia: **Intersticios televisuales: *narrar-experimentalmente* desde los territorios nacionales**

La pantalla no es más que un rectángulo reflectante, la cara anterior de un paralelepípedo virtual en el que se extiende un escenario y una acción física. Y como todo rectángulo se define por su anchura y su altura, a las que hay que añadir la profundidad virtual propia del paralelepípedo. Las imágenes se inscriben en él para convertirlo en espacio plástico y, más precisamente, en un espacio plástico-cinético, cualidad que le permitirá acceder a la condición de espacio narrativo o depósito de narratividad figurativa. De modo que el espacio plástico-cinético adquiere, por su naturaleza física, la virtud de la temporalidad mediante la metamorfosis de los signos inscriptos en el rectángulo.

Román Gubern, 2013:21 [2002]

2010: Políticas públicas, Estado subjetivante, y emergentes televisuales

Una revisión de la historia de la producción televisual-ficcional en Argentina permite reconocer la (im)posibilidad de una praxis continua en lo atinente al desarrollo de narrativas para el medio producidas y ejecutadas en los distintos territorios nacionales. Es quizás uno de los casos, dentro del campo de la producción cultural y mediática, en el que se ha evidenciado un profundo proceso de centralización y concentración de la actividad en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sin embargo, a partir de la sanción de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual un nuevo panorama se instituyó en el que se articuló una producción normativa acompañada por una potente acción desde el Estado Nacional tendiente a dotar de condiciones “reales” al proceso de materialización del ideario político.

Del conjunto de las políticas implementadas en los últimos años se abordará en esta comunicación la primera convocatoria orientada a la producción de Series de ficción federal del año 2010¹. Se recupera esta política pública dado que tendía a un triple objetivo: *desarrollar* recursos técnicos-profesionales en televisión; *promover* la diversidad cultural a partir de contenidos que respondieran a las realidades de cada región; y *generar* un acervo de contenidos para la televisión digital. De este modo la convocatoria, en sus bases y condiciones, estipulaba una vocación de promoción ligada a la *producción artístico-profesional* en el área ficcional de un medio (la televisión) que tenía, como se explicó con anterioridad, de escasa a nula experiencia en la mayor parte del país; una pretensión de *visibilización-imagética* con arraigo en los territorios locales; y una *accesibilidad* de las teleficciones para su inclusión en diversos tipos de *dispositivos-pantallas*.

Conviene detenerse por un momento en el fenómeno de lo que se ha dado en nominar aquí como *visibilización-imagética-territorial* que pretende dar cuenta de un proceso de ampliación del campo del reconocimiento y la inteligibilidad pública a partir de la puesta en funcionamiento de diversas lógicas propias de una comunidad socio-cultural determinada². Pero a su vez interesa enfatizar acerca de lo imagético (sonoro-visual) por lo que la operación analítica exige anclar dicho proceso en el ámbito geo-cultural local (en el caso bajo estudio) e interrogarse acerca de las *imágenes* producidas en una coyuntura particular desde una multiplicidad de actores pertenecientes a heterogéneos, pero específicos, *territorios-expresivos*. Es dable cuestionarse acerca de: ¿Qué iconografía(s) se desplegaron en las pantallas televisuales en ese contexto? ¿Cómo concebir el territorio en este marco interpretativo?

¹ El 30 de junio de 2010 se suscribe un Convenio de Cooperación para el Desarrollo de Proyectos de Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales entre la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios (MINPLAN). De esta manera se pone en funcionamiento un mecanismo para desarrollar el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales del SATVD-T (Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre) que permitiría materializar en la práctica parte del ideario político-institucional inherente a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522. En este contexto el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la UNSAM también suscriben un Convenio para la producción de contenidos audiovisuales en pos del fortalecimiento del SATVD-T.

² En términos de Caletti se correspondería a la acepción de lo público en tanto *visibilidad universal* que se concibe como un “espacio donde los habitantes de este mundo se presentan, se reconocen y confrontan abiertamente por medio de la palabra o de la acción, constituyéndose a sí mismos en su relación con los otros y, valga subrayarlo, en su relación tensa con las instituciones del orden social que no cesan de buscar su disciplinamiento y subordinación” (2001:47).

Territorio, para Segato, refiere a “una apropiación política del espacio, que tiene que ver con su administración y, por lo tanto, con su delimitación, clasificación, habitación, uso, distribución, defensa y, muy especialmente, identificación” (2006:76). De este modo el territorio es, en primer lugar, indisociable de la idea de frontera y de poder. Cabe detenerse en este punto y retornar al caso: en su aplicación, la política de fomento dividió al país en seis regiones³ delimitando reticularmente las oportunidades de presentación y acceso a los beneficios del fomento, y propiciando que cada una de las regiones estuviera representada. El criterio de constitución de dichas geo-espacialidades combinaba por un lado la división política en provincias que eran las unidades que las conformaban; y por otro, puede conjeturarse, una pseudo-frontera-cultural poblada de prácticas socio-económica-simbólicas e imaginarios comunes subyacentes. Con relación a esto último se advierte una pretensión de visibilizar (en términos de posibilidad de instituir marcos expresivos y cognitivos de reconocimiento) narrativas propias de identidades-territoriales; lo cual puede interpretarse como una respuesta a una suerte de invisibilización de múltiples prácticas de producción de sentido ancladas en territorialidades-locales que hasta el momento no contaron con oportunidades de circulación en las pantallas de diversos espacios-nacionales.

Frente a este panorama se incorpora, por su valor heurístico, la categoría *territorios-imaginables* a partir de la cual se puede observar el modo de estetización desde el que se relatan y re-presentan aquellas historias que aluden a los lugares de lo que se ha dado en llamar el “interior” del país (en cinco de las seis regiones se incorporan la mayoría de las provincias argentinas). Pero es vital comprender que esta binarización *dentro/fuera* ó *Capital/Interior* sólo es recogida en esta primera instancia de la exploración interpretativa con el objeto de focalizar la problemática sin que ello implique sucumbir a una reflexión polarizada que anularía la coherencia de un pensamiento que apuesta a reconocer las transversalidades propias (se subraya el empleo del plural en la definición) de la vinculación de *lo social* y *las imágenes* producidas en un específico contexto artístico-comunicativo-cultural.

Se acuerda con Nicolosi (2014) que, a partir de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, se gesta un *des-centramiento* (Hall, 1992) de la identidad

³ *Región Centro Metropolitano* (Provincia de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Región Centro Norte* (Córdoba, Santa Fe); *Región NEA* (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos); *Región NOA* (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero); *Región Nuevo Cuyo* (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja); y *Región Patagonia* (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego e Islas del Atlántico).

televisiva en Argentina (que incluye también a la teleficción) asentada en la *diferencia* y que afecta en un doble nivel: el *origen de la producción*; y en las *imágenes de los sujetos* que son representados. La investigadora propone:

“De esta forma, aparecen en escena otros realizadores audiovisuales y tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data” (Nicolosi, 2014:5).

Dada la importancia del cariz espacio-identitario de la formulación de la política bajo estudio, es de vital importancia avanzar en la conceptualización de la noción de *territorios-imaginales* y, en este ejercicio de intelección, se volverá sobre algunos de los aportes de Segato. Epistemológicamente se adscribe a un planteo que, desde la antropología, permite concebir al territorio como *experiencia* de un nosotros lo cual permite deducir la emergencia de cierta (alguna) construcción de comunidad que habilita la constitución de una praxis simbólico-identitaria que adopta específicos rasgos de reconocimiento.

“lo que denominamos territorio se constituye en *significante* de identidad (personal o colectiva), instrumento en los procesos activos de identificación y representación de identidad en un sentido que podríamos llamar militante. Se trata de una especie de militancia de la identidad, de un activismo de los procesos de identificación” (Segato, 2006:77).

Pero, además o quizás a partir de esta asunción, es que es posible comprender que el territorio es representación-que-nos-representa (Segato); índice que remite a subjetividades, prácticas y paisajes; imágenes-e-imaginarios de lo particular que se constituyen en emblemáticos; y configuración vincular de lazos sociales y colectivos. Es por ello que el *territorio-imaginal* es siempre escenificación espacio-cultural que involucra, dialécticamente, al sujeto como *lugar-de-las-imágenes* y *organismo-vivo-para-las-imágenes* (Belting, 2007:75)⁴. Todo lo cual implica recuperar la *experiencia* en su multiplicidad y diversidad: es desde la experiencia y la praxis a partir de las cuales el sujeto fija significación al ámbito geo-territorial, se apropia del mismo, y el espacio (ahora como emblema) constituye parte de su identidad. En ese proceso un conjunto de

⁴ Para Belting, actualmente, en la relación individuo – cultura esta última no fija de manera rígida el contexto y el marco de acción. Es por ello que propone concebir a la cultura “con el fin de detectar las huellas de esta difusión de la tradición ligada a cuerpos individuales y a sus historias” (2007:75)

imágenes emergen imbuidas de sentido entrelazándose en densos procesos de reconocimiento y re-presentación.

En pos de construir un dispositivo conceptual para la interpretación del fenómeno se incorpora la noción de *territorio-expresivo* que presupone indefectiblemente la de *identidad-expresiva* porque una identidad se “expresa⁵” y narrativiza en/desde su experiencia del territorio a través de imágenes.

“Y si asumimos que ya no hay posibilidad de representar las identidades, es posible denominarlas aquí: *identidades expresivas*, dando cuenta con ello de su carácter de *expresión* de la experiencia y *en* la experiencia, de su devenir en la experiencia. Una identidad expresiva no adviene, ni se fija ni acontece, es ella misma el *acontecimiento*” (Dipaola, 2013:43)

En el próximo apartado se abordarán las teleficciones producidas en el marco de la primera convocatoria de Series de ficción federal. Antes de lo cual vale aclarar que a diferencia de otros análisis contemporáneos sobre la vinculación entre *lo social* y las imágenes, aquí se constituye un actor de peso (el Estado Nacional que cobró materialidad a partir de distintos órganos públicos) cuya acción performativa en la materia (telecomunicaciones) se configuró en términos de un Estado-fuerte (que se erige negando cualquier concepción post-estatal), al mismo tiempo que definía lineamientos políticos-espaciales-identitarios. De tal modo la normativa interpeló (desde su convocatoria) a los realizadores y productores audiovisuales en su carácter de habitantes de territorios-regionales, lo cual permite comprender la emergencia de una acción ligada a un territorio-administrativo potente y un Estado que se instituye en un doble nivel político-administrativo: como agente convocante y financiador, y como guardián patrimonial-cultural.

Pantallas televisuales y experimentabilidades

¿Cómo definir la *experimentación* en el campo artístico-mediático?, ¿cómo reconocerla dentro de la comunicación mediática fundamentalmente al aludir a un dispositivo (como

⁵ Dipaola expone: “el carácter *expresivo* que aquí adjudicamos a las identidades y que también lo pensaremos para las comunidades, confluye en una vivencia estetizada de esas identidades cuando se expresan en las prácticas sociales” (2013:44)

el televisivo) al que se lo ha asociado a las industrias culturales y se lo ha catalogado, en general, por su rasgo “conservador”? En este marco se vuelve vital realizar algunas precisiones conceptuales. Con el término *palimpsesto* se ha diferenciado al discurso televisivo por el carácter yuxtapuesto de múltiples escrituras que lo conforman, al mismo tiempo que se alude a su fragmentación y continuidad como rasgos prototípicos (González Requena, 1995). Estas características, entre otras, conllevan a que se conciba a la televisualidad como una textualidad porosa, intersticial, y compleja. Entonces, ¿desde qué lugar pensar la experimentación en este medio?, ¿cómo ese devenir intertextual co-constitutivo instituye sus propios límites y fronteras para la innovación? En otros trabajos se había definido a la *experimentación artística* como:

“al proceso *en y por el cual* el artista (individual o colectivo) establece una voluntad o intencionalidad expresiva a los fines de explorar, observar, e interpretar el empleo no tradicional (manipulación creadora que se distancia de la mera reproducción) de materiales, técnicas y procedimientos cuyo resultado es, al menos, triple: la obra artística; el sujeto creador transformado en ese proceso; y el avance, en función del conocimiento generado, de la disciplina artística o, en ocasiones, del campo artístico en general” (Siragusa, 2013:182)

Retomando dicha definición cabe establecer algunas precisiones del fenómeno bajo estudio, es decir, se opta por una búsqueda interpretativa sin pretensión de generalización dado que detiene su observación en una singularidad para dotarla de inteligibilidad.

En el momento de difusión de la convocatoria a la política de fomento para Series de ficción federal, la mayor parte de los directores, productores y guionistas ganadores no contaban con experiencia previa en lo atinente a la creación ficcional seriada para televisión. En este sentido hay una diferencia con los equipos provenientes de la Región Metropolitana que, de manera directa o indirecta, podían contar con alguna trayectoria en el medio. En general la referencia más cercana estaba ligada al dispositivo cinematográfico y, fundamentalmente, a una pretensión de generar un largometraje (cuestión, que más adelante, será retomada para analizar la morfología adoptada en los casos bajo estudio). Esta ausencia de prácticas de creación audiovisual específicas para el medio estaba contemplada en el propio documento del Plan Operativo al aludir a las

bases y condiciones, en particular cuando se “obligaba”⁶ a los individuos responsables de tres funciones centrales (dirección, producción, y guion) a la asistencia a una capacitación tendiente al *fortalecimiento* de las propuestas. El mecanismo, de este modo, incorporaba a unos sujetos en una doble posición: de *externalidad* al proceso creativo-ficcional (con énfasis a una pertenencia ajena a la región⁷); y de *profesionalización* en el área de las teleficciones con una impronta formadora y evaluadora que se materializó en una triple participación: en la conformación del *Jurado*, del *Equipo capacitador*, y en la constitución de la figura del *Tutor*⁸.

Excede el objetivo de este trabajo ahondar acerca de la trama vincular que se concretó en ese proceso de trabajo que se instituyó entre el equipo de creación-producción y los representantes del Estado para la implementación del concurso. Sin embargo cabe señalar, en función de la temática identitaria que se aborda en este artículo, hasta qué punto los horizontes de expectativas entre unos y otros, y las decisiones adoptadas para materializar en imágenes unos *territorios-expresivos*, indican la posibilidad de emergencia de unas *poéticas del hacer* – que se vinculan a dotar-nos de una imagen propia emanada de intensos procesos de auto-reconocimiento y auto-presentación (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011) – en las creaciones generadas por los actores sociales en su calidad de productores culturales.

Entonces se requiere de un catalejo epistemológico particular para poder seguir el desenvolvimiento fenoménico de una política, como la que se está estudiando aquí, que se construye y legitima a partir de un cruce de praxis asentadas en distintos modelos teórico-profesionales y metodológicos. Por un lado, remisiones al *modelo técnico-*

⁶ El artículo 8 establecía: “Deberán asistir a los talleres, *sin excepción*, los profesionales asignados a los roles de PRODUCCION, DIRECCION y GUION de los proyectos que resulten preseleccionados” (el destacado es nuestro).

⁷ Por ejemplo en la letra del Plan Operativo se planteaba que: “El equipo capacitador que se designe deberá conformarse con al menos un integrante de la región que se evalúa, todo ello con el objeto de atender las necesidades específicas de producción del área geográfica correspondiente” (art. 7). De lo que se deduce que, en el caso del proceso de formación, al tener que asegurar la presencia de un (1) miembro de la zona geo-territorial, el resto (la mayoría) no tiene tal pertenencia.

⁸ En dos artículos del documento bajo análisis se define el sentido y las funciones de esta figura. Artículo 11: “La Presidenta del INCAA designará un TUTOR para los proyectos que resulten ganadores, quien tendrá intervención en carácter de asesor técnico y artístico, certificando mediante informes escritos las diferentes etapas de la realización integral de la serie, los cuales deberá remitir al CONSEJO ASESOR DEL SATVD-T y al INCAA”.

Artículo 12: “Los ganadores considerarán de buena fe los aportes efectuados por el TUTOR designado y acogerán sus sugerencias con respecto al contenido de la obra y su realización”.

profesionalizante televisivo que en la ficción argentina se asentó históricamente en las prácticas propia de la industria y del modo-de-hacer de la televisión comercial; por otro, una búsqueda por instituir *un modelo de televisión-pública* basada en la calidad técnico-expresiva que habilitara el acceso-a-concretar-obras (lo que significa instituir oportunidades para actores que estaban excluidos de hacerlo) y la irrupción-plural-de-narrativas-locales (lo que implica nuevas/remozadas/clásicas modalidades de contar y auto-expresar/se); y un modelo, alejado del devenir propio de la televisión-que-se-conoce, que añade al anterior la perspectiva de la *actividad comunitaria*, los procesos auto-reflexivos y las expresiones ligadas a un modo de hacerse presente en el espacio público societal. Entre estas tres alternativas que se pueden identificar con claridad se gestó un terreno fértil de construcción en el que ineludiblemente subyacieron contradicciones y búsquedas, todo ello en un marco intersticial.

A partir de un primer ordenamiento de las observaciones realizadas al conjunto narrativo⁹ se enumerarán algunas características reconocibles que permiten delimitar una cartografía específica.

1°.- En el campo de la serialidad televisiva, uno de los aspectos ligados al potencial-experimental se centra en la dimensión *narrativa-formal* desde la cual se identifican las modalidades morfológicas persistentes que resultan de la observación del conjunto textual. En una investigación en curso¹⁰ se conjeturaba que *a partir de la implementación del fomento a la producción de contenidos televisivos, desde el Estado se gestó una acción que implicó instituir nuevas posibilidades que afectaron no sólo a las “tipologías de producción” sino también a los procesos narrativos*. Con respecto a la *morfología de los segmentos* (Buonnano, 2005:20) se advierte la preponderancia de la

⁹ Las producciones analizadas corresponden:

Región Centro-norte: *Corazón de vinilo* (Córdoba), *Córdoba Casting* (Córdoba), *La nieta de Gardel* (Santa Fe), *Las Otras Ponce* (Córdoba).

Región Metropolitana: *Gigantes* (CABA), *Perfidia* (Buenos Aires), *Los pibes del puente* (Buenos Aires)

Región NEA: *Mañana, Siesta, Tarde, Noche* (Misiones), *La riña* (Misiones), *Payé* (Corrientes)

Región NOA: *El aparecido* (Salta), *El viaje, 9 días buscando Norte* (Jujuy), *Muñecos del destino* (Tucumán)

Región Nuevo Cuyo: *En la viña del señor* (Mendoza), *Ana y el vino* (Mendoza), *Las Viajadas* (Mendoza)

Región Patagonia: *La Chacra* (Río Negro)

¹⁰ Se alude a la investigación titulada “Narrativas imaginables en la ficción televisiva argentina post-ley de Servicios de Comunicación Audiovisual” (Proyecto bianual con Aval Académico y Financiamiento del Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María para el período 2014-2015).

fórmula de la *prosecución*¹¹ por sobre la de la *acumulación*¹² (Calabrese, 1999¹³) con la preeminencia del modelo expansivo del serial que puede explicarse tanto por la fuerte impronta del modelo de referencia cinematográfico (largometraje) como por la arraigada tradición de la telenovela como género ficcional televisivo en la Región.

2°.- A nivel de la *longitud del formato* (cantidad de episodios) las políticas de promoción que se concretaron en los concursos para subsidiar series de ficción optaron por la modalidad de la narración constituida por ocho capítulos; decisión que transformaba una práctica extendida en los últimos años coincidente en Argentina con la preeminencia del modelo privatista-comercial orientado a la lógica de la eficiencia resultante de aplicar el continuismo en aquéllos programas que lograban un cierto éxito de audiencia.

Las consecuencias de esta innovación puede contemplarse considerando, entre otras posibilidades, la vinculación existente entre *calidad-cantidad* (simplificación con sentido pragmático) fundamentalmente porque todo este sistema de promoción estaba ligado a la generación de contenidos para la televisión HD.

El modelo de narración breve (ligado al modelo europeo fundamentalmente británico) puede considerarse desde dos alternativas (en ocasiones convergentes): a) temporada de pocos episodios; y b) duración del capítulo de 25 minutos. Este tipo de propuesta, a la que se añade también el planteo de algunos canales de cable norteamericanos (HBO como el caso emblemático), ha llevado a contemplar la configuración de una *televisión de autor* (Cascajosa, 2006). La reducción de la longitud del formato ha posibilitado (según la experiencia gestada en el campo de la televisión por cable estadounidense) la constitución de una teleficción con mayor coherencia y más compacta en su presentación estética y narrativa (Cascajosa, 2005).

En este sentido, en la Argentina post-ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, se reconoce una tendencia que asocia la *innovación* con aquéllas producciones vinculadas a los concursos del Estado, lo que pondría en evidencia un interés por consolidar el

¹¹ Se incluyen dentro de la fórmula de la *prosecución* “aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final” (Calabrese, 1999:48).

¹² En la fórmula de la *acumulación* se reconoce la presencia de “capítulos que se suceden sin poner nunca en juego un tiempo de toda la serie” (Calabrese, 1999:48).

¹³ Esta distinción conceptual, planteada por Calabrese, pone en relación el carácter discontinuo del *tiempo de la narración* (ligado a la dosificación de la entrega) y variantes en torno a la continuidad del *tiempo narrado* (vinculado a la presentación de la historia).

drama de calidad nacional. Sin embargo, la problemática de la calidad de los programas en el medio televisivo es compleja y puede reducirse (en un operación simplificadora a los fines expositivos) en tres líneas: a) vinculada a los valores educativos; b) en relación a la calidad técnica; c) por el interés social de las temáticas presentadas (Aprea y Kirchheimer, 2011).

3°.- La emergencia de una ficcionalidad *de género*, es decir, un interés explícito en recuperar desde la forma-propia-del-género-cinematográfico un modo de narrar historias para la pantalla televisiva. De este modo irrumpieron el western-mitológico (*El aparecido*), el *film-noir* (*La nieta de Gardel*), el fantástico-maravilloso (*Payé, Mañana Siesta Tarde Noche*), la road-movie (*El viaje, 9 días buscando Norte*), como las más relevantes.

En un caso en particular (*Corazón de vinilo*) se retomó un género ficcional eminentemente televisivo, la comedia de situación o *sitcom* que no ha tenido una importante trayectoria en la producción ficcional nacional.

4°.- La adopción de materiales “ajenos” a la construcción audiovisual de las series de televisión, en especial en todo aquello que remite a la acción en vivo, puede concebirse como una innovación formal de importancia. Ilustra esta situación *Muñecos del destino* que relata una historia melodramática a partir de títeres, recurso que en nuestro país sólo se había materializado en prácticas realizativas ligadas a la creación de programas para un público infanto-juvenil.

Visibilización-imagética y territorios-expresivos

En la mayor parte de las narrativas ficcionales abordadas se observa una fuerte impronta del *plano-abierto* lo cual significa una intensión explícita de *amarrar* desde lo descriptivo-simbólico la espacialidad en la que se insertan los personajes y la acción. De este modo el encuadre permite instituir una composición plagada de tomas en exteriores que cobran valor *paisajístico-de-anclaje* (tanto urbano como rural) y que remiten a territorialidades-expresivas. Planos, entonces, que imbrican geo-identidades asentadas en espacialidades que funcionan bajo la idea de *terruño* porque buscan inscribir praxis, subjetividades, y performances-del-espacio acopladas en torno a un escena de pertenencia identitaria. Sin embargo, en una apreciación inmediata se advierte una distinción entre narrativas inscriptas en el mundo rural y otras con prevalencia del

mundo urbano-citadino (estas últimas propias de las series pertenecientes a las regiones Metropolitana y Centro-Norte).

Los territorios nacionales, desde su exhibición imagética visual poseen texturas, formas y colores diferenciados e irrumpen como escenarios de un reconocimiento-sencillo, evidenciándose la presencia de unos paisajes-emblemas desde los cuales “nos reconocemos y cobramos realidad y materialidad ante nuestro propios ojos y los ojos de los otros” (Segato, 2006:77). Es recurrente la inclusión de planos generales desde los cuales se abre especular-espectacularmente los paisajes regionales, los cuales pueden concebirse como iconos-emblemas que remiten a identidades-territoriales.

Las imágenes, desde la fotografía televisiva, instalaron las peculiaridades de diversos *paisajes* cuya inteligibilidad puede ser abordada desde la simplicidad de los recursos desde los cuales se construye su fisonomía: la *selva* misionera, la *puna*, el *río*, la *cordillera*, entre otros. Pero son espacios-subjetivamente-colonizados/y/apropiados transformándose en espacialidades económico-productivas: los *viñedos* (arquetipos de las teleficciones pertenecientes a la Región Nuevo Cuyo), las *plantaciones* propias de la actividad frutihortícola (Patagonia), a modo ilustrativo. ¿Emerge una ruralidad estereotipada centrada, en algunos casos, en las *fincas* como espacio emblemático de la unidad económico-productivo y familiar? ¿Imágenes anacrónicas o irrupción de un nuevo ruralismo?

En ese mismo movimiento también se apeló a una caracterización de personajes y situaciones que incluyeron el tópico del *trabajo* en distintas modalidades que permiten reflexionar acerca de unas narrativas-de-lo-laboral en las sociedades contemporáneas. Temática que retoma la crisis por la representación y la irrupción de emergentes laborales no habituales en las historias ficcionales argentinas. Diversos han sido los recursos que han materializado estas cuestiones: la puesta-en-escena en tiempo pretérito de las históricas huelgas sindicales pero ancladas en el Litoral (*La riña*); el desarrollo del cooperativismo de trabajo (*Ana y el vino*); las realidades del trabajo informal de los estibadores (paseros o bagayeros) de la frontera argentino-boliviana (*El viaje, 9 días buscando norte*); y de los zafreros norteños (*El aparecido*).

El territorio-imaginal también se expresó desde la sonoridad: la territorialidad-identitaria se reconoce a partir del diseño musical de las series en las que se “cuelan” el chamamé, las bagualas, entre otras tipologías de músicas-folk que funcionan como guardianes-de-la-tradición que se recuperan, una y otra vez, y se (re)inventan.

La explosión imagética pareció emanar de una cornucopia desenfrenada, múltiple y compleja marcada por la búsqueda expresiva. En ese movimiento liminar se entremezclaron el realismo sucio (*Los pibes del puente*) con el preciosismo expresivo (*La nieta de Gardel, Las otras Ponce*); el retorno al pasado para traer-lo al presente como un ejercicio de memoria-expresiva (*La nieta de Gardel, Las otras Ponce, Corazón de vinilo, La riña, Gigantes*) con la crudeza de la actualidad. Y las mitologías que persistentemente no dejaron de instalarse como resabio de una tradición de-apariencia-inmemorial, que se introdujo una y otra vez en el relato de la contemporaneidad nacional para demostrar su vigencia en las imágenes de los territorios-identitarios (*Payé, El Aparecido, Mañana Siesta Tarde y Noche*), pero que incluyó también los mitos urbanos productos de nuevas construcciones-de-identidad (*Gigantes, Las Otras Ponce, La nieta de Gardel*).

Bibliografía

Apréa G. y Kirchheimer M. (2011), “Argentina: la ficción pierde espacio y un estilo domina”, En Orozco Gómez G. y Vasallo de Lopes M. I. (coords) *Obitel 2011 Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*, Globo Comunicacao e Participacoes, Río de Janeiro.

Belting H. (2007), *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires.

Buonanno M. (2005), “La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana”, En *Designis 7/8*, Editorial Gedisa, Barcelona.

Calabrese O. (1999), *La Era Neobarroca*, Editorial Cátedra, Madrid.

Caletti S. (2001), “Siete tesis sobre comunicación y política”, En *Revista Diálogos de la Comunicación* N° 63, FELAFACS.

Cascajosa Virino C. (2005), *Prime Time: las mejores series de TV americanas: de C.S.I. a Los Soprano*, Calamar Ediciones, Madrid.

Cascajosa Virino C. (2006), “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”, En *Zer* N°21.

Dipaola E. (2013), *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*, Letra Viva, Buenos Aires.

González Requena J. (1995), *El discurso televisivo: Espectáculo de la modernidad*, Ediciones Cátedra, Madrid.

Gubern R. (2013), *Cultura Audiovisual. Escritos 1981-2011*, Ediciones Cátedra, Madrid.

Nicolosi A. (2014), “Hacia el ‘des-centramiento’ de la identidad televisiva nacional. Una mirada desde la Ficción Televisiva Argentina”, Ponencia presentada en Alaic 2014, Perú.

Polanco Uribe G. y Aguilera Toro C. (2011), *Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*, Programa Editorial Universidad del Valle, Santiago de Cali.

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

Siragusa C. (2013), “Pedagogía [de la] [en] experimentación: reflexiones acerca de la enseñanza de la investigación/creación audiovisual”, Revista *Toma Uno* N° 2, Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.