

Retazos de 70 años de ficción seriada en la TV Pública. Una historia hecha de historias¹



Retalhos de 70 anos de ficção seriada na TV Pública. Uma história feita de histórias

Scraps of 70 Years of Serialized Fiction Television in the Public Television. A History Made of Stories

Nicolosi, Alejandra Pía

 Alejandra Pía Nicolosi

anicolosi@unq.edu.ar

Centro de Políticas Públicas en Educación,
Comunicación y Tecnología / Universidad Nacional de
Quilmes, Argentina

REVCOM. Revista científica de la red de carreras de Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 2451-7836

Periodicidad: Bianaual

núm. 13, e064, 2021

redcom.revcom@gmail.com

Recepción: 28 Octubre 2021

Aprobación: 18 Noviembre 2021

URL: [http://portal.amelica.org/ameli/
jatsRepo/203/2032750007/index.html](http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/203/2032750007/index.html)

DOI: <https://doi.org/10.24215/24517836e064>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La ficción de la Televisión Pública es parte fundamental de sus 70 años de historia. Su producción, en el lugar que ocupa en la grilla, los recursos con los que se construye y la oferta que se brinda, son datos cruciales. Es así como en el siguiente artículo se narra los 70 años de la televisión pública, con sus cámaras a cuesta, a través de sus ficciones: una historia hecha de historias. Desde ya, recomponer esa historia no es una tarea sencilla: si retomamos la posta dejada cuatro años atrás (Nicolosi, 2017), al día de hoy, podemos estimar cerca de 900 ficciones que pasaron por su pantalla. A partir de una selección de ficciones representativas -y significativas- emitidas por la Televisión Pública, se recortará ese devenir a fin de explicar cómo supieron, de alguna forma, dar cuenta de la sensibilidad de una época o lo que, siguiendo a Williams (2000) se conoce como síntoma de los cambios en la estructura de sentimientos. De esta manera, tomando como base teórica a los estudios culturales, se ofrece al lector una mirada crítica de las ficciones, entendiéndolas como producto de aspectos culturales, políticos y tecnológicos.

Palabras clave: ficción seriada televisiva, televisión pública, estructura de sentimientos, ficción como práctica cultural, social y política.

Resumo: A ficção da Televisão Pública é uma parte fundamental de seus 70 anos de história. Sua produção, no lugar que ocupa na grade de televisão, os recursos com que se constrói e a oferta que se oferece, são dados cruciais. É assim como no seguinte artigo narra-se os 70 anos da televisão pública, com suas “câmeras às costas prontas para gravar”, através de suas ficções: uma história feita de histórias. Desde já, recompor essa história não é uma tarefa simples: se retomarmos os dados relevados quatro anos atrás (Nicolosi, 2017), hoje podemos estimar perto de 900 ficções que foram emitidas pela sua tela. A partir de uma seleção de ficções representativas –e significativas- transmitidas pela Televisão Pública, faremos um recorte no seu devir histórico para explicar como essas ficções souberam mostrar a sensibilidade de uma época ou, seguindo a Williams (2000) foram sintoma das mudanças na estrutura de sentimentos. Desse modo, com base nos estudos culturais se oferece ao leitor uma mirada crítica das

ficções, entendo-as como produto de aspetos culturais, políticos e tecnológicos.

Palavras-chave: ficção seriada televisiva, televisão pública, estrutura de sentimentos, ficção como prática cultural, social e política.

Abstract: Public Television's fiction is a fundamental part of its 70 years of history. Its production, the place it occupies in the television program schedule, the resources that are used to create audio-visual content and the television offer, are crucial data. Thus, the following article narrates the 70 years of public television, "with its cameras on the shoulder ready to record", through its fictions: a history made of stories. However, reconstructing this history is not an easy task: if we take up the post left four years ago (Nicolosi, 2017), to current days, we can estimate around 900 fictions that have passed through the public television screen. Using a selection of representative -and significant- fiction broadcast by public television, we'll make a cut out in its developed history in order to explain how that fictions were able to shape the sensibility of an era or, what is known as a symptom of changes in the structure of feelings, according to Williams (2000). In this manner, using the theoretical perspective of cultural studies as a basis of this article, it is offered to the reader a critical analysis of the public television fiction, comprehending them as a product of cultural, political, and technological aspects.

Keywords: television serial fiction, public television, structure of feelings, fiction as a cultural, social, and political practice.

Por último, la imagen arde por la memoria,

es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir:

Y sin embargo...

("Arde la imagen", Georges Didi-Huberman)

-“Vení, vení, vení, mirá. Ahora no lo entendés pero cuando seas grande, sí. Esto es histórico”, me dijo mi papá señalándome la tele. En la pantalla, Raúl Alfonsín recibía el bando presidencial de manos del presidente de facto saliente, Reynaldo Bignone; y yo en casa, con 8 años, veía la vuelta a la democracia por ATC. En mis meriendas no faltaron *Telejuegos* (ATC, 1982-84) con Cecil y el perro Alfonso, tampoco me faltaron las tardecitas de fanatismo por Juana Molina en el segmento “Inutilísimas tardes” de la *Noticia rebelde* (ATC, 1986-89), ni los momentos de ficciones con el detestable y obcecado Gianni de La Nata en *Mesa de noticias* (ATC, 1987), con Turi el marcianito verde de *Polenta* (ATC, 1986), con la adolescente que se paraba de cabeza cuando tenía problemas existenciales en *Socorro, sobrinos!* (ATC, 1991), o con los jóvenes Okupas (Canal 7, 2001) que revoleaban al aire pescados podridos en la rivera de Quilmes. Tampoco me faltó cruzarme con un set de grabación en la esquina de mi casa, que luego reconocería en *Las huellas del secretario* (TV Pública, 2013). Así como la mía, la hoy llamada TV Pública viene atravesando la biografía de las y los argentinos hace largo tiempo, desde cuando hizo su primer encendido, un 17 de octubre de 1951.

