

Entramando la historia en las ficciones televisivas argentinas

por **Víctor Arancibia**

Resumen

La producción ficcional de la televisión argentina va promoviendo la inclusión de memorias múltiples y horizontes referenciales diversos. Junto a la recurrencia de ciertos recursos, estrategias y estéticas tradicionales comienzan a convivir lógicas, saberes, intereses que articulan otras miradas de lo televisivo. Las nuevas propuestas van entramando perspectivas y formas de percepción que no estaban presentes en las ficciones televisivas. Una de las más importantes tiene que ver con las formas en que las temporalidades diversas se articulan en las imágenes. Memorias múltiples, iconografías diversas y resonancias complejas son las estrategias para componer imágenes heterocrónicas en el espacio del entramado televisivo.

Palabras clave

Representaciones sociales - políticas de la memoria - imágenes televisivas

Abstract

The production of TV fiction programmes in Argentina is fostering the inclusion of multiple memories and different reference horizons. Along with the recurrence of various resources, strategies and traditional aesthetic, other logics, knowledge and interests are coexisting in the articulation of diverse looks in television. The new proposals are entangling unexpected perspectives and forms of perception not present in television fiction until now. One of the most important of these form has to do with the ways in which different temporalities articulates in the images. Multiple memories, different iconographies and complex reverberations become strategies to compose heterochronic images in the television space.

Key words

Social Representations - politics of memory - television images

...el debate sobre la memoria sólo es útil si logramos descifrar las operaciones discursivas que arman las diferentes narrativas del pasado para demostrar que no todas las construcciones de la memoria valen lo mismo, ni que buscan interpelar a las subjetividades sociales para comprometerlas con las mismas políticas del recuerdo.
Nelly Richard

La televisión ha sido permanentemente acusada de instaurar presentes continuos y atentar contra cualquier posibilidad de construir memorias en los espectadores, sobre todo memorias que fortalezcan las identidades y den cuenta de procesos históricos diversos. Ésta es una crítica que ha calado con mucha fuerza en los ámbitos académicos e intelectuales para los cuales, muchas veces, la televisión es sinónimo de presente continuo y de manipulación de las audiencias. Sin embargo, más allá de los prejuicios teóricos y epistémicos sobre el funcionamiento mediático, el desafío que están asumiendo muchas producciones

Víctor Arancibia

varancia@arnet.com.ar

Master en Estudios Históricos y Culturales de Frontera. Profesor de Introducción a las Teorías de la Comunicación Social, Semiótica de la Cultura y Semiótica Audiovisual en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Salta (Argentina), de la cual fue uno de los fundadores y su primer director electo. Dicta cursos en doctorados y maestrías de universidades nacionales. Codirige proyectos de investigación. Ha dirigido documentales, videos de ficción y programas televisivos.

Artículo:

Recibido: 25/03/2013

Aceptado: 11/08/2013

audiovisuales en la actual coyuntura comunicacional es la de reinstalar memorias heteróclitas y articuladas en el espacio televisivo. La inclusión de narrativas diversas, representaciones invisibilizadas en periodos anteriores, voces diferenciadas de los paradigmas hegemónicos son algunas de las estrategias para que historias múltiples encuentren pantallas que les permitan circular en el espacio mediático. A esto se suma la necesidad política y cultural de construir una idea de nación que no parta de una homogeneidad estructural y constitutiva si no que sea la articulación de representaciones diversas, contradictorias, encontradas y desencontradas. Una representación nodal de lo nacional,¹ que sea tan compleja y diversa como los actores y los grupos sociales que la componen.

En la Argentina, en los últimos diez años y con la sanción de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, se ha producido un trabajo interesante sobre las memorias y las formas de circulación de las mismas. En este marco, la producción ficcional de la televisión, a partir del aporte de fondos de fomento para la producción de la televisión digital, ha puesto en el tapete algunas modalidades de producción que vienen de lógicas diversas a las del mercado tradicional.² Junto a la recurrencia de ciertos elementos, estrategias y estéticas tradicionales comienzan a convivir lógicas, saberes, intereses, discursos y memorias que articulan otras miradas de lo televisivo.

Programas como “Memorias de una muchacha peronista”, “Muñecos del destino”, “Blanco y Negro”, “La ruta del documentalista”, “El aparecido”,³ entre otros, van entramando miradas y formas de percepción que no estaban presentes en las ficciones o en las series do-

documentales televisivas, hasta hace pocos años atrás. Una de las estrategias más importantes está vinculada con las formas en que las temporalidades diversas se articulan en las imágenes. Memorias múltiples, iconografías diversas, representaciones encontradas y resonancias complejas son las estrategias para componer imágenes heterocrónicas⁴ en el espacio del entramado televisivo, que supera el aplanamiento temporal de un presente, continuo que tanta bibliografía ha generado.

Lo que comienza a circular en las pantallas centrales y centralizadas de la televisión argentina es un trabajo de y sobre la memoria, desde miradas y percepciones diferenciadas y que entraman las historias locales con las memorias nacionales interpeándose todo el tiempo, y produciendo un efecto de reposicionamiento y de relocalización de cada una, en una nueva noción de la nacionalidad. Hay un proceso también de refuncionalización de las memorias, a través de la articulación que produce sistemas referenciales diversos a los que se apelan en cada una de las producciones. Sistemas referenciales que provienen de campos culturales múltiples y con anclajes en memorias de consumos diversos no sólo espacial, sino temporalmente.

El giro comunicacional argentino, en los pocos años que lleva este proceso, hace vislumbrar que el mapa productivo argentino ha recuperado la memoria y la heterogeneidad que la televisión generalista, la temática, la paleo y la neo televisión habían negado. Más allá de los anuncios esperanzadores de nuevas televisiones lo que se ve hasta ahora es que la complejidad está recuperando el lugar de la visibilidad y de la construcción de lo televisivo por la intersección de memorias en diálogo y polémica.

Memorias de las voces, memorias de las prácticas

Una de las producciones que ha tenido una repercusión importante en los últimos años fue “Muñecos del destino” una serie de Patricio García y Rosalba Mirabella que ganó el Concurso de Ficciones Federales del Noroeste Argentino, realizado por el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) en 2010 y que participó por la provincia de Tucumán. La serie consta de ocho capítulos de veintitrés minutos cada uno, está filmada en *High Definition* y tuvo pantalla en Canal 7 de Buenos Aires, “La televisión pública”, entre el 27 de agosto y el 22 de octubre de 2012, en uno de los segmentos del *Prime Time* del mencionado canal.

La serie relata, con muchos guiños al género de la telenovela, la vida de una familia tucumana integrada por inmigrantes sirio-libaneses que conviven con los lugareños, y da pie a la espectacularización, no sólo de los conflictos amorosos, propios del género, sino de los conflictos laborales, culturales y sociales que forman parte de la historia del noroeste argentino (NOA) y que tienen un espesor histórico significativo. Cabe destacar que la telenovela, en su integridad, está realizada por títeres de tela lo cual ya es un punto importante a tener en cuenta a la hora de establecer una clave de lectura de este producto, y posee una estética propia que da cuenta de los modos diferenciados de los consumos culturales de la zona.

La serie tuvo un *rating* de 2.6 en sus primeras emisiones y una fuerte explosión en *twitter*, posicionándose como un producto de preferencia. Si bien es absolutamente discutible y tendencioso el modo en que operan este tipo de mediciones, y si siguen los propios parámetros, este releva-

miento marca que la serie tuvo una audiencia de casi trescientas mil personas en Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Mendoza. Este tipo de mediciones indica que cada punto de *rating* equivale a más de noventa y cinco mil personas. Obviamente, las mediciones no se hicieron en la zona de influencia de la serie, es decir las provincias del NOA como Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca y Santiago del Estero. Precisamente, por las características de la misma producción es posible hipotetizar que la audiencia haya sido mucho mayor a la que se registra en la visión macrocefálica de las mediciones de audiencias.

La historia es el retrato de un momento en la vida de la familia Masmud. Nahim Masmud un joven hijo de Said Masmud, es dueño de un negocio de ventas de telas en una de las calles emblemáticas de los comercios de San Miguel de Tucumán. Uno de los conflictos es generacional entre el padre y el hijo por la dirección del negocio familiar. Fátima, la hija mayor de Said, tampoco responde a los mandatos paternos, ya que fue desheredada por salir desnuda en una revista de actualidad. "Don Masmud" es asesinado por una de las empleadas que despide arbitrariamente. Naim tiene una relación con una joven de la comunidad siria (Layla), un vínculo que se generó por un acuerdo de familias y que es manipulado por ella mediante la culpa de un accidente anterior al momento de la narración. Naim se enamora de una de las empleadas del negocio.

Sobre esta base narrativa arquetípica, la serie avanza en la estrategia de desmontar representaciones y hacer foco en la crítica de otras. Un ejemplo se lo puede encontrar en la

misma presentación del programa ya que se apela a un tema musical titulado "Rescatame". La letra de la canción (así como el esquema musical que funciona como soporte) recorre las representaciones más cristalizadas de las telenovelas. El tema musical comienza expresando: "Esto es lo que llaman amor/rescatame del invierno que hay en mí". El tema fluye mientras hay un fondo de las telas que se venden en el local, a modo de una escenografía llena de flores y paisajes bucólicos y, en primer plano, los muñecos de los personajes principales aparecen girando sobre su propio eje presentando imágenes "congeladas" de los mismos.

El tono paródico de la serie y el uso del humor como clave de lectura aparece desde el inicio mismo de la propuesta televisiva tucumana. La primera secuencia está compuesta por el momento en que Lidia, una de las empleadas, parodia al dueño mediante el uso de los gestos, de las formas en que pronuncia el español aprendido hace poco tiempo y de los valores que van entonando el deber ser que se transmite en las interacciones cotidianas. Said Masmud la descubre y la despide, utilizando el discurso moralista que acaba de ser parodiado en el centro de la escena. En el diálogo, se pone en foco la noción de fidelidad al negocio de los otros. Allí se produce un cruce en el que las ideologías de los patrones y de los obreros se hacen visibles. El trabajo como una forma de vínculo familiar y que genera no deberes y derechos, sino que se establece desde los parámetros de la familiaridad, un vínculo que llena de deberes al empleado y libera de obligaciones a los patrones; una estructura patriarcal que se mantiene

hasta ahora en muchas de las relaciones laborales de la zona.⁵

A lo largo de los ocho capítulos, se escenifican las discursividades que contienen representaciones sociales con un espesor temporal de larga data en la memoria de la región.⁶ Las representaciones cristalizadas de los comerciantes sirios-libaneses son la que circulan desde hace muchos años en el NOA: tenderos, moralistas, explotadores, con una fuerte tendencia a la endogamia, son algunas de las características. Estas representaciones están instaladas en las memorias de los haceres y de los decires de la zona. Las "hablas" de los Malmud, sobre todo la de Said, dan cuenta de las formas en que circulan en la región la representación auditiva de este tipo de inmigrantes. La operatoria representacional en el nivel de la audibilidad aparece impregnada de las parodias que circulan en los chistes protagonizados por los "turcos", apelativo con que se nominan a los miembros de las culturas árabes, sirias, libaneses, egipcias, entre otras que habitan las provincias del norte. La representación auditiva funciona como un articulador entre lo que se incorpora al campo de la imagen y las formas en que las culturas se representan en el mapeo de la audibilidad argentina.

Junto a lo anterior, aparecen las representaciones fuertes que se entraman en la telenovela y que es la del modo de hablar "tucumano", compuesto por una tonalidad, un registro y un léxico particulares que es utilizado en el guión de la ficción. Por momentos, se produce una exageración de la tonada de modo que dé el efecto doble de la diferencia con otras formas de hablar regionales y de la localización en un espacio geocultural determinado.

Hay un proceso de espacialización y territorialización de la audición,⁷ que busca el reconocimiento de la localización de la voz, apelando a la memoria auditiva de los receptores del producto audiovisual. Recordemos que la impronta de las tonadas tuvo uno de los momentos de mayor auge con las diferentes explosiones del folclore argentino⁸ y fue construyendo una territorialidad basada no sólo en las menciones a los paisajes, sino sobre los ritmos en el uso de la palabra.

Otro de los aspectos más significativos en “Muñecos” es la apelación a la memoria de los consumos culturales de los telespectadores junto a las localizaciones, ya señaladas en la construcción de las representaciones sociales. Los efectos buscados por esta particular telenovela están en consonancia con la memoria de los productos que circulan en la industria cultural argentina. Sin el consumo de las telenovelas tradicionales no se entiende la lógica de la parodia. Se apela a un tema musical con fuertes reminiscencias a la música romántica latinoamericana, se entrama la “invalidez” de Layla, que funciona como el estereotipo de la simulación para mantener una relación con alguien sólo por la conveniencia; se narrativizan ciertos cortes de modo que la historia progrese y se transforme en un folletín. A la vez, se puede ver el funcionamiento de un mapeo preexistente de las formas culturales cristalizadas de la región, que circulan a través de folcloristas y humoristas, que mantienen latente representaciones y permiten que las referencias auditivas funcionen. De esta manera, la serie se incorpora a la puja distributiva cultural, en la cual la mayoría de las nuevas producciones televisivas argentinas está participando,⁹ y que impacta en las formas de constitución de las representaciones de

la nacionalidad que se disputan en esta coyuntura política.

Pero hay otra lógica que es importante señalar en la memoria de las prácticas y de los consumos con los que se establece el sistema referencial de las representaciones de “Muñecos”. Es el fenómeno de Internet denominado “República de Tucumán”. Desde 2008, aproximadamente, se produjo un fuerte consumo en *Youtube* de un producto denominado “República de Tucumán”, generado por un grupo de cómicos que utilizaban el recurso de la exageración de la tonada como forma de representación de la “tucumanidad”. Mediante una serie de personajes urbanos (el zorro –como referencia al policía de tránsito–, el “superhéroe” Tucu-man, el profesor que enseñaba tucumano básico, entre otros personajes) y de recursos del humor televisivo, como el del doblaje¹⁰ al tucumano de películas famosas como “Batman”, se produjo un fenómeno de *viralización* en el consumo cultural muy importante, que tuvo como resultado un programa de televisión en Tucumán, obras de teatro que recorrieron el país y un fuerte consumo en su página web y en *Youtube*. Un producto que si bien circulaba por Internet estaba estructurado con la lógica propia de la televisión, aunque el sistema de consumo sea diferenciado (Carlón, 2013).

Las relaciones entre ambos productos audiovisuales son evidentes en varios aspectos: por una parte, porque dan cuenta de la memoria individual y colectiva de los consumos culturales señalados; por otra, porque accionan y operativizan lenguajes y discursos pre-existentes en el imaginario de los consumidores, tanto de sistemas de videos como *Youtube* o de las programaciones televisivas; por último, porque ambas realizaciones se apoyan en repre-

sentaciones sociales que circulan en las culturas populares de Tucumán y del NOA. Se produce un entrecruzamiento de memorias múltiples en el espacio audiovisual, que la Teleserie de García y Mirabella resalta, para dar cuenta de las actuales condiciones de producción.

