

## | CAPÍTULO 14 |

### Cineastas argentinos en la narrativa seriada de la TV Pública

Carolina Soria

#### Introducción

A comienzos de la segunda década del siglo XXI irrumpió en la pantalla televisiva argentina un fenómeno que, replicando lo que sucedía a nivel internacional, se asentó y consolidó en el escenario local: el desarrollo y la difusión de la serie de ficción. Más allá de responder a una forma narrativa contemporánea que se propagaba a escala global, la posibilidad de su producción en nuestro país respondió sin duda a un nuevo marco regulatorio, tecnológico e institucional. Paralelamente a la implementación de la Televisión Digital Terrestre (TDT) y al desarrollo de plataformas digitales para la visualización de los nuevos contenidos, el INCAA (junto con el por entonces Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios) lanzó una serie de concursos con el objetivo de fomentar la producción de series de ficción en todo el país.

En el marco de la convocatoria para la realización de “Series Prime Time” resultaron seleccionados varios proyectos que, pese a la heterogeneidad de sus propuestas, tenían un denominador común: estar concebidos y realizados por cineastas argentinos con trayectoria en el ámbito del largometraje y con un lugar destacado dentro del cine contemporáneo. Los proyectos ganadores se convirtieron así en series de

ficción que fueron emitidas tanto por la Televisión Pública<sup>272</sup> como en las nuevas plataformas de *streaming*. Entre ellas se encuentran *23 pares* (2012), de Albertina Carri; *Entre horas* (2012), de Daniela Goggi; *Buenos Aires Bajo el cielo de Orión* (2013), de Gabriel Medina; *La casa* (2015), de Diego Lerman, y *Cromo* (2015), de Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik. Asimismo y por fuera de los concursos de fomento, tanto por encargo como por asociaciones institucionales, varios directores incursionaron en el formato de la narrativa seriada. Santiago Loza hizo *Doce casas. Historias de mujeres devotas* (2014), y Fernando Spinner y Ana Piterbag adaptaron al medio televisivo novelas de Roberto Arlt en *Los siete locos y los lanzallamas* (2015).

Esta proliferación y heterogeneidad de series fue categorizada por Nicolosi (2014) en tres modalidades de producción de teleficción nacional por parte de la emisora estatal durante 2010-2013, periodo que extendemos en este trabajo hasta 2015.

La primera modalidad consiste en la asociación de la TV Pública con productoras independientes, en la que se encuentran títulos como: *Doce casas. Historias de mujeres devotas*. La segunda emerge a partir de 2011 y radica en la asociación entre la emisora estatal y organismos públicos; *Los siete locos y los lanzallamas* responde a esta modalidad en tanto se realizó conjuntamente con la Biblioteca Nacional. Y la tercera, la dominante hacia 2012, es aquella en la que las ficciones se originan con los concursos de fomento. Es el caso de la mayor parte del *corpus* abordado en este capítulo, que si bien no es exhaustivo

---

<sup>272</sup>Con excepción de *23 pares*, que fue emitida inicialmente por Canal 9 y luego en el ciclo “Televisión por cineastas”, del canal INCAA TV (lanzado en 2010), y *Buenos Aires Bajo el cielo de Orión* (2013), estrenado en su momento en la extinta plataforma on demand CDA.

pone de manifiesto que las series realizadas por cineastas representan un lugar destacado.

Una particularidad que comparten las narraciones originadas en este contexto es la libertad que poseen los realizadores para planificar y llevar a cabo sus proyectos. Se trata de una autonomía impensable en el panorama televisivo comercial (sujeto a índices de audiencia), dado que en la programación de la Televisión Pública el *rating* no es un factor determinante para la continuidad en su emisión ni para los devenires de la historia. Nos encontramos frente a una concepción de la televisión ajena a intereses comerciales y a una demanda masiva, que, por el contrario, apuesta por una construcción de contenidos concebidos como objetos de reflexión sobre valores (familiares, ciudadanos) y de conocimiento de la cultura, la historia y las instituciones públicas argentinas.