La televisión pública lleva a cuestras de sus cámaras una vida de 70 años y una forma de narrarla es a través de sus ficciones: una historia hecha de historias. Desde ya, recomponer esa *historia* no es una tarea sencilla: si retomamos la posta dejada cuatro años atrás (Nicolosi, 2017), al día de hoy, podemos estimar cerca de 900 ficciones² que pasaron por su pantalla. Pero haremos un intento, recortando ese devenir y pegando algunas ficciones que consideramos fueron significativas para la biografía social, que supieron de alguna forma dar cuenta de la sensibilidad de una época o que, siguiendo a Williams (2000), fueron síntoma de los cambios en la estructura de sentimientos. El concepto –que aparece en Marxismo y Literatura– alude a que las estructuras del sentir “son experiencias sociales en solución” (Williams, 2000, p.156), es decir, significados y creencias que circulan socialmente en un determinado período histórico pero, en fase de emergencia, en tiempo presente, por lo que se escapa toda posibilidad de ser re-conocidas o comprendidas (o “fijadas”). En términos metodológicos, Williams (2000) plantea que el arte y la literatura –y podemos sumar la ficción televisiva– son ámbitos especialmente relevantes para analizar los cambios en las *estructuras del sentir*:

La idea de una estructura de sentimiento puede relacionarse específicamente con la evidencia de las formas y las convenciones —figuras semánticas— que, en el arte y la literatura se hallan a menudo entre las primeras indicaciones de que se está formando una nueva estructura de este tipo. (Williams, 2000, p. 156)

Lo que nos quedará al final de este texto es un *montaje* hecho de retazos, una breve cartografía de ficciones televisivas transmitidas en Canal 7 que tradujeron un momento particular de la sociedad argentina que, por ese motivo –consciente o inconscientemente nos afectaron– y que, por qué no, además, les guardamos afecto. Vayamos al corte.

CORTE 1. HISTORIAS DE JÓVENES (LS 82 TV, 1959)

Si bien su nombre resuena de forma consagrada por haber realizado *Cosa Juzgada* (1969) en Teleonce junto al “Clan Stivel”, David Stivel hizo su debut televisivo en el canal público a finales de los años 50 con la dirección de *Historias de Jóvenes*. Por entonces, el único canal existente llevaba 8 años de vida y atravesaba una etapa inicial de desarrollo que implicaba la instalación social del artefacto televisivo y la plena exploración de la novedad tecnológica para generar contenidos. Así, el capital técnico (elencos, directores, autores) y simbólico (lenguaje, formatos, temas) de la radio y del teatro migraron hacia la televisión estatal y, en ese pasaje, llegaría Stivel, actor y director de teatro independiente. Por entonces, la factura de ficción era artesanal y este ciclo, representaba cabalmente la modalidad de producción integral de la obra teatral en la televisión (Varela, 2005)³.

Historia de jóvenes fue un *emergente* en el devenir de la historia de la televisualidad argentina. El ciclo tuvo 19 episodios con una emisión poco común para la época: dos veces por semana a las 18hs. Los guiones estaban a cargo de figuras que luego serían importantes primeramente para el teatro argentino y posteriormente para el cine, como Roberto Cossa (debutante), Osvaldo Dragún (que ya participaba de *Teleteatro para la hora del té*), y Manuel Antin, entre otros. Por otra parte, el elenco estaba compuesto por actrices y actores del teatro independiente que también renovarían la pantalla gigante de esos años, como Norma Aleandro. El premio Martín Fierro nacía ese año y el ciclo se llevó dos galardones: revelación actoral y mejor teleteatro, al mismo tiempo que dos nominaciones: guion y dirección escénica.

La temática de *Historia de jóvenes* fue innovadora al correrse de las historias de amor melodramáticas que hegemonizaban, por aquel entonces, la pantalla. Stivel puso en escena la representación de los jóvenes en plural: a partir de cuatro actores, episodio tras episodio se retrataban situaciones y problemáticas diversas según distintos contextos de clase (un irresponsable viaje en yate, un despido injustificado, un episodio policial que termina en crimen, enfrentamientos entre padres e hijos). A modo de “experimento social” (Varela, 2005), los guiones eran trabajados a partir de un verosímil social, ya sea porque retomaban las propias experiencias que los y las jóvenes les hacían llegar a los autores a través de cartas o de las visitas

en la puerta del canal, o porque los recopilaban de las noticias de los periódicos de la época. En la puesta, los autores iniciaban cada episodio discutiendo la cuestión a tratar borrando así, los límites entre la ficción y la realidad. Otra característica innovadora del ciclo fue el tono realista del lenguaje que contenía expresiones y modismos propios “de la calle”.

Cabe señalar aquí que si bien ya existían algunos programas juveniles de género musical, “Historias de jóvenes se presenta desde un punto de vista generacional, cruzado por los conflictos sociales; en este sentido, el programa se recuerda como un espacio ideológicamente ‘atrevido’” (Varela, 2005, p. 87). Y si alargamos la mirada y pensamos en ficciones televisivas posteriormente transmitidas en la Televisión Pública que buscaron tematizar las juventudes encontramos ofertas tales como *Okupas* (2001), *Los pibes del puente* (2012), y *Presentes* (2015), el residual de *Historia de jóvenes* se vuelve insoslayable.

Iniciados los años 60, buena parte del personal técnico y artístico formado dentro de la emisora pública, así como también los formatos por ella creados, pasaron a nutrir los canales privados que acaban de surgir. De esta manera, Canal 13 fue el destinatario de *Historia de jóvenes*, y David Stivel sólo regresaría a ATC en 1984 para dirigir *Los gringos*. La democracia había vuelto a la Argentina y Stivel, de su exilio en Colombia.

CORTE 2. SITUACIÓN LÍMITE (ATC, 1983)

Si hablamos del regreso de la democracia en Argentina, no podemos dejar de recordar a *Situación Límite*, creación de Jacinto Pérez Heredia con libros de Nelly Fernández Tiscornia. La ficción fue estrenada en el prime time de ATC (los viernes a las 22hs.) el día posterior a la asunción del expresidente Raúl Alfonsín, constituyendo un hito simbólico audiovisual: *Situación Límite* fue la primera ficción de estreno de la democracia en la televisión pública. De hecho, la serie abrigó el regreso público de actores que habían sido prohibidos durante la última dictadura cívico-militar y formaban parte de las llamadas “listas negras”, como es el caso de Lautaro Murúa⁴ (Salimos, 1983).

Situación Límite surge en el marco de un conjunto de series unitarias que propusieron tratar temas vedados por la última dictadura cívico-militar, convirtiendo la ficción televisiva en “un lugar epistemológico de intervención social” (Nicolosi y Alfonso, 2014, pág. 138). Hacer *zapping* en la franja del prime time (22 hs) en octubre de 1983 era encontrarse con: *Compromiso*, los lunes por Canal 13; *Nosotros y los Miedos*, los jueves por Canal 9, y *Situación Límite*, los viernes por ATC. Aunque en democracia, los embates de la censura persistían. De hecho,

el programa casi no sale al aire porque aún en sus últimas semanas de vida, la dictadura militar todavía hacía, por medio de sus obsecuentes funcionarios en la TV oficial, sus prejuicios y censura, para aquellos libros que se atrevían a inconveniencias sin metáforas” (Sirvén, 2012).

La propuesta argumental del ciclo estaba contenida en su propio título: una situación extrema enfrenta a los personajes y los interpela para reflexionar sobre el comportamiento humano. Para Nelly Fernández Tiscornia el suceso de *Situación Límite* se debió, principalmente, a la impronta temática del ciclo. Así lo expresaba Tiscornia en entrevista con Diana Castelar para *Clarín Revista*:

Fue un cambio rotundo dentro de un panorama bastante quieto. Tal vez se hayan juntado la valentía de los temas con la óptica de una mujer, una mujer vieja que tiene piedad por el ser humano. (...) pienso que a los 60 años estoy en condiciones de contar las cosas en perspectiva y también con bastante serenidad. No todos lo entendieron así; cuando traté el tema del homosexualismo o la madre soltera sé que causaron escozor y me etiquetaron un poco. Parece que cuando se deja un tema a fondo, siempre se está atentando contra un orden que no sé cuál es, pero que hace que una se constituya en un elemento perturbador. (Castelar, 1986).

Cada episodio de la serie es nombrado a partir de una sola palabra clave que condensa la temática del envío: “Impotencia”, “Belleza”, “Hijos”, “Regalos”, “Crisis”, “Adulterio”, “Adopciones”, “Agresiones”, “Mudanzas”, “Etiquetas”, “Exámenes”, son algunos ejemplos.

Al igual que ocurría en los episodios de *Historia de Jóvenes* (1959), la puesta televisual de *Situación Límite* recuperaba fundamentalmente el lenguaje teatral, más específicamente, el “teatro de cámara”, como lo llamó Tiscornia (La Nación, 1986). El resultado fue la conjunción entre el uso de decorados mínimos, un argumento centrado en el texto y en los conflictos esenciales, y el uso de la cámara para construir la representación en imágenes. Así confluyeron, por un lado, la trayectoria de la autora como escritora de teatro y de teleteatros para “el viejo Canal 7” a mediados de la década del 60 y, por el otro, la tradición de formatos teatrales en la televisión nacional en los inicios de su desarrollo.

Así como para David Stivel la precariedad tecnológica no fue impedimento creativo, para Nelly Fernández Tiscornia escribir en tiempos de una “televisión pobre” tampoco lo fue. Por el contrario, la autora había declarado para el diario La Nación (1985) que:

Es curioso que por razones económicas nos tuviéramos que limitar a una especie de teatro de cámara, con una tarima, sin decorados y muy poca escenografía. Esto me permitió concentrarme en un ámbito cerrado, íntimo. Es el que yo necesito para que una conversación no se vea interrumpida por factores externos que pueden producir una distensión o ruptura del clima. Es el propio clima el que va generando una dinámica. Es un confesionario donde no hay escapatoria y los personajes se van desnudando.

En *Situación Límite* el diálogo era el eje central de la propuesta (La Nación, 1985). Si retomamos el concepto de *estructuras del sentir* (Williams, 2000) podemos considerar a esta ficción televisiva como una figura semántica que se propuso intervenir en la realidad social restituyendo aquel derecho interrumpido durante la dictadura cívico-militar: la libertad de la palabra.

CORTE 3. OKUPAS (CANAL 7, 2000)

Ojos llorosos de niñas y de niños se escudan tras el marco de una ventana; del otro lado, en la calle, la policía esperando la orden: “Habiendo sido aperecidos, a partir de este momento tienen tres minutos para desalojar el inmueble”. Lo que sigue, son imágenes de violencia policial, infancias a la intemperie, marginalidad: una postal del desamparo. Se trata de la secuencia inicial de *Okupas*, estrenada en Canal 7 en octubre de 2000. Así, la ficción se adelantaba, prácticamente un año, a lo que los noticieros mostrarían en sus pantallas: la crisis política, social y económica del 2001. El proceso y las consecuencias de las políticas neoliberales del menemismo que luego encontrarían continuidad en el expresidente Fernando De La Rúa no tenían un correlato visual en la televisión, pero sí en el cine. Particularmente, durante la década del 90, la televisión estatal estuvo signada por la gestión fraudulenta del productor televisivo Gerardo Sofovich, devenido interventor del canal por designación de su amigo personal, el entonces presidente Carlos Menem. La pantalla era cubierta con los programas que él mismo producía, especialmente uno de entretenimiento en horario central, en el cual los participantes ganaban dinero adivinando el peso de una manzana que debían partir a la mitad cuando, en realidad, era el país lo que se estaba partiendo en dos.

El cine, por su parte, había comenzado una renovación estética en la que el celuloide se volvía poroso a las temáticas de una realidad social en transformación, retratada través de historias cotidianas. Se ubica a *Rapado* (1991) de Martín Rejtman en los inicios de esta renovación que luego se consolidaría en lo que fue llamado como “Nuevo Cine Argentino” (NCA). Los referentes de ese movimiento serán un grupo de cineastas surgidos de *Historias Breves* (1995), un conjunto de cortos ganadores de un concurso del INCAA: Israel Adrián Caetano, Sandra Gugliotta, Daniel Burman, Lucrecia Martel, Ulises Rosell y Bruno Stagnaro. Éste último junto a Israel Adrián Caetano realizarán *Pizza, birra, faso* (1997), film que marcaría el mojón del movimiento y que sería el antecedente directo de la miniserie televisiva *Okupas*. Así, en un momento en que Canal 7 estaba económicamente quebrado, desmantelado de infraestructura y carente tanto de presupuesto como de contenidos, emergió *Okupas*, desestabilizando el *régimen de visibilidad* (Reguillo, 2008) que imperaba en la televisión de aquella época. Por entonces, el *estatus quo* televisivo se caracterizaba por la

expulsión de las imágenes de la crisis y la ubicación del epicentro de las ficciones en las producciones de Pol-Ka (Canal 13), con relatos neo-costumbristas que representaban a la clase media urbana porteña, como por ejemplo: *Carola Casini* (1997), *Gasoleros* (1998), o *Campeones de la vida* (1999).

Okupas es clave para comprender el contexto social de la época. La trama de Okupas gira en torno a la vida lumpen de Ricardo y sus amigos, quienes pasan a “ocupar” (bajo cierto acuerdo con la propietaria, familiar del joven) una casona que había sido deshabitada bajo violento desalojo de sus habitantes. La historia se desarrolla como un “viaje iniciático” (Cerdá, 2012, p. 45)⁵ de Ricardo y sus amigos hacia el mundo marginal y que,

en el mismo movimiento incorporaban códigos y prácticas del delito callejero, experimentaban con el consumo exacerbado de placeres y construían un vínculo de amistad y compañerismo configurándose entre ellos una nueva modalidad de la solidaridad y la construcción subjetiva compartida. Frente a la violencia y a la hostilidad, en un ámbito marginal, los jóvenes protagonizaban una historia que combinaba expulsiones y contenciones, degradaciones pero también reconocimientos” (Siragusa, 2017, p. 263).

Por otro lado, esta desestabilización del orden de lo político (por visibilizar otras voces y contextos) tenía su correlato en una *desestabilización del régimen estético*, a partir de una puesta en escena hiperrealista que algunos teóricos llamaron “realismo sucio” o “cine de la marginalidad” y que refiere a “ese conjunto de filmes que con ágiles movimientos de cámara, montaje fulminante e inspiración documental, abordan historias de mundos desencantados, en donde los valores sociales y los ideales comunitarios estaban en descomposición” (Leon, 2005, p. 23).

Finalmente, *Okupas* implicaría también, la apertura de los directores de cine hacia la experiencia realizativa en televisión como territorio de exploración⁶; migración que se acentuaría en las producciones de ficción seriada alentadas por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, sancionada en 2009.

En síntesis, *Okupas* significó -en la televisualidad de la televisión pública- un nuevo régimen de politicidad al romper con formas narrativas imperantes y visibilizar otras subjetividades, ausentes en la televisión de aquel entonces. Y constituyó, al mismo tiempo, un *documento del desencanto* -“en solución”, diría Williams (2000)- de una sociedad que acabaría quebrándose pocos meses después.

CORTE 4. MUÑECOS DEL DESTINO (TV PÚBLICA, 2012)

“¿Esto es lo que llaman amor? Rescátame del invierno que hay en mí, tengo ganas de vivir...” suena como cortina musical de una ficción televisiva cuya trama incluye: venganza, asesinato, pasiones prohibidas, casamiento por conveniencia, imposición de mandatos familiares, secretos. Naim Masmud es un joven que se rehúsa a dirigir la empresa textil de su padre pero que se ve obligado a hacerlo cuando su progenitor Said Masmud, es asesinado por Lidia, una empleada despedida de forma arbitraria. Naim está comprometido con Layla Ale Alí, una joven que, obligada por su madre, finge accidentarse para no ser abandonada y así consumir un matrimonio por conveniencia. Pero, secretamente, Layla mantiene una relación prohibida con Víctor, el jardinero de la casa. La vida de Naim se transforma cuando conoce a Jessica, una chica rebelde que comienza a trabajar en la tienda de los Masmud y de la que pronto se enamora, y es correspondido. La vida de Naim se dirimirá entre casarse con Layla y dedicarse al negocio familiar (deber ser) o quedarse con Jessica, el amor de su vida (ser).

Hasta ahí podríamos decir con ojos cerrados que se trata de una telenovela tradicional. Pero, con ojos abiertos, estamos frente a una ficción disruptiva que vino a desestabilizar nuestra mirada. Ganadora del concurso de fomento Ficción Federal en 2011, impulsado en el marco de la aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, *Muñecos del destino* es una micro-telenovela paródico-melodramática hecha de títeres de manipulación. Vamos de a poco que aquí hay mucha tela para cortar.

La ficción fue estrenada en la TV Pública en 2012, momento en que la política pública de democratización de la comunicación, y en particular de la ficción televisiva, estaba en pleno desarrollo y donde además el

sistema de medios públicos estaba fortalecido⁷. De esta manera, *Muñecos del destino* se inscribió en una “estructura del sentimiento” (Williams, 2000) particular; en un momento sociocultural de valorización de las memorias e identidades locales, el cual se caracterizó por la apertura del mapa audiovisual para visibilizar en las pantallas televisivas el territorio nacional en su heterogénea diversidad.

En su narrativa, la trama cuestiona los conflictos generacionales y mandatos sociales de una comunidad conservadora sirio-libanesa de Tucumán, incluyendo los discursos patriarcales que se extienden hacia el rol de la mujer en la sociedad hasta las relaciones laborales de “patrón-empleada”. La historia se sitúa en la sedería de los Masmud situada en la calle céntrica Maipú de la ciudad de Tucumán, calle tradicional que nuclea los negocios del rubro. Por otro lado, además de la representación de los escenarios urbanos de una cotidianidad tucumana, se advierten los modismos del lenguaje y la tonada característica de la comunidad, proponiendo también, una ruptura en el régimen de la audibilidad.

Creada por Patricio García (guion y dirección) y Rosalba Mirabella (guion, artista plástica) *Muñecos del destino* presentó la novedad de que se trata de una ficción realizada integralmente con títeres de tela, del tipo que se conoce como “de manipulación desde abajo”⁸. Y aquí la alegoría que porta el título: cómo el sujeto es un sujeto-sujetado, que no puede ejercer con plena libertad sus decisiones y es manipulado por relaciones de poder de las que, incluso, forma parte activa. “La propia historia que contábamos nos llevó a pensarla con muñecos de tela en referencia a la tela que se comercia, y a que son personajes que están en conflicto entre su propia voluntad y lo que se espera de ellos: es como si los movieran fuerzas externas, como si fueran títeres”, manifestó García en entrevista con la prensa gráfica (Respighi, 2012).

La *tela* se torna ese material significativo que habla de una identidad local (comunidad sirio libanesa dedicada al rubro), y de una concepción política y filosófica de la sociedad (la manipulación). El hecho de que se traten de títeres de “manipulación desde abajo” ubica las relaciones de poder en la capilaridad de los vínculos cotidianos, en el llano, en el núcleo familiar como principal dispositivo de una “microfísica del poder” (Foucault, 1979)⁹.

Pero también, la *tela* nos habla de una modalidad de producción audiovisual ligada a la artesanía. En este sentido, el uso del “títere de tela” plantea corrimientos en distintos planos. Por un lado, el uso de un dispositivo (títere) que desafía el verosímil tradicional de la ficción televisiva generalmente encarnada en elencos humanos, y cuya tradición está ligada más al campo del teatro¹⁰ que al de la televisión¹¹. Por otro lado, lo artesanal como modo de producción original y manual tensiona, como plantea Mussetta (2018), la factura homogénea y despersonalizada de la producción industrial en serie que ha caracterizado al formato telenovela. A lo que sumamos en esta apreciación, el componente de la *localía* como una cualidad propia de lo artesanal en contraste a la des-territorialización de la producción audiovisual –y en particular de la telenovela– cada vez más transnacional o directamente, importada. *Muñecos del destino* propone, en una suerte de paradoja - una experiencia del orden de lo “aurático” (Benjamin, 2011) dentro de un sistema de reproductibilidad técnica como lo es la televisión.

Asimismo, *Muñecos del destino* activa la memoria de género en torno al melodrama y la retórica del exceso (Brooks, 1995) propia de la telenovela. En lo formal, aparece en el uso de los primeros planos, de la música para acentuar el estado emocional de las y los personajes, la voz en off que va construyendo la oralidad típica del formato, los diálogos hiperbolizados e incluso, la sobreactuación del acento típico de la comunidad sirio-libanesa. La propuesta de género melodramático se funde con la parodia como mediación para la crítica, pero también para la *autoreflexividad* (Mussetta, 2018). A partir de este recurso, la telenovela se revisa en sus convencionalismos constantemente en escena: “póngase los deditos en la sien, a ver si recuerda”, “esto es un culebrón”; dicen los personajes. Siguiendo la interesante hipótesis de Mussetta (2018), *Muñecos...* alerta la limitación de toda representación de identidad a través de una convención audiovisual construida socialmente, y la telenovela es el eje de esta auto-crítica en vista de que ha narrado las identidades a lo largo y ancho de América Latina desde los años 60. Agregamos aquí, que no podemos deslindar esta idea de un contexto social en que se planteaba construir otra narrativa de país después de tantos años de neoliberalismo.

Y, en el ámbito de la comunicación, se pensó una Ley, la de Servicios de Comunicación Audiovisual, que buscó revisar las representaciones identitarias que hegemonizaban la pantalla televisiva y trajo el desafío de construir otras formas de narrarnos, para dar cuenta de nuestra heterogénea nación híbrida (Hall, 1992). De ahí, la importancia de proponer con la Ley, un cambio en las bases productivas para generar otras imágenes, distintas, que pudiesen captar las nuevas sensibilidades y derechos en ampliación (libertad de expresión, conectividad, matrimonio igualitario, identidad de género, salud pública, etc.) como ser, también, el derecho cultural a la representación de otredades en la ficción televisiva. En lo material simbólico, el fomento estatal a la producción audiovisual fue fundamental para abrir el juego a la diversificación de casas productoras, temáticas, estéticas y el formato que posibilitó esa diversidad en la grilla fue la miniserie, es decir, un formato de corta duración y serialidad¹² que tensiona la tradición de la larga serialidad de la telenovela.

Por todo lo antedicho, consideramos que *Muñecos del destino* condensa el corrimiento de la telenovela como formato históricamente hegemónico y centralizador de la producción audiovisual y de acaparamiento de la grilla; la crítica a sus convencionalismos y a las memorias narrativas que ello genera; la puesta en escena de otras voces e identidades regionales; y otra forma de hacer y ver televisión. Su formato libre y experimental no deja de ser una propuesta estética y política que habla de una sociedad en re-afirmación democrática, que busca sus nuevas imágenes para contar-se, y donde lo público (TV Pública, fomento público) es el lugar de habilitación a esos procesos.

CORTE 5. TERAPIA EN CUARENTENA (TV PÚBLICA, 2020)

En diciembre de 2019, la TV Pública estaba en plena organización de traspaso de autoridades en vista del cambio de gobierno, y en preparación del lanzamiento de la nueva programación. Pero, de pronto, llegó la pandemia y la realidad superó la ficción. La programación del canal buscó dar respuesta a las audiencias que, en pleno Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), precisaban informarse sobre la crisis sanitaria, contar con apoyo educativo en el marco de la continuidad pedagógica virtualizada y también, entretenerse en el hogar. Y en este punto nos quedamos.

Primeramente, debemos señalar que, en Argentina, la producción de ficción televisiva venía arrastrando una crisis en caída libre: el pasaje de 1128h exhibidas en 2009 en el conjunto del sistema de televisión abierta¹³ a 374h en 2019, nos habla de un desplome en la oferta del 67% en el período de una década (Squarzon, 2021). Si miramos la oferta de ficción seriada en la pantalla de la TV Pública en el mismo período, nos encontramos con un trayecto muy irregular que inicia con 44hs en el 2009, para alcanzar 270hs en 2014, y que vemos derrumbarse en 2019, con apenas sólo 21hs de oferta de ficción (Nicolosi y Ayala, 2021). La crisis económica y política de endeudamiento producto del gobierno macrista, su intervención de facto de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el rotundo desfinanciamiento al fomento audiovisual, el vaciamiento de los medios públicos (presupuesto, contenidos y trabajadores) y las nuevas reglas de mercado marcadas por la hegemonía de las plataformas *on demand*, venían constituyendo un mercado interno de ficción deficitario que la pandemia vendría a profundizar aún más, frente a la paralización de toda la actividad del sector audiovisual en particular, y del artístico, en general.

Y mientras que la desconcertante realidad la veíamos desde la ventana de nuestras casas, la ficción seriada la veíamos desde la “ventana” de la TV Pública. De hecho, la emisora estatal fue el único canal abierto que emitió ficción televisiva nacional de forma sostenida durante la pandemia en 2020: 23 títulos emitidos que sumaron un total de 171 hs¹⁴, siendo 18 de ellos (78% del total) producidos durante el período 2009-2015, y, 13 de ellos (57%) realizados gracias a concursos de fomento estatal (Nicolosi, 2021). Es decir, que esta respuesta de la TV Pública fue posible gracias al reservorio audiovisual construido en tiempos de plena vigencia de la democratizadora Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Así, con esta programación de ficción en pleno aislamiento, la TV Pública cubría dos frentes: por un lado, la generación de ingresos para

los elencos artísticos a través de la recaudación de SAGAI¹⁵ por la reproducción del contenido; y, por otro, la necesidad de entretenimiento y fomento de la cultura nacional, con historias propias, de calidad y diversidad temática.

La pandemia impuso, entre otras cuestiones, la necesidad de re-organizar y re-crear los modos de hacer, convivir con los otros y habitar un mundo cotidiano bajo el parámetro de la incertidumbre, la distancia física, y el temor a la muerte. *Terapia en cuarentena* emergió en este contexto.

La serie consiste en una sucesión de sesiones de análisis terapéutico desarrolladas a través de una plataforma de videollamada. Cada episodio narra una vicisitud que padece la o el personaje en su entorno doméstico bajo el condicionamiento de la pandemia. El mosaico de historias contiene a una madre que no consigue maternar con armonía en cuarentena; un hombre mayor que se instala en la casa de su mamá para poder cuidarla y encuentra en el baño el único lugar de intimidad; una médica discriminada por sus vecinos del edificio por temor a que sean contagiados; un hombre que no soporta la inactiva vida sexual que le impone la pandemia.

Terapia en cuarentena fue realizada en asociación entre la Secretaría de Medios y Comunicación Pública de la Nación y la productora independiente NOS, siendo la única producción de ficción realizada en pandemia en el país durante el 2020. La serie, que cuenta con 8 episodios, se estrenó en mayo del 2020 en la plataforma estatal Cont.ar¹⁶ para luego migrar en agosto a la TV Pública.

Además de la innovación temática con el fin de responder a un verosímil de época que fue la adaptación de la práctica terapéutica al modo virtual, el formato fue disruptivo en tanto implicó re-crear las modalidades de producción. *Terapia en cuarentena* fue pensada, desarrollada, grabada y editada a distancia, en aislamiento. Las propias casas particulares de las y los integrantes del elenco que participaron de la serie se transformaron en los sets de grabación. Como cuenta Respighi (2020), cada artista recibió una especie de *kit*-por mensajería-que contenía “un teléfono celular inteligente y un equipo básico de cámara y fotografía, además de elementos de prevención y seguridad (como barbijos, alcohol en gel, guantes)”. Los actores y las actrices se grabaron a sí mismos, pero asistidos y dirigidos de manera remota por el equipo creativo de la productora, quien además luego se encargó de la postproducción, de igual forma.

El resultado fue un formato distintivo e inédito para televisión y las plataformas on demand, que reconstruye la interface y la comunicación entre pares por videollamada. Es decir, que una herramienta digital, cotidiana y necesaria para gestionar la vida en pandemia, se convirtió en terreno de exploración estética para televisión. Y, curiosamente, toda actividad realizada en soporte de videollamada y emitida públicamente (charlas académicas, conferencias, ruedas de prensa, cadenas nacionales) buscó re-construir en su diseño de pantalla la interface reconocida como televisiva (*graphs*, cambio de cámaras, imágenes de apoyo o paño, etc.) para borrar la monotonía de una pantalla de computadora cuadrículada. Esto nos invita a pensar sobre la vinculación entre las “nuevas” y “viejas” pantallas, como la televisiva, que aún no se extingue, aunque cierto sentido común le extienda el parte de defunción.

Así, *Terapia en cuarentena* la podemos considerar como una ficción de época, innovadora, cuya semántica da cuenta de un momento histórico inédito (en su temática y modo de producción), y que la TV Pública – una vez más – supo poner en escena.

MONTAJE FINAL

De todo lo producido y exhibido de ficción seriada durante 70 años en la pionera emisora pública (LS 82 TV, ATC, Canal 7, TV Pública) recortamos y pegamos cinco relatos. Con esta operación de montaje de fragmentos, construimos una historia posible, entre tantas otras. Lo que sobrevivió en esta historia hecha de historias es una narrativa que nos habla de la capacidad y compromiso de la pantalla pública como lugar de creación y visibilidad de transformaciones sociales. Sin tiranía de rating y con llegada a todo el territorio nacional, la pantalla de la televisión pública tiene un rol comunicacional fundamental en la construcción de ciudadanía: qué temáticas abordan sus ficciones, desde qué lugar se interpela al espectador, qué identidades

son representadas en pantalla, es una cuestión para atender por este medio público. La vida institucional de la televisión pública fue irregular a lo largo de sus 70 años, bajo gestiones que buscaron impulsarla como otras que buscaron degradarla. En medio de esos avatares, ciertos discursos mediáticos como también teóricos y provenientes del “sentido común” arrojan sobre la TV Pública cierto imaginario descalificador con expresiones tales como “que siempre respondió a intereses gubernamentales” o que “nadie la ve” o que “es un gastadero de dinero público”. Y, este imaginario hecha un velo de alquitrán que opaca logros, aciertos y producciones de relevancia para la memoria cultural de nuestro país, como las que rescatamos en este escrito.

Si con este montaje habremos habilitado una nueva forma de comprender la televisión pública y sus imágenes, nos damos por satisfechos y, desde el sillón, esperaremos las nuevas historias que nos hablen de los tiempos por venir. Antes, soplar las velas por los 70 años de la TV Pública, y soplar las cenizas de sus imágenes para que vuelvan a arder en nuestra memoria.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2011) [1936]. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: El cuenco de Plata.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven, United States: Yale University Press.
- Castelar, D. (23 de noviembre de 1986). Al hombre hay que enseñarle a hacer uso de su libertad. *Clarín Revista*.
- Cerda#, M. (2012). Televisio#n Elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisio#n. *Kilo#metro III*, (10), 41-70.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oxaca, México: Ediciones Ve.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid, España: La Piqueta.
- Hall, S. (1992). The Question of Cultural Identity. En H. Stuart, D. Held and T. McGrew (Eds.), *Modernity and Its Futures* (pp. 274-323). Cambridge, United Kingdom: Polity Press.
- Leo#n, C. (2005). *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simo#n Boli#var / Abya-Yala / Corporacio#n Editora Nacional. Recuperado de <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64-Le#c3%b3n-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf>
- Mussetta, M. (2018). Autorreflexividad, visualidad ha#ptica y materialidad en Mun#ecos del Destino, o El Contenido de la Forma. En L. Rodríguez Rivas y D. Zylberman (Comps.), *Intensidades poli#ticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territorios* (pp. 252-265) [Actas]. Recuperado de <http://asaeca.org/wp-content/uploads/2017/11/Libro-de-actas-AsAECA-2018-2-1.pdf>
- Nicolosi, A. P. y Alfonso, A. (2014). Televisión en democracia. Las imágenes que supimos conseguir. En M. Lozano y J. Flores (Comps.), *Democracia y sociedad en la argentina contemporánea*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. P. (2017). Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pu#blica (1951-2016). En N. González y A. P. Nicolosi (Comps.), *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nicolosi, A. P. (18 de abril de 2021). Pandemia, ficción seriada y TV Pública: toda oferta es política. *Agencia Paco Urondo*. Recuperado de <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/pandemia-ficcion-seriada-y-tv-publica-toda-oferta-es-politica>
- Nicolosi, A. P. y Ayala, S. (2021). Presentación. En A. P. Nicolosi (2021). *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de ficción seriada en la emisora estatal durante 2009-2019* (pp. 17-50). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Reguillo, R. (2008). *Poli#ticas de la (In) visibilidad. La construccio#n social de la diferencia*. Diploma superior en Educacio#n, Ima#genes y Medios, Flacso.

- Respighi, E. (27 de agosto de 2012). Títeres en manos de la pasión. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-26262-2012-08-27.html>
- Respighi, E. (14 de mayo de 2020). La serie “Terapia en cuarentena” se estrena por Cont.ar. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/265687-la-serie-terapia-en-cuarentena-se-estrena-por-cont-ar>
- Adiós a las listas... (22 de diciembre de 1983). Salimos.
- Nelly Fernández Tiscornia y la revalorización del texto en la tv (10 de febrero de 1985). *La Nación*.
- Nelly Fernández Tiscornia frente a desafíos que exigen lenguajes distintos (16 de junio de 1986). *La Nación*.
- Siragusa, C. (2017). *La puesta en escena televisual. Diez años de ficción seriada en Argentina* (Tesis de Doctorado). Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Sirvén, P. (24 de junio de 2012). En Terapia propone otro tipo de ficción. *La Nación*. Recuperado de <http://www.la.nacion.com.ar/1484631-en-terapia-propone-otro-tipo-de-ficcion>
- Squarzon, L. (2021). El contexto de ficción televisiva argentino (2009-2019). En Nicolosi, A. P. (2021). *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de ficción seriada en la emisora estatal durante 2009-2019* (pp. 77-109). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.

NOTAS

- 1 El presente artículo fue elaborado en el marco del proyecto I+D Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales (OFTVP-UNQ), dirigido por Alejandra Pía Nicolosi, y que integra el Programa I +D: “Tecnologías digitales y prácticas de comunicación y educación”, dirigido por la Mg. Nancy Díaz Larrañaga, en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Dicho Programa forma parte del Centro de Políticas Públicas en Educación, Comunicación y Tecnología (UNQ).
- 2 Datos complementados por el Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas *on demand* estatales (OFTVP-UNQ).
- 3 La modalidad incluía gran cantidad de ensayos, reuniones entre el director y el elenco para discutir los guiones y los perfiles de cada personaje y una cultura de la grupalidad en las rutinas cotidianas que les valió el mote del “Clan Stivel”.
- 4 Actor, guionista y director de cine y televisión, se había exiliado en España en 1976 y retornó a la televisión en el episodio “Ver” de Situación Límite, emitido en diciembre de 1983.
- 5 Cerdá (2012) califica de *operaciónvoyeur* al recorrido del protagonista de *Okupas* por los territorios de la marginación, sujeto-joven de clase media que se encontraba atrapado entre *la fascinación y el temor*.
- 6 Para ahondar sobre esta cuestión, consultar: Soria, C. (2018). Dramaturgos y cineastas en la televisión: nuevas series ficcionales en la Argentina. *Revista Iberoamericana*, Ibero-Amerikanisches Institut, N°69 (Berlín, Alemania). Pág: 207-223.
- 7 Para ampliar sobre este contexto particular, consultar: Nicolosi, A. (Comp.) (2014). *La televisio#n en la de#cada kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- 8 Dentro de esta categoría, *Muñecos...* responde, específicamente, al “títere de varilla”: es el que se manipula con un solo eje central: una varilla que tiene el centro del soporte en la base de la cabeza en el interior de la figura, y unas varillas en las manos del títere son las utilizadas por el titiritero para manipularlas. Para ampliar sobre tipos de títeres, visitar: <http://alassombra.com/2017/04/18/un-repaso-a-los-tipos-de-titeres>.
- 9 La alegoría podría interpretarse de modo distinto si se trataran de títeres del tipo de “manipulación desde arriba” como los títeres de marionetas, donde puede leerse la sujeción como proveniente de “un orden superior” a la vida cotidiana del individuo.
- 10 Como referentes del teatro de títeres a nivel nacional podemos citar la tradicional compañía de Javier Villafañe o la Libertablas. Entre las referencias más contemporáneas se encuentran: El Bavastel títeres, Tandem Teatro, Compañía Dimes y Diretes, entre otras compañías teatrales.
- 11 En Argentina, los programas televisivos de títeres estuvieron frecuentemente destinados al público infantil: *Carozo y Narizota*, el *Topo Gigio* o el clásico de *Los Muppets*. Entre las experiencias televisivas de títeres para adultos, podemos mencionar el programa de humor Kanal K, que parodiaba a los políticos del momento. La serie fue transmitida en Canal 13 (1990-1991) y luego en Telefé (1991-1992).

- 12 El formato propiciado por los concursos de fomento, tanto para ficción como para documental, era principalmente, de 8 o 13 episodios de 26 minutos de duración cada uno.
- 13 El sistema comprende 6 canales: América, TV Pública, Canal 9, Telefé, El trece y Net TV.
- 14 Del total de las 171hs programadas, 35hs 30m (21% del total) corresponden a 6 títulos de ficción de estreno (es decir, que se ofertaron de forma inédita para la pantalla estatal): *Si solo si* (3º temporada), *El secretario*, *La persuasión*, *Conflictos modernos*, *Amores de historia*, y *Terapia en cuarentena*. Las restantes 135hs 30m (79% del total programado) corresponden a la reposición de 17 títulos ya estrenados en la emisora estatal entre 2010 y 2019. Entre ellos: *Germana*, *últimas vinetas*, *Historia de un Clan*, *En terapia*, *Doce Casas*, *Jorge*, *Las 12 esposas de Wilson*, y *Balas Perdidas* (Nicolosi, 2021).
- 15 SAGAI es una asociación civil sin fines de lucro que gestiona y administra colectivamente los derechos de propiedad intelectual de actores, actrices, intérpretes de voz, bailarines y bailarinas abonados de manera compensatoria por la comunicación pública de sus obras. Ver: <https://www.sagai.org/>
- 16 La serie está disponible en la plataforma Contar: <https://www.cont.ar/serie/1d4db975-e6bb-4280-8142-363fc8a789da>