Memorias dichas, memorias silenciadas

La historia política argentina ha sido siempre un objeto esquivo para las ficciones televisivas o, tal vez sea mejor decir, ha sido elípticamente obviada por las ficciones circulantes en la televisión. Frente a las telenovelas y a las ficciones latinoamericanas, como las brasileras, que han hecho foco sobre los procesos históricos y políticos constitutivos de su nacionalidad, la televisión argentina ha evitado la historia política como una cuestión central. Los grandes procesos de este siglo como el peronismo o el radicalismo no han sido, hasta los últimos años, una de las preocupaciones centrales. Salvo casos muy excepcionales como el de “Rolando Rivas Taxista” la exitosa telenovela de Alberto Migré en los años setenta del siglo pasado¹¹ o alguna de las ficciones de la última década, hay una elipsis de lo político en la ficción televisiva.¹²

“Memorias de una muchacha peronista” pone desde el título el foco en uno de los momentos que fue el gozne en el proceso de la llegada al poder de Juan Domingo Perón, en 1944 hasta su derrocamiento por la dictadura de 1955. Fue una de las primeras series ganadoras del Concurso de Fomento de los Contenidos de la Televisión Digital Abierta, organizados por el INCAA y el Ministerio de Planificación de la Nación. La misma estaba constituida por trece capítulos de veinticuatro minutos cada uno, que se emitieron por

la televisión pública, *Canal 7* en el *prime time* del canal, durante los días martes, miércoles y jueves, entre octubre y diciembre de 2012.¹³

La serie dirigida por Alejandro Robino y Omar Quiroga está estructurada al estilo de una historia de amor entre dos trabajadores periodistas, en el marco de los conflictos del peronismo. Cada uno de los capítulos de la serie cuenta un momento clave de la historia de los personajes y de la historia del país, en cada uno de los años: la de 1944 es, precisamente, el momento en que Perón y Evita se conocen en el evento organizado para los damnificados por el terremoto de San Juan y, a la vez, es el momento en que Elvira González (la protagonista de la historia) ingresa a trabajar en una radio de Buenos Aires y conoce a quien será su compañero; o el capítulo final, ambientado en 1956, que cuenta el momento en que fracasa el intento del General Valle por reconquistar el poder para el peronismo y Elena decide pasar a la clandestinidad, para seguir luchando contra la dictadura.

La elección del personaje principal de la serie da cuenta de las formas de significar la historia que se preanuncian desde el mismo título: “Memorias de una muchacha peronista”. En una tradición histórica como la de la Argentina, que se cimentó desde una memoria masculina y de clase, basta recordar el papel y la procedencia social de quienes fueron los encargados de escribirla;¹⁴ elegir una memoria marginal para contar la historia es una apuesta fuerte en el centro de las pantallas televisivas. Una marginalidad que tiene una múltiple valencia, si se siguen las lecturas de Spivak (1988): mujer, de clase baja, trabajadora, militante

y peronista. Todos estos elementos subalternizadores van constituyendo la representación de una persona y de un colectivo importante de los silenciados y marginalizados de la historia. La memoria está construida desde la voz y la letra manuscrita de una “muchacha peronista”. Por un proceso de inversión fuerte de las formas tradicionales de constitución de la memoria, la propuesta ficcional se apoya en la mirada de un personaje a quien la historia le impacta en sus prácticas y sus haceres. Desde ahí piensa, desde esa coyuntura toma decisiones, desde esa posición representa al mundo que se cuenta. La ficción apuesta a romper con los paradigmas de la tradición masculina de contar la historia y ponerla en la mirada de una joven que participa y toma posiciones.

Además de todos los aditamentos ya mencionados, la muchacha es peronista, un posicionamiento poco atractivo, hasta hace poco tiempo, para las producciones de la cultura mediática. Más allá de la militancia pública de muchos integrantes de las industrias culturales argentinas, mostrarse como tales siempre parecía que les restaba méritos. Aún hoy se escuchan voces o se leen declaraciones que hacen mención a esta “dificultad”, además de los constantes debates sobre el valor de la militancia, que circulan por los medios de comunicación, sobre todo, opositores al actual gobierno.¹⁵

La ficción de Robino y Quiroga es un ejemplo significativo con relación a la elección de qué memoria se cuenta y cuáles van a ser las funciones de esas memorias, como lo señala Richard (2007). Por una parte, porque supera uno de los inconvenientes más fuertes de la construcción de las subalternidades,

que es posibilitar la circulación de la palabra –aunque sea ficcionalizada– de las voces devaluadas por los grupos dominantes y, por otra, porque pone en escena una forma de mirar y de empoderarse de sectores que, en 1945, ni siquiera tenían la posibilidad del voto en una democracia formal. Elvira es la espectacularización de una representación estigmatizada, que se apoya en esos valores, para desde allí construir significación en una clara muestra de las formas de resistencia. El recurso elegido es el de la autobiografía, pero que funciona ya no como una voz individual, sino como la palabra del colectivo que se pone en circulación (Cebrelli, 2012).

La ficción aporta a la visibilización de varias memorias articuladas en el espacio televisivo, a veces superpuestas, otras en conflicto y muchas veces en contradicción. El entrecruzamiento de las acciones políticas marcan el diseño de la serie; cada año es un capítulo y tiene como “telón de fondo” un hecho político significativo (la llegada de Eva Perón al poder, por ejemplo) junto al impacto de estos hechos en las prácticas cotidianas (la resignificación de los roles de las mujeres en los ámbitos laborales, como el caso de Elvira) y a la par de la memoria del rol y las funciones de los medios de comunicación (los “tironeos” políticos y empresariales a los dueños de medios, y los posicionamientos de los mismos empresarios). Estos son algunos de los modos en que la ficción da cuenta de memorias diversas y tiempos diferenciados. Una memoria que se construye en las articulaciones de recuerdos de la infancia, de la adultez, con las interfaces de memorias colectivas (Hallbawchs, 2004: 46-50).

Se produce un entrecruzamiento de temporalidades. Por una parte, la inclusión del tiempo político y las explicaciones que se hacen de los modos en que se toman las decisiones y se producen las negociaciones. Por otra, el modo de producción de la información que se espectaculariza y que responde a un “tono de época” actual, vinculado al debate sobre las formas de representación de la realidad que construyen los medios de comunicación. Las lógicas y las urgencias de las necesidades de los grupos sociales diversos, como el caso de Elvira o de la mujer de la limpieza, se entrecruzan con las de los artistas que pasan por la radio en el que se desarrolla toda la ficción. Tiempos que activan, a la vez, memorias diversas para poder leer los procesos que la ficción propone: desde los conocimientos que se adquieren por la experiencia propia como la apelación a los relatos familiares o las memorias perceptuales que se narran en los diferentes grupos.

La estrategia audiovisual de inclusión de la memoria, en la trama, está marcada desde la misma presentación que articula imágenes de archivo junto con las referencias a los medios de comunicación (radio, periódicos, entre otros), que dan cuenta de esos procesos políticos nacionales e internacionales, y con el registro de algunas referencias puntuales a los consumos culturales de la Argentina de la época que se representa (artistas de los radio-teatros, orquestas típicas de tango, portadas de revistas de actualidad, entre otros).¹⁶ La ficción incorpora el documento como las fotos del terremoto de San Juan y, a la vez, retrata las formas de vivir, las prácticas sociales y los discursos. Las imágenes y las palabras están “entonadas” por el posicionamiento peronista, para mirar y contar.

Las discusiones entre los personajes ponen en evidencia el debate en las coyunturas políticas e históricas. Entre las mujeres están los personajes, como la secretaria que deja el trabajo para casarse y que confronta con Elvira, que se asume como trabajadora desde el primer capítulo; o la mujer de la limpieza que se define como socialista y anarquista; las imágenes de los clubes a donde asistían los miembros de la clase alta porteña, frente al anuncio de los clubes donde tocaba la orquesta típica de Juan D’Arienzo, uno de los íconos de la popularización del tangoailable en la Argentina o las luces de los teatros de la calle Corrientes en Buenos Aires. La misma función cumple la discusión entre lo que es la noticia y cómo se construye, un intercambio que se da entre el dueño del medio y el jefe de noticias de la radio donde trabaja Elvira. Cada uno de los entrecruzamientos discursivos, tanto a nivel de lo verbal como de lo visual, va dando cuenta de las confrontaciones ideológicas en la coyuntura de un cambio sustancial en la historia argentina.

La apuesta de la teleserie está focalizada en la construcción de un escenario en el que los discursos puedan circular, oponerse, debatir y tener el espacio para la audibilidad social. Los debates de lo político, tanto a nivel nacional (radicales, peronistas, socialistas, conservadores) como internacional (neutralidad, eje, aliados) comparten el mismo tiempo y el mismo espacio en que se debaten los roles, las funciones de los géneros en el mundo del trabajo y las imágenes de los consumos culturales diversos que se mencionaron anteriormente. La estrategia va articulando discursos, que debaten en un espacio polifónico y polivisual, que interpela a los espectadores, para posicionarse ante una coyuntura que tiene muchos guiños con la actual.

La ficción televisiva, tanto en este caso como en el anterior, se transforma en un operador de actualización de memorias, a veces silenciadas, otras acalladas, muchas veces subalternizadas en el espacio audiovisual y en el social. Cada referencia, por ejemplo el resultado de las elecciones de 1946, cuando Perón sacó el 56% de los votos, resuena en el presente de la recepción de la ficción (en referencia al 54% obtenido por Cristina Fernández de Kirchner en 2011). Cada una de las intervenciones apoyadas en documentaciones fílmicas, mediáticas e históricas hace explosión en el presente de la recepción al igual que las formas de los consumos culturales espectacularizados en cada uno de los capítulos de las teleseries. La televisión, como operadora de las memorias sociales, se articula en la complejidad de la composición de las imágenes, los discursos y los sonidos que ingresan al campo sonoro (Chiñón, 1993) y visual. Cada elemento colabora con la construcción de una representación de lo social y de lo histórico, marcada por la complejidad y por la diversidad.

Sobre los impactos posibles

La vieja descripción de Richard Hoggart (2013) de una sociedad sin clase, debido al trasvasamiento de los sistemas de consumos culturales, en la actualidad, no es más que una hipótesis ensayística lanzada hace más de cuatro décadas, pero que sigue teniendo la potencialidad de dar cuenta de los procesos transversales que los medios de comunicación potencian y que es necesario seguir pensando. Lo que aparece en las producciones televisivas mencionadas, y otras que no se analizaron en esta oportunidad (como “Las huellas del Secretario”, “El aparecido”, “Veintitrés pares”,

“Babylon”, entre otras),¹⁷ es que los sistemas culturales se entrelazan en un entramado rizomático y arbóreo al mismo tiempo. Representaciones que se motorizan y se diseminan por las producciones audiovisuales, a la vez que se entroncan en las historias locales, regionales, nacionales y transnacionales.