Coincidimos con Rincón (2007) al referirnos a estas narraciones como producto de una televisión cultural en el sentido que enfatizan el relato, lo expresivo y lo estético al tiempo que producen conocimiento en los modos de narrar. Las innovaciones y experimentaciones que propone cada ficción se enmarcan en un contexto en el que la complejidad narrativa de la televisión contemporánea se ha ido incrementando, según Jason Mittell (2006), por el cambio en la percepción de la legitimidad del medio y su consecuente atractivo hacia los creadores. Estos muchas veces ven en los proyectos televisivos un espacio de aprendizaje, la posibilidad de ensayar nuevas fórmulas y explorar un nuevo lenguaje. Por ejemplo, Lerman manifestó su interés en el nuevo formato por su posibilidad como gran laboratorio que le permite, principalmente y a diferencia del cine, sostener en el tiempo una narración (Gallego, 2015).

A continuación presentamos un recorrido por algunas de las diferentes propuestas que describen este paisaje audiovisual dominado por las series de ficción, en las cuales es posible identificar, unas veces de manera más palpable que otras, la materialización de la huella autoral de sus realizadores y el traslado de los temas explorados en su obra previa. Con el objetivo de organizar la complejidad y la diversidad narrativa del *corpus*, proponemos distinguir las diferentes formas de aproximación a la serialidad:

- La *autonomía episódica* o unidad narrativa individual a partir de diferentes historias autoconclusivas. Es el caso de las series cuyos episodios tienen en común el espacio (el caserón del delta del Tigre en *La casa*) o un objeto (la estatuilla de la Virgen en *Doce casas*). Estamos ante lo que Douglas (2011) denomina “antología”, la cual se compone de historias independientes “cuyo único nexo de unión con los otros episodios lo constituye el formato general” (Douglas, 2011, pp. 28-29). En la ficción de Lerman cada episodio posee una unidad narrativa autónoma que no depende para su comprensión del visionado de los capítulos precedentes más allá de una voz narradora que los conecta; en cambio la ficción de Loza desarrolla cada una de las historias (en total 12) en una extensión de cuatro episodios de 30 minutos cada uno.
- La *continuidad argumental* a partir de una narración que se desarrolla con juegos temporales y tiene giros imprevistos en su trama (*Cromo*, *Buenos Aires bajo el cielo de Orión*, *Los siete locos* y *los lanzallamas*). A esta forma narrativa Douglas la denomina “tele-serie” o “narración larga” para definir a “cualquier narración dramática cuyos argumentos se desarrollan a lo largo de varios

episodios en los que los personajes principales van evolucionando” (Douglas, 2011, p.30).

- La combinación entre la unidad *narrativa individual* y la *continuidad argumental* o seguimiento secuencial a partir de la coherencia temática. Se trata de diferentes historias con un tema en común (la identidad/las relaciones interpersonales y la falta de comunicación). Estas son enhebradas por un arco narrativo que atañe a la vida familiar de las protagonistas (*23 pares*) o a la vida escolar de un centro educativo (*Entre horas*), y dentro del cual hay tanto una evolución de los personajes como del desarrollo de sus conflictos. En esta modalidad predomina la resolución de los problemas que se presentan en cada episodio y su inscripción en una trama más amplia: el arco dramático. Este tiene una progresión más lenta y su desarrollo continúa en los capítulos siguientes. A esta variante narrativa Douglas la designa como “series con resolución o capítulos modulares, las cuales tienen personajes principales fijos y situaciones nuevas que se resuelven al final de cada episodio: la trama concluye” (Douglas, 2011, p. 29).

### **La autonomía episódica**

*La casa* (2015) recorre la historia argentina a través de las décadas en 13 episodios, en los cuales diferentes narraciones autoconclusivas tienen en común el espacio que habitan: un caserón ubicado en el delta del Tigre. Cada historia, además de recurrir a géneros y estilos cinematográficos acordes con el periodo en el que tiene lugar la acción, se ancla en el momento histórico y cultural del país dentro del cual se desarrolla. Según Lerman (Gallego, 2015), los capítulos fueron

pensados como pequeños medimetrajes y abordados desde diferentes géneros de la historia del cine, utilizando cada época como una excusa formal para abordar los diferentes lenguajes cinematográficos. Por ejemplo, el primer episodio, titulado “Criatura”, situado en 1929, se filmó en blanco y negro, el estilo del guion se asemeja a la literatura de Edgar Allan Poe y la estética tiene una impronta entre gótