

Políticas de las identidades narrativas: mitologías populares en la ficción televisiva argentina

Politics of narrative identities: popular mythologies in Argentine television fiction

Política de identidades narrativas: mitologías populares na ficção televisiva argentina

Ana Karen GRÜNIG

Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentina)

karengrunig@gmail.com

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 148, diciembre 2021 - marzo 2022 (Sección Monográfico, pp. 125-140)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 30-06-2021 / Aprobado: 12-11-2021

Resumen

Estamos hechos de historias y queremos contarlas. En este trabajo, recuperamos experiencias de identidades narrativas, en ficciones televisivas argentinas realizadas mediante una política pública de fomento a la producción de contenidos destinado a la democratización, diversificación y federalización del territorio audiovisual entre los años 2010-2015. La incorporación inédita de realizadores independientes, actores y paisajes de las distintas regiones del país, que comenzaron a contar sus historias desde sus propios territorios, no solo devinieron en expresión de las culturas populares y las identidades regionales, sino que, además, se configuraron como particulares dispositivos de la política de las identidades narrativas.

A lo fines analíticos, recuperamos ficciones que abordan mitologías y otras creencias populares en sus narrativas.

Palabras clave: ficción televisiva, identidades narrativas, política, regionalismos, mitos.

Resumo

Somos feitos de histórias e queremos conta-las. Neste trabalho, recuperamos experiências de identidades narrativas, em ficções televisivas argentinas realizadas mediante uma política pública de fomento à produção de conteúdos audiovisuais. A mesma tinha como objetivo a democratização, diversificação e federalização do território audiovisual durante os anos 2010-2015. A incorporação inédita de realizadores independentes, atores e paisagens das diferentes regiões do país, que começaram a contar as suas histórias desde seus próprios territórios, não apenas dividiram em expressões das culturas populares e das identidades regionais, se não que, também se configuraram como dispositivos particulares da política das identidades narrativas.

Para fins analíticos, recuperamos ficções que abordam mitologias e outras crenças populares em suas narrativas.

Palavras-chave: ficção televisiva, identidades narrativas, política, regionalismos, mitos.

Abstract

We are made of stories and we want to tell them. In this paper, we recover experiences of narrative identities from Argentina, in television fictions made through a public policy to promote the production of audiovisual content. It had as its objective the democratization, diversification and federalization of the audiovisual territory during the years 2010-2015. The unprecedented incorporation of independent filmmakers, actors and landscapes from the different regions of the country, who began to tell their stories from their own territories, not only became an expression of popular cultures and regional identities, but also became particular devices of the politics of narratives identities.

For analytical purposes, we recover fictions that address mythologies and other popular beliefs in their narratives.

Keywords: television fiction, narrative identities, politics, regionalisms, myths.

1. Introducción

La sanción en 2009 de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y la consecuente puesta en marcha del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVDT) en los años que siguieron, posibilitó el desarrollo de experiencias de producción audiovisual que resultaron inéditas en materia de ficción televisiva de Argentina. Concretamente, el Estado nacional a través de sus diferentes organismos y dependencias, activó una política pública para la producción de contenidos audiovisuales implementada a partir de la creación del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales del SATVD-T.

En este trabajo proponemos reflexionar en torno a una política de las identidades narrativas en ficciones televisivas producidas a través de los concursos Series de Ficción Federal de dicho plan, colocando el foco de análisis en aquellas que abordan mitologías, leyendas y otras creencias populares.

Asumimos que las series de ficción federal se disponen como modos de las identidades narrativas, tanto individuales como colectivas, y en ese sentido, consideramos que la narración de las identidades constituye un acontecimiento político en tanto es mediado por múltiples relaciones de fuerza que disputan el sentido sobre el sí mismo, los otros y el mundo. Por su parte, la elección de los mitos como temática de las series federales, resulta interesante por dos motivos: por un lado, en tanto se reconocen como uno de los modos más recurrentes de expresión de las identidades locales y regionales en el universo de ficciones del fomento; y, por el otro, porque la capacidad *poiética* de su dualidad narrativa ofrece interesantes actualizaciones tornándolo un potente dispositivo político de la narración de las identidades.

Siguiendo esta dirección, organizamos el análisis en dos niveles. En un primer momento, consideramos oportuno recuperar información con respecto a las condiciones de producción que hicieron posible la emergencia de las narrativas de las series de ficción federal. Esto no solo aporta una mirada más integral del objeto, sino que también colabora en una mejor comprensión en torno a la dimensión política de la producción, y de los actores e intereses que participaron en ella. Luego, realizaremos el análisis de las series considerando sus elementos narrativos. Con todo esto, nos preguntamos: ¿Qué tipo de conflictos, modalidades del disenso y gestión de los antagonismos construyen las series? ¿Cómo expresan las relaciones de alteridad a propósito de la convivencia entre lo humano y lo mitológico? ¿Cuáles son las significaciones y cosmovisiones que emergen de los universos diegéticos propuestos?

2. Construcción teórica del objeto

2.1 La política de las identidades narrativas

Estamos hechos de historias y queremos contarlas. Como afirma Ricoeur (2009), la identidad no es más que una identidad narrativa. Somos entrecruzamiento de historias pasadas y presentes, vividas e imaginadas, propias y prestadas por otros.

La elaboración del relato sobre la propia vida, no viene determinada; más bien, la identidad narrativa es algo por verse, es potencia, es devenir, y allí reside su fuerza política.

Es así como en la narración de la identidad participan relaciones de poder, tensiones, intensiones narrativas de lo uno y de lo otro. Hay una disputa por la identidad y su ineludible narratividad, que no es más que la disputa por la afirmación de la diferencia del ser en el acontecimiento narrativo, al decir de Heidegger (2016). Así pues, en la movilidad, en la diferencia y en la indeterminación, reside la condición fundamental de la política de la identidad narrativa.

Por otra parte, la política supone la existencia de una dimensión social de antagonismo o de disenso, y ante ello, el desarrollo de diferentes mecanismos, maniobras y estrategias destinadas a gestionar la conflictualidad y garantizar cierto grado de orden social que posibilite la convivencia (Mouffe, 2011).

La narración de las identidades está atravesada por esa dimensión de conflicto y del disenso que emerge de la afirmación del ser en la diferencia, del acontecimiento narrativo en el que el sujeto se sintetiza en la unidad de lo múltiple. Ahora bien, la política de las identidades narrativas supone que las estrategias y maniobras destinadas a regular el antagonismo que reina en el acontecimiento narrativo del sí mismo, no se reduce a la mera voluntad y conciencia de quien se narra, sino que participan intereses e intenciones narrativas de otros.

Desde este punto de vista, asumimos a la política de las identidades narrativas como el *acontecimiento sociocultural* en el que el sujeto *construye* el relato sobre sí mismo, *mediado* por las relaciones de fuerzas que participan de la *disputa por el sentido* del sí mismo, de los otros y del mundo.

Por otra parte, vale señalar que la idea sobre la política de las identidades narrativas, recupera el concepto de identidad a sabiendas de la discusión teórico-epistemológica que devino en el empleo del término *subjetividades* para aludir a la configuración del sujeto desde la contingencia, el devenir, lo múltiple y lo dinámico. En este estudio, asumimos a las identidades como procesos de construcción de subjetividades en devenir, mediadas por la dialéctica temporal de la permanencia y el cambio, por la unidad de lo múltiple, por lo invariable y lo contingente, y sintetizadas en la narrativización del sí mismo individual o colectivo, a través de la representación ficcional y posicional del sujeto (Arfuch,

2005; Hall, 2003; Ricoeur, 2009). Sin embargo, es imprescindible recuperar tales mediaciones e intervalos para advertir los antagonismos subyacentes a la concepción del ser que se materializan en la narración del sí mismo. Es decir, la política de la identidad narrativa implica advertir las tensiones subyacentes a la narración del sí mismo que enhebran características pretendidamente esencialistas, totalizadoras, estáticas y determinantes, con aquellas asumidas desde la contingencia, la variabilidad, lo múltiple, lo dinámico y condicionante. Desde esta dirección, entonces, las identidades demandan el uso en plural, en tanto se asumen como acontecimiento narrativo que, atravesado por el devenir de lo temporal, sintetizan las diferencias que conviven en el sí mismo, consigo mismo, con otros y con el entorno que se vivencia.

Por otra parte, y en directa vinculación con el análisis de las series que escogimos, podemos conjeturar que el relato mitológico opera como resorte político porque su narración exige una actualización del mismo, lo cual puede suponer la reproducción perpetuada —aunque no idéntica— de los sentidos elaborados en la versión hegemónica, o bien la construcción de nuevas significaciones y cosmovisiones.

Asimismo, el mito como un habla que se basa en el juego del sentido y la forma (Barthes, 2016) implica una construcción de sentido que se concreta en cada puesta en acto de su narración. Además, aunque es posible acordar versiones de los mitos y leyendas más o menos establecidas en el imaginario popular, es clave reconocer el carácter abierto del mito y su capacidad performativa (Wunenburger, 2008) para vislumbrar la política de la identidad narrativa. La capacidad *poiética* del mito lo torna profundamente político, en tanto permite abordarlo no solo por lo que el mito es, sino principalmente por lo que el mito hace. En ese sentido, volver a narrar el mito implica el mirarse a sí mismo, a los otros y a las relaciones que se generan en nuestro mundo para narrar la existencia. Ese acto de pausar el acontecer cotidiano para reflexionar sobre las experiencias propias en relación con otros y el mundo que habitamos, y su posterior enunciación, es una acción política.

En esta línea, consideramos que las series televisivas de ficción federal que recuperan mitologías populares, constituyen experiencias de una política de las identidades narrativas. En primer lugar, porque la ficción del fomento público fue concebida como un medio de expresión de las identidades no hegemónicas, más allá de las lógicas de mercado. En segundo lugar, porque en sus narrativas es posible advertir que al mismo tiempo que los unos gestionan diferentes formas de colonización sobre otros, también se reconoce la presencia de un sujeto *deseante* que aspira a labrar su propio proyecto político, de modo tal que la narración de las identidades no es el ámbito en que se visualizan tan solo las relaciones de dominación o de empoderamiento, sino que deviene un campo de batalla en el que se disputan los sentidos sobre el sí mismo, sobre los otros y sobre el mundo.

Desde esta óptica, la política de las identidades narrativas se plantea como un concepto, pero también como una categoría que nos permite transformar supuestos en interrogantes. En las líneas que siguen, procuramos avanzar hacia algunas posibles respuestas.

2.2 Hacia una comunicación democrática, diversa y federal: LSCA y Plan de fomento en la ficción televisiva argentina

Si bien la política de las identidades narrativas aborda, justamente, las narrativas, consideramos oportuno realizar una descripción del contexto de desarrollo del plan de fomento a los fines de dar cuenta de las condiciones de producción que definieron el carácter inédito de la ficción federal como medio de construcción de las identidades regionales y, en ese sentido, como dispositivo de la política de las identidades narrativas.

Si realizáramos un recorrido por la historia de la ficción televisiva argentina nos encontraríamos -con algunas excepciones-¹ con la preeminencia de un único modelo de comunicación basado en una matriz privada, comercial y centralizada en el área metropolitana del país (Heram, 2018; Ulanovsky, Sirvén e Itkin, 1999; Varela, 2005).

Ahora bien, inaugurado el nuevo milenio, el avance de la industria del entretenimiento y de un mercado audiovisual globalizado —sobre todo a partir del éxito del *drama de calidad* y la expansión de las plataformas de consumo *on demand*— han promovido la ejecución de diversas regulaciones de carácter progresista como un modo de hacer frente a las disputas políticas, tecnológicas y comunicacionales acaecidas en los territorios latinoamericanos (Becerra y Mastrini, 2017, p. 63).

En el caso particular de Argentina, se desarrolló un proceso de debate público sobre el rol y el carácter de los medios masivos de comunicación que resultó en la sanción de la Ley N. 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, vigente en su totalidad durante los años 2009-2015. La legislación instituía un modelo de comunicación donde el rol del Estado era central por su función reguladora y garante de la comunicación audiovisual en términos de derecho humano.

En cuanto al fomento público para la producción de contenidos audiovisuales, tenía como principales objetivos la producción y circulación de contenidos a partir de un esquema descentralizado, federal, y de impronta localista (Nicolosi, 2014). Específicamente, promovía el desarrollo equilibrado de una industria nacional para la difusión del patrimonio cultural y la diversidad de todas las regiones y culturas que integran la nación. En ese mismo sentido, buscaba la ampliación y diversificación del medio televisual, y apostaba a la multiplicidad

1 Nos referimos a los intermitentes empleos de la televisión —y con ella de la ficción televisiva— como un instrumento de control y propaganda por parte de los gobiernos militares y, especialmente, durante el primer gobierno peronista.

de temáticas como modo de expresión de las diversas culturas populares. Con todo ello, el plan de fomento público, promovía la realización de contenidos audiovisuales que no solo respondieran a la lógica del entretenimiento propia de los modelos privados-comerciales, sino que además se asuman como medio de expresión de las identidades locales y regionales.

Una de las principales vías del plan de fomento que respondía con mayor fidelidad a sus premisas, fueron los concursos Series de Ficción Federal.

3. Metodología

Siguiendo los supuestos de la investigación cualitativa y adoptando un enfoque hermenéutico-interpretativo, elaboramos un diseño metodológico propio acorde a las especificidades de las series de ficción federal, contemplando las condiciones de producción y circulación, como así también, el análisis de las narrativas.

Una primera etapa de exploración y sistematización del universo de ficciones televisivas seriadas producidas a través del plan de fomento público,² nos permitió reconocer aquellas ficciones que erigen sus identidades narrativas mediante el abordaje mitologías populares, y de tal modo, construir un *corpus* teniendo en consideración las vías de fomento y los años de convocatoria. Los casos escogidos son: Región NOA: *Sombras de mi tierra* (Jujuy, 2011) y *El aparecido* (Salta, 2010); Región NEA: *Mañana siesta tarde noche* (Misiones, 2010), *Payé* (Corrientes, 2010); *Río atrevido* (Corrientes, 2014) y *Ander Egg* (Entre Ríos, 2010); Región Nuevo Cuyo: *Cuchillo* (San Luis, 2011); Región Centro Norte: *Leyendas a contraluz* (Córdoba, 2011) y *Güiro y el gran tesoro comechingón* (Córdoba, 2011); Región Patagonia: *La chacra* (Río Negro, 2010).

Para los fines analíticos, se contemplaron los aspectos narrativos de las series considerando aquellas dimensiones que operacionalizan la política de las identidades narrativas, a saber:

- a) Conflicto: para identificar cómo son presentados los antagonismos y de qué modos son gestionados, se consideran las temáticas y los elementos básicos de las estructuras argumentales, poniendo especial atención en el conflicto y su resolución.
- b) Alteridad: para reconocer cómo se construye la otredad, ya sea esta monstruosa o humana, se revisa el diseño de los personajes, según la función o importancia que asumen en el relato, como así también, según el grado de complejidad en su constitución.
- c) Sentidos de lo real: para advertir cuáles son las significaciones que emergen como expresión de las realidades habitadas a través de los mundos

2 Para ello, tomamos como referente principal el catálogo del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA), el cual se encuentra disponible en <https://es.calameo.com/books/0028921282ea4e-2fb85b7>

propuestos por las ficciones, se observan la configuración de los universos diagéticos y los **géneros narrativos** implicados.

Con todo ello, procuramos identificar en las diferentes propuestas narrativas, aquellas operaciones y estrategias que dan cuenta de procesos de empoderamiento o de dominación.

4. Discusiones y resultados. Series de ficción federal. Experiencias de la política de la identidad narrativa

4.1. Condiciones de producción y circulación

La realización de series de ficción federal fueron una de las experiencias concretas de comunicación alternativa que activó el Estado a través del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVDT) y su política de fomento a la producción de contenidos audiovisuales. Intentaremos caracterizar estas experiencias a partir de la consideración de las condiciones de producción y de la exhibición.

En consonancia con los principios de la regulación estatal, los concursos para la producción de series de ficción federal asumían un triple objetivo: contribuir a la construcción de un acervo de contenidos audiovisuales para la televisión digital, instalar y desarrollar capacidades profesionales, y promover la diversidad cultural en cada espacio del territorio nacional.

Sobre específicas condiciones de producción que pretendían garantizar equidad y federalización en los concursos, se produjeron un total de 134 series de ficción televisiva en seis regiones del país, de las cuales un poco más de la mitad del fomento fue otorgado a la Región Centro Metropolitana (56,8%). El 43,2% restante fue distribuido de modo relativamente equitativo entre las distintas regiones, encabezado por la Región Centro Norte (13,4%), luego NOA y NEA (8,2% cada una), Nuevo Cuyo (7,5%) y finalmente Patagonia (5,9%).

Por otra parte, la participación de las provincias en el plan de fomento se dio casi de manera exclusiva a través de los concursos Series de Ficción Federal, los cuales representaron el 44,8% de la totalidad de las series. Como contrapartida, la Región Centro Metropolitana concentró casi la totalidad de los concursos Prime Time y compartió equitativamente con las provincias su participación en las otras categorías.

Estas cifras nos advierten acerca de una tendencia centralista que se perpetúa aún en una política de fomento pública que tuvo por principal objetivo la federalización y democratización de la producción televisiva. Estas aparentes contradicciones se sostienen en un esquema productivo que debía atender a las demandas de una industria audiovisual que atravesaba un decrecimiento de la producción de ficción televisiva nacional (Rivero, 2018), al mismo tiempo que

debía garantizar el acceso y el ejercicio a la libre expresión sobre la base de una comunicación concebida como un derecho humano.

En cuanto a las experiencias concretas de producción de ficción federal, las bases del concurso establecían un plazo máximo de producción y destinaba un monto de dinero acorde a los presupuestos generales de la época, aunque eran reconocibles las disminuciones respecto a otras vías de fomento a los que solo aplicaban productores y directores de mayor trayectoria, fundamentalmente radicados en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dichas experiencias resultaron por demás interesantes, pues, los directores y productores de las provincias que en su mayoría tenían experticia en la realización de cine independiente de bajo presupuesto, debieron conformarse y formalizar sus productoras y adaptarse a la dinámica de trabajo propia de la industria televisiva. Así, la realización de series de ficción federal articuló el aprendizaje con lo experimental.

Una vez concluida la etapa de la producción, las series de ficción federal pasaban a integrar el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA). De allí se abastecía la Televisión Digital Abierta (TDA) para llenar su grilla de programación, como también podían tomar ficciones televisivas los canales locales de cualquier punto del país, siempre quedando a disposición de las decisiones administrativas del banco.

Además, las series de ficción federal estaban alojadas en una plataforma de video a demanda financiada por el estado que se llamaba Contenidos Digital Abiertos (CDA). Actualmente, el servicio público y gratuito de exhibición de contenidos del INCAA y la TDA funciona en la plataforma Cont.Ar.

A partir del cambio de gestión gubernamental en diciembre de 2015, se operaron una serie de desplazamientos o cierre de estas ventanas de exhibición, los cuales provocaron, entre otras cuestiones, la discontinuidad y la invisibilización de las series federales. Ante ello, los realizadores adoptaron sus propias estrategias de difusión, entre las que se destacaron la organización de sus propias proyecciones en diversas localidades del país, como la adaptación de los relatos seriados al formato cinematográfico en vistas de participar de festivales internacionales.

Ahora bien, más allá de los aciertos y errores, las experiencias de producción mediante los concursos federales implicaron el desarrollo de capacidades técnicas y profesionales que posibilitaron a la gran mayoría de los equipos realizativos insertarse en la industria audiovisual regional y nacional, al mismo tiempo que algunas provincias comenzaron a gestionar sus propias regulaciones a favor de la producción de contenidos audiovisuales.

4.2. Narrativas. Mitologías populares como modos de las identidades narrativas

A diferencia de las adaptaciones que las industrias culturales desarrollan como estrategia de mercado, las series televisivas del fomento público recuperan

mitologías populares como experiencias narrativas de las propias identidades. La narración del mito popular constituye un modo de la identidad narrativa.

Los mitos populares como temática no solo colaboran en la diversificación de los contenidos en la ficción televisiva nacional, sino que, ante todo, pretenden dar visibilidad a las historias que atraviesan las propias experiencias individuales y colectivas, disputando así otros lugares en el orden de lo discursivo (Foucault, 1992).

Sobre esta característica común en las series estudiadas, podemos advertir que sus construcciones narrativas y estéticas se encuentran atravesadas por diversas estrategias y recursos que evidencian ciertas prácticas de dominación como así también de empoderamiento.

En las líneas que siguen intentaremos exponer algunas de estas operaciones, procurando avanzar hacia una reflexión sobre la política de las identidades narrativas.

4.2.1. Contar las propias historias

Teniendo en consideración que los procesos de adaptación de los relatos cortos, como los mitos populares, conllevan diferentes modalidades de expansión narrativa (Seger, 1993). Hemos reconocido una primera operación de transposición cuyo principal objetivo consiste en visibilizar y divulgar la mitología popular de la cultura de pertenencia.

De tal modo, la serie *Sombras de mi tierra* (Renán Aparicio Kugler, 2011) realizada en la provincia de Jujuy, relata en cada capítulo una mitología popular de la cultura andina a la que pertenece, como la mulánima, el familiar, el basilisco, el pujllay, la pachamama, los duendes, la dama del agua y la salamanca.

Frete al avance del capital y la cultura global, la premisa general de la serie es sacar de las sombras a las historias propias, revalorizando la cultura popular de pertenencia. En esa dirección, la matriz conflictiva de la serie se aborda en torno a la relación nativo-extranjero, de manera tal que la llegada de alguien externo a la comunidad o el regreso de quienes que se han ido hace tiempo, altera cierto orden establecido por la fuerza sobrenatural. Ante ello, se problematiza la desigualdad cultural y el mito refuerza su función moralizante. Por otra parte, es interesante destacar que el *otro* no es el ser sobrenatural sino el humano, que, por desconocimiento o descreimiento, no comparte el saber mitológico. Entonces, la alteridad está presentada en los personajes protagonistas, los cuales, desde una construcción plana y estereotipada, atraviesan la curva de transformación gracias a la experiencia mitológica.

Con un objetivo similar, las series de animación federal *Leyendas a contraluz* (Victoria Inés Suárez y Paz Bloj, 2011) y *Güiro y el gran Tesoro Comechingon* (Juan Manuel Costa, 2011), ambas producidas en la provincia de Córdoba, abordan diferentes mitos fundacionales y cosmogónicos, a través de la experimentación técnico-estética del lenguaje audiovisual animado. A escala narrativa, y en

diferentes grados, las ficciones plantean conflictos ligados a la colonización de Europa en América Latina, y expresan la problemática de la desigualdad cultural. Sin embargo, la fidelidad de las adaptaciones de los mitos abordados respecto a otras fuentes que son puestas en circulación mediante organismos públicos, pone en primer plano su finalidad divulgadora.

De modo tal, podemos advertir que estas series, al mismo tiempo que problematizan la desigualdad cultural y promueven la difusión de la cultura local, abordan los mitos desde una enorme fidelidad respecto a las versiones de organismos oficiales, sobre todo, gubernamentales, sin efectuar demasiadas expansiones narrativas como para elaborar nuevas significaciones sobre lo real. Igualmente, el diseño de personajes planos y estereotipados, como así también el desarrollo de narrativas clásicas, favorece una tendencia hacia la expresión esencialista de las identidades narrativas en el relato audiovisual.

4.2.2. Mitos que empoderan

Hay otro grupo de ficciones que, si bien comparten con las series previamente mencionadas la fidelidad de los elementos esenciales del relato oral, son al mismo tiempo resignificados a partir de la ampliación narrativa que actualiza el mito vinculándolo con conflictos sociales que en el presente o en el pasado tienen lugar en el territorio de pertenencia.

En esa línea se encuentra la serie correntina *Payé* (Gómez Montero, 2010), la cual desarrolla en cada uno de sus capítulos diversos mitos populares de su propia cultura, como el cambacito del agua, las ánimas de la guerra del Paraguay, el pombero, el san la muerte, los gigantes del Paraná, mascadita, las póras y el espíritu del bandido rural de gran devoción popular, “Mate Cosido”. El capítulo sobre “el cambacito del agua”, cuenta la historia del espíritu de un niño que fue asesinado a golpes por su patrón y regresa a nuestro mundo para rescatar a una joven de una red de trata y prostitución infantil. Asimismo, el episodio que recupera la leyenda del bandolero Mate Cosido es puesta en diálogo con la crisis política y económica acaecida en Argentina en el año 2001, creando una nueva historia sobre un joven devoto que tiene la misión de robar un camión de caudales, pero no lo consigue porque los bancos se han llevado todo el dinero.

Tratamientos similares se observan en las series *El aparecido* (Mariano Rosa, 2010) y *Cuchillo* (César Albarracín, 2011), las cuales abordan de diversos modos el mito del pacto con el diablo a partir de la hibridación del género fantástico con el *western* del oeste norteamericano. *El Aparecido* es una ficción realizada en la provincia de Salta y cuenta la historia de un colla que regresa de la muerte gracias a los poderes que le ha concedido la Pachamama, para vengarse de los patrones de los ingenios azucareros que asesinan y oprimen al pueblo trabajador. Esto lo llevará a un enfrentamiento final con el familiar, que es la encarnación del diablo con quienes los dueños de los ingenios hacen pactos para garantizar cosechas exitosas.

Por su parte, *Cuchillo* es una ficción realizada en la provincia de San Luis y cuenta la historia de un soldado de mediados del siglo XIX que hace un pacto con el diablo para vengarse de quienes lo han asesinado a él y a su familia. A través de esta trama melodramática, la serie brinda una propuesta de revisionismo histórico en torno a la figura de Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza y los enfrentamientos entre unitarios y federales que antecedieron la conformación del Estado nacional argentino.

Otra ficción que propone una resignificación de lo real mediante la narración del mito popular, es *La chacra* (Ponzo Ferrari, 2010), una serie realizada en la provincia de Río Negro que cuenta la historia de un chacarero hijo de inmigrantes que es asehado por las apariciones del espíritu de su padre para que salve a la chacra de los avances del negociado inmobiliario y la complicidad de los organismos gubernamentales.

La desigualdad de clases, la desigualdad cultural, la explotación ilegal de los recursos naturales, la corrupción del poder político y corporativo, entre otras cuestiones, son los tópicos principales sobre los cuales se despliegan los conflictos a lo largo de las ficciones. En todo ello, lo mitológico interviene para restablecer un ordenamiento social más justo e igualitario. De este modo, los mundos propuestos por las ficciones, plantean una relación de alteridad que coloca al ser mitológico como aliado del pueblo empobrecido y vulnerado; a la otredad amenazante en antagonistas que representan a propietarios y patrones explotadores, a sacerdotes opresores, a dirigentes políticos discriminatorios y corruptos; y a los protagonistas como figuras heroicas que se convierten en líderes populares gracias a sus experiencias sobrenaturales vinculadas al mito narrado.

Sin embargo, este punto de vista subjetivante, por un lado, se traduce al mismo tiempo en el diseño de personajes estereotipados y estructuras narrativas clásicas que vigorizan la concepción esencialista de la identidad narrativa. Esto no quita el potencial narrativo que revierte la imposición de la marginalidad como característica pretendidamente “determinante” de las identidades regionales, dando lugar a la construcción de relatos sobre el sí mismo, los otros y el mundo atravesados por la resistencia y el empoderamiento como valor primordial de la cultura de pertenencia.

Todas estas características son asumidas también por la serie misionera *Mañana siesta tarde noche* (Diego Bellochio, 2010), la cual recupera de la oralidad mitos populares de su región, como el lobizón, el pombero, *caá póra*, *yasí yateré*, *payé*, entre otros, pero elaborando adaptaciones de menor fidelidad con el texto base, y aprovechando la posibilidad de expansión narrativa que brindan los relatos cortos para experimentar a nivel de los géneros narrativos, la temporalidad y el montaje. Al igual que las otras ficciones mencionadas, configura sus tramas argumentales alrededor de conflictos sociales y culturales que actualmente tienen lugar en el territorio de pertenencia, tales como la explotación ilegal de la flora y la fauna silvestre, la corrupción institucional,

corporativa y mediática, la vulneración de los derechos humanos, entre otras cuestiones. Así, por ejemplo, el capítulo sobre el lobizón cuenta la historia de un joven que al convertirse en lobizón asesina a cuatro turistas extranjeros que no solo se dedicaban a la caza de monos sino también de niños guaraníes. También la serie recupera la leyenda del *payé* para contar una historia de amor no binario como así también propone un capítulo en el que construye un futuro distópico liderado por el enfrentamiento entre zombies y aparecidos.

Ahora bien, la distinción que cabe destacar en esta serie, tiene que ver con la gestión de la alteridad. En este caso, la otredad amenazante se aloja en el ser mitológico, pero su eminente peligrosidad se activa ante aquellos humanos-antagonistas que infringen el respeto por la naturaleza, que vulneran a niños y trabajadores o que burlan las prácticas culturales ancestrales. En todos los casos, hay personajes protagónicos que comparten el saber mitológico y contribuyen al resguardo de la cultura de pertenencia.

En términos generales, este grupo de ficciones seriadas devienen subjetivantes al resignificar el mito popular en alianza con los sectores populares, con el objetivo de visibilizar y denunciar los conflictos sociales basados en relaciones desiguales de poder. Sin embargo, las narrativas clásicas, los personajes estereotipados y la emulación de figuras narrativas emanadas de géneros cinematográficos importados, dan cuenta de ciertas maniobras de dominación tendientes a perpetuar la esencialidad, el determinismo, y la espectacularización, que calan en los acontecimientos narrativos de las identidades en el audiovisual contemporáneo.

4.2.3. El mito como exploración de las subjetividades

Desde enfoques muy disimiles a las otras ficciones analizadas, las series litoraleñas *Ander Egg* (Maximiliano Schonfeld, 2010) y *Río atrevido* (Clarisa Navas, 2014) recuperan mitologías populares puestas al servicio en la narración para la exploración de las propias subjetividades de sus protagonistas. Por un lado, *Ander Egg* es una ficción producida en Entre Ríos y cuenta la historia de un agente del departamento de inteligencia paranormal que es enfrentado a diversos sucesos sobrenaturales ligados a mitos populares de la región, como el *yasí yateré*, el *zupay*, la solapa o la leyenda del carpincho blanco, los cuales lo van acercando poco a poco hacia el descubrimiento de una nueva dimensión sobrenatural a la que el gran amor de su vida lo invita a quedarse. En este caso, el conflicto gira alrededor de la relación sagrado-profano, en cuanto el protagonista se encuentra permanentemente interpelado por una realidad mitológica que sobreviene a su existencia. Finalmente, la experiencia sobrenatural resulta liberadora en cuanto habilita procesos de reflexión y de exploración individual que conduce al personaje principal a habitar lo real desde el propio deseo.

Similarmente, *Río atrevido* es una ficción correntina y cuenta la historia de una mujer de cuarenta años que altera todos los órdenes establecidos de su vida

cotidiana y familiar al descubrir que es un lobizón; ante ello, decide luchar por la aceptación —personal y social— de su identidad emergente, consiguiendo superar el conflicto basado en la relación humano-monstruosa. Desde esta perspectiva, la ficción se vale de un conflicto individual para problematizar las prácticas normalizadoras que imponen las sociedades patriarcales.

Con todo ello, resulta interesante señalar que ambas ficciones plantean la construcción de una otredad amenazante alojada en los personajes protagónicos. La alteridad es parte del sí mismo, y en ese sentido, las ficciones narran el devenir de las identidades autopercebidas y autodecididas.

De tal modo, la adaptación de mitologías populares como recurso para la expresión de procesos de construcción de subjetividades en devenir, resulta un enorme gesto subjetivante, sobre todo en el ámbito de una industria cultural que, acorde a los preceptos de las sociedades modernas, ha perpetuado la concepción esencialista, inmóvil y determinante de las identidades. Cabe señalar, en términos de una lectura de la política de las identidades narrativas, que el desplazamiento de los conflictos de orden social al ámbito de lo individual, podría perjudicar ciertas expresiones emancipatorias.

4.2.4. Abordajes en común

A propósito de la gran diversidad en el tratamiento de los mitos populares que ostentan las series de ficción federal, es posible reconocer algunas estrategias narrativas en común.

Una de ellas refiere a la adopción, en todos los casos estudiados, de modelos narrativos de estructuras clásicas. De esta forma, es dable recordar que la causalidad que define a las narrativas clásicas, prevé un diseño de personajes y un tratamiento de los conflictos desde parámetros esencialistas y evidentes, lo cual va erigiendo el relato sobre la lógica de lo esperable, ofreciéndose como “una configuración específica de opciones normalizadoras para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo” (Bordwell, 1996, p. 156). Esta recurrencia en todos los casos estudiados, nos advierte acerca de un modelo dominante que no cesa de reproducirse y va en desmedro de los procesos de reflexión y exploración de las subjetividades que pueden inspirar los argumentos de ficción audiovisual. Allí reside, claramente, un mecanismo de dominación que sigue operando con éxito en el ámbito de las industrias culturales.

Al mismo tiempo, es importante destacar la preminencia del género fantástico en hibridación con una gran variedad de géneros narrativos implicados, todos ellos emulando con destreza, las fórmulas empleadas en el audiovisual de mayor hegemonía. Sin embargo, los mundos diegéticos propuestos en estos marcos genéricos, reciben un tratamiento desde la estética del realismo social. Además de trabajar en escenarios naturales, con actores no profesionales y abordar problemáticas vigentes en la realidad de los territorios

expresados, todas las series que integran el *corpus*, presentan diégesis en las que la coexistencia del orden natural y el sobrenatural, en general, no resulta conflictiva; cuando sí lo es, es asumido rápidamente como parte de la realidad. En ese sentido, los mitos populares operan como un modo de las identidades narrativas, atravesado fuertemente por una impronta localista.

Todos estos elementos, estrategias y elecciones que responden a voluntades propias y ajenas, que tienen registros consientes e inconscientes, que se erigen sobre intereses, gustos, y posibilidades de producción, entre otras cuestiones, van erigiendo la arquitectura de la narración de la identidad. En los sentidos que dichos elementos entraman, reside la política de las identidades narrativas.

5. A modo de conclusión

El recorrido por las series de ficción federal que abordan mitologías populares como una forma de las identidades narrativas, nos permite vislumbrar algunas operaciones políticas que participan del acontecimiento narrativo en el que los realizadores construyen la historia sobre sí mismos, los otros y el mundo que habitan.

Sobre las diferentes estrategias y operaciones mencionadas en los resultados de este trabajo, emerge como una acción política distintiva y recurrente, el nombramiento del sí mismo. Quizás allí resida uno de los resortes más visibles sobre el cual se despliega el juego de relaciones de fuerzas que participan en la construcción de nuevas significaciones y cosmovisiones. Narrarse a uno mismo, desde las diferencias y transformaciones que lo constituyen en relación consigo mismo, también con los otros y con el entorno que se experimenta, implica la construcción de un relato decidido, pensado, situado, y, en ocasiones, deseado y disputado, sobre las cuales subyacen determinadas condiciones enunciativas.

Como contracara a la reproducción de fórmulas narrativas procedentes de las industrias audiovisuales de mayor incidencia a nivel global, el nombramiento del sí mismo no solo deviene “política” en cuanto a la expresión audiovisual de sus territorios y paisajes, de sus historias y creencias, de sus rostros y sonoridades, etc.

Más bien, es el nombramiento del antagonismo y de las diferencias como dimensión constitutiva e inherentes a los mundos sociales habitados, tanto en su dimensión individual como colectiva, lo que resulta una acción subjetivante que disputa otros sentidos de la existencia, sobre todo si tenemos en cuenta la hegemonía del pensamiento liberal que avanza en nombre de la negación del disenso (Mouffe, 2011).

Siguiendo esta dirección, las reflexiones esbozadas en el presente artículo son una invitación a reflexionar y promover otras lecturas posibles sobre la política de las identidades narrativas en las más variadas modalidades discursivas, teniendo en cuenta la multiplicidad y pluralidad de relatos que emergen en el ámbito de la cultura digital de nuestros tiempos.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Barthes, R. (2016) *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becerra, M. y Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina (2000-2015): nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heidegger, M. (2016). Identidad y diferencia. *Revista de Filosofía*, 13(1), p. 81-93.
- Heram, Y. (2018). La televisión argentina: historia y composición. En Y. Heram, *La crítica de la televisión en la prensa durante la formación de los multimedios. Modernización del medio, mutación del género e integración académica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nicolosi, A. (2014). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ricoeur, P. (2009) *Tiempo y narración. Tomo III. El tiempo narrado*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina 2011-2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada. *Comunicación y Medios*, N. 37, p. 168-183.
- Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: RIALP.
- Ulanovsky, C., Sirvén P. y Itkin, S. (1999) *Estamos en el aire: Una historia de la televisión en la Argentina (1951-1999)*. Buenos Aires: Planeta.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre del hombre a la luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.