La ficción televisiva argentina, generada en el marco de la transformación comunicacional, se va posicionando como una forma de participar en los debates múltiples y diversos, en que las memorias se construyen como diferentes y con funcionalidades complejas. Las teleries ficcionales dan cuenta del espesor temporal de las representaciones circulantes en las regiones que componen una nacionalidad compleja y heterogénea. Cada una de las producciones articula memorias, que funcionan en lo social de manera simultánea y apelan a temporalidades constitutivas diversas, a la vez que se entran en sistemas referenciales complejos, en una puja por una distribución de la visibilidad cultural más equitativa.

Las políticas de la memoria, que se ponen en juego en cada una de las ficciones, consisten en transformar el espacio audiovisual en un campo articulador de memorias, generadas en el terreno de la política, de la industria cultural, de las historias nacionales y las regionales, de los consumos diferenciados y de los saberes que fueron subalternizados por los grupos dominantes. Tanto “Muñecos del destino” como “Memorias de una muchacha peronista” dan cuenta de la vitalidad de las memorias múltiples y se transforman en archivos simbólicos de las culturas que componen el mapa de la nacionalidad argentina. A la

vez, se postulan como uno de los territorios por donde se espectacularizan las memorias vivas de los grupos sociales diversos que componen la sociedad.

Las operaciones discursivas que estas propuestas ponen en pantalla, si bien replican algunas de las estrategias ya existentes en la industria televisiva e innovan, en otras apelan a horizontes referenciales largamente excluidos del sistema cultural dominante. Si hasta ahora se ha asistido a una televisión en la que algunas memorias valen más que otras, se están abriendo los espacios para que otras interpelen a los consumidores desde paradigmas históricos y culturales largamente invisibilizados. Las teleries, como las que acá se analizan, se van transformando en uno de los lugares privilegiados para la legitimación de las representaciones heteróclitas de una sociedad que se debate entre la inclusión subordinada de voces, memorias y saberes, y la inclusión plena donde las palabras, las imágenes, los consumos, las representaciones, las memorias tengan el mismo derecho comunicacional y social, que las que siempre estuvieron en el centro de la escena.

Notas

1 Las representaciones nodales son representaciones fijadas a partir de un punto nodal, es decir, son macro-representaciones. En las actuales condiciones de producción, una macro-representación funciona como equivalente de lo estatal, lo gubernamental y lo nacional. En esta construcción, se han incorporado una serie de nociones que han llenado de contenido un significativo vacío. Cabe mencionar que la idea de representación nodal viene, además, de la geometría y se usa en las ciencias duras para referirse al punto de una malla conceptual o geométrica, donde se cruzan por lo menos dos líneas en el espacio y determinan un quiebre en la línea, un cambio de orientación del trazo o una curva o dos o más variables, objetos, representaciones. Lo que se construye con las prácticas discursivas son condiciones para generar esos puntos nodales, para que ese sentido se ancle. Las representaciones nodales son fundamentales porque posibilitan los procesos de adscripción identitaria de un grupo o de toda una sociedad (Hall, 2003 y 2010). Vehiculizan sentidos políticos fundamentales para la sociabilidad: democracia, ciudadanía, violencia, diferencia de género, etnia, clase, grupo, étnica, entre otras (Reguillo, 2007; Cebrelli y Arancibia, 2011, 2012 y 2013). Estas representaciones son fundamentales en la disputa por la significación y por la hegemonía (Laclau-Mouffe, 2003).

2 Se están recuperando las formas de producción propias de la comunicación popular, que marcaron muchas de las estrategias de resistencia política y comunicacional en América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. La lógica de la producción audiovisual resistente (por darle un nombre provisorio) va impregnando los sistemas productivos televisivos, como lo muestran experiencias como las del Colectivo “Wayruro comunicación popular” de San Salvador de Jujuy.

3 Todos los programas mencionados se encuentran en el Banco Audiovisual de

Contenidos Universales Argentinos (BACUA), y muchos de ellos se pueden ver en www.cda.gob.ar, que es la página de Contenidos Digitales Abiertos donde se están subiendo todos los contenidos financiados o con apoyo de diferentes organismos estatales, como el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA), el Programa de Polos y Nodos del Ministerio de Planificación Federal e Inversiones de la Nación, entre otros (Gómez, 2012).

4 Las producciones audiovisuales que tematizan la historia se transforman en espacios convergentes y divergentes, al mismo tiempo de representaciones que tienen a su vez tradiciones culturales y densidades temporales diferentes. Precisamente, las imágenes cinematográficas, en particular, y las que se refieren a la historia en particular construyen un espacio heterotópico y heterocrónico para el funcionamiento de representaciones disímiles. Estas nociones de Michel Foucault (1984), fueron propuestas para pensar el funcionamiento de determinadas percepciones, pero las hemos tomado para el estudio de lo audiovisual (Arancibia, 2009 y 2013b).

5 Los estudios sobre desigualdad y pobreza desarrollados en la zona van dando cuenta de las matrices coloniales y de las formas patriarcales con que se configuran las relaciones laborales en el NOA (Cfr. los artículos que se encuentran en el libro del año 2012 sobre *Luchas y transformaciones sociales en Salta*, que es producto de un proyecto de investigación de la Agencia Nacional Promocional de Ciencia y Técnica dirigido por Sonia Álvarez Leguizamón y Alejandra Cebrelli).

6 El espesor temporal de una representación consiste en que a lo largo de la historia, a una determinada representación social se le van adosando operativamente modos de significar, de hacer, de percibir, de decir, entre otros aspectos, complejizando la estructuración de dichas representaciones. Este proceso es propio de las formaciones discursivas y de los modos de circulación que tienen. De esta manera, cuando se responde a la prescripción pragmática de una representación se está respondiendo

a los aspectos que en ese momento socio-histórico se validan como significativos. Claro está que ese modo rara vez es una invención del actor social sino que ya estaba en el campo validado por otros agentes que abonaron –reproducción mediante– la validez de esa forma de hacer y de decir (Cfr. Cebrelli y Arancibia, 2005: 121-142).

7 Una de las problemáticas que se han abordado en los diferentes estudios sobre cultura popular, en general, y en los estudios audiovisuales, en particular, tiene que ver con la construcción y la simbolización de los territorios en las producciones de cada uno de los campos. En el caso particular del cine y la televisión, hay una representación territorial que colabora en la construcción de las formas de percepción que tendrán los ciudadanos de un país. De esta manera, la experiencia territorial de un país está vinculada a las formas de las representaciones mediáticas y a las producciones de la cultura popular (Arancibia, 2007 y 2012; Rodríguez, 2011; Segato, 2007).

8 Uno de los tantos estudios sobre el folclore argentino y su historia es la realizada por Ariel Gravano en 1985, en el que va marcando las distintas oleadas con que el folclore fue haciendo visible la música, el habla y las cosmovisiones de las regiones del país. Hay que mencionar como un hito al gozne de los años setenta del siglo anterior, en el que la transmisión televisiva del festival de Cosquín llevó a muchos hogares estas formas de hablar y las representaciones estereotipadas con que los cantores y los humoristas iban mapeando las culturas regionales.

9 Este concepto de la puja distributiva cultural es un constructo que se toma del desarrollo de las reflexiones de Arturo Escobar (2005), planteado como una de las características de las producciones propias que son financiadas por los programas de fomento a la industria audiovisual (Arancibia, 2013a). Las pujas distributivas no son sólo económicas sino culturales; dan cuenta de las confrontaciones por las hegemonías o por la instalación de las construcciones culturales de las regiones en la reconfiguración de una idea de nación que está en disputa.

10 Es importante señalar que este recurso

fue utilizado, entre otros, por un grupo de cómicos uruguayos que tuvo mucho éxito en la televisión argentina entre las décadas de los '60 y los '80. Telecataplum (1963), Hupumorpo (1974), Hiperhumor (1983) fueron algunos de los programas en el que se utilizaban los recursos del doblaje realizado por el actor Eduardo D'Angelo (Hermidas y Satas: 1999). El personaje que había creado D'Angelo era 'el hombre del doblaje' y que utilizaba el recurso de la ponerle voces diferentes a fragmentos de series y de películas que modalizaban la situación de manera diferente a la original o que se editaban de manera alternada con otras y a las que se cambiaban los diálogos originales.

11 En la telenovela del año 1972 el hermano del protagonista está vinculado a Montoneros y el tío de la protagonista femenina es secuestrado por un grupo armado, dando cuenta de los conflictos de la época. Fue una de las producciones que mayor audiencia tuvo en todo el país y una de las primeras en acercarse a las formas y a los consumos populares, para ponerlos en el centro de la escena televisiva. En una entrevista realizada, en 2008, a Darío Billani, y a propósito de la retransmisión de la telenovela de Migré por el canal del Grupo Clarín, denominado *Volver*, se comenta que la telenovela se emitió nuevamente en 1979 y la versión que se emitió en 2008 no tenía los elementos que remitían a la historia política reciente. Disponible en: <http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=224> [consulta: 12 de abril de 2014].

12 El entramado de lo político se hizo evidente en ciclos como los de la "Televisión por la identidad", en el que se daba cuenta de los casos de las Abuelas de Plaza de Mayo y que se emitieron por el canal de Buenos Aires, *Telefé*, en 2007. Esta ficción, precisamente, fue galardonada, y más allá de los méritos propios, recibió mucho apoyo y fue premiada por la inclusión de las coordenadas políticas en el espacio ficcional.

13 El resto de la semana no se transmitía, porque eran los horarios de emisión de "Fútbol para todos", la transmisión de los partidos de la primera división del fútbol argentino, uno de los baluartes de la política

de medios del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.

14 Uno de los patriarcas, cuidadores y –hoy se diría– curadores de la memoria y de la historia en la Argentina fue Bartolomé Mitre. Miembro de la oligarquía porteña, fue militar, Presidente de la república, se encargó de escribir una historia canonizadora con una visión centralista y de clase, y fundó el diario conservador por excelencia *La Nación*, que circula hasta la actualidad. Fue el encargado de, en términos de la propuesta de Eric Hobsbawm, la fundación de la tradición argentina hasta su actual coyuntura.

15 En una entrevista a Eva Piwowarski la coordinadora del Programa de Polos y nodos tecnológicos audiovisuales, que es una de las puntas del desarrollo audiovisual de los últimos años, ella declaraba, a propósito de contar su historia, la de su familia y de sus compañeros en el circuito de la producción audiovisual: “Nunca fue fácil ser peronista ni siendo mayoría”. Disponible en: <http://www.edicionuncuyo.com/eva-piowarskynunca-fue-facil-ser-peronista-ni-siendo-mayoria>

16 Es importante mencionar que las presentaciones tenían una misma lógica estructural pero que se modificaba en cada capítulo para poder dar cuenta de los sucesos más importantes de cada año que recorre la ficción. Por ejemplo en el capítulo dos están las portadas de los diarios y las imágenes del 17 de octubre de 1945.

17 Las teleres series mencionadas han circulado por canales centrales, por ejemplo “Veintitrés pares” de Albertina Carri tuvo pantalla en Canal 9 de Buenos Aires, al igual que “Babylon”, la serie de Gastón Portal; “Las huellas del secretario” de Matías Bertilotti en Canal 7. Hay otras como “El aparecido” de Mariano Rosa, una producción salteña, que espera pantalla, pero todas ellas tienen una fuerte impronta en este proceso de reconfiguración de la producción audiovisual argentina.

Bibliografía

ARANCIBIA, Víctor (2007). “El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción”, en “XI Jornada Interescuelas de Historia”, Tucumán, UNT.

----- (2009). “Mi mirada, nuestra mirada. Los modos de narrar y de representar el mundo de los jóvenes salteños”, en *Oficios Terrestres*, N° 24, La Plata, Facultad de periodismo y comunicación social, UNLP.

----- (2012) “Nacionalidad, territorios y memorias. La disputa por la significación”, en *Praxis, fronteras e interculturalidad. La comunicación en disputa*, Tartagal, Salta, Sede Regional, UNSa.

----- (2013a). “Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad”, en vías de publicación.

----- (2013b). “Imágenes cinematográficas: entre los melodramas y las heterotopías o acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino”, en GONZÁLEZ PÉREZ, Carlos y GARCÍA VARGAS, Alejandra (eds.). *Comunicación, cultura(s) e identidad(es) en el Bicentenario del Éxodo Jujeno*, Jujuy, UNJU, en prensa.

CARLÓN, Mario (2013). “Contrato fundacional, poder y mediatización: noticias desde el frente sobre la invasión a Youtube, campamento de los bárbaros”, *paper*.

CEBRELLI, Alejandra (2012). “Cuando la intimidad es colectiva. Narrativas del yo e identidades emergentes”, en CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (eds.). *Luchas y transformaciones sociales en Salta*, Salta, ANPCYT-CEPIHA.

CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (2005). *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*, Salta, CEPIHA-CIUNSA.

----- (2008). “Representaciones, temporalidad y memoria colectiva. Una propuesta para anclar el discurso informativo en la historia”, en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, N° 59, La Plata, Facultad de

Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

----- (2011). “Palabras (entre)cruzadas, imágenes (des)encajadas. Regímenes de visibilidad de los Pueblos Originarios de San Martín del Tabacal”, en revista digital *Reflexiones Marginales. Revista de saberes de frontera*, N° 10, “Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera”, México DF, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

----- (2013). “Representaciones nodales y narrativas nacionales. Las luchas por las significaciones de las representaciones nodales”, clase N° 9 del curso “Representaciones sociales y comunicación”, Maestría en Ciencias Sociales, Quilmes, UNQ.

----- (coords.) (2012). *Luchas y Transformaciones sociales en Salta*, Salta, ANPCYT-CEPIHA.

CHATTERJEE, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo*, Buenos Aires, Siglo XXI-Clacso.

CHIÒN, Michel (1993). “La escena audiovisual”, en *La audiovisión. Introducción al análisis conjunto de la imagen y del sonido*, Barcelona, Paidós, pp. 69-93.

ESCOBAR, Arturo (2005). *Más allá del tercer mundo. Globalización y diferencia*, Bogotá, ICAANH.

FOUCAULT, Michel (2007). “Los espacios otros”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre de 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, N° 7.

GÓMEZ, Lía (comp.) (2012). *Construyendo historias. Ver para crear en la televisión. Relatos y narraciones en la Televisión Digital Argentina*, La Plata, EPEC.

GRAVANO, Ariel (1995). *El silencio y la porfía. Estudios sobre la historia del folclore y el folclore de proyección*, Buenos Aires, Corregidor.

GUARDIA CRESPO, Marcelo (2003). *Interacciones: la dimensión comunicacional de la cultura*, Santa Cruz, Bolivia, UPSA.

HALL, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Universidad Javeriana.

----- y Paul Du Gay (2003). *Cuestiones de identidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

HALLBAWCHS, Maurice (2004). *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragoza.

HERMIDA, Luis María y SATAS, Valeria (1999). *TV Manía. Programas inolvidables de la Televisión Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

HOGGART, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Buenos Aies, Siglo XXI.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2003). *Hegemonía y estrategia socialista*, México DF, FCE.

REGUILLO, Rossana (2007). "Formas de saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal", en GRIMSON, Alejandro (comp.) (2007). *Cultura y neoliberalismo*, Buenos Aires, CLACSO.

RICHARD, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI.

RODRÍGUEZ, María Graciela (2011). "Palimpsestos: Mapas, territorios y representaciones mediáticas", en CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (eds.) (2011). *Reflexiones Marginales. Revista de saberes de frontera*, Nº 10, "Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera", México DF, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

SEGATO, Rita Laura (2007). "En Busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial", en *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad*, Buenos Aires, Prometeo, 71-97.

SPIVAK, Gayataru Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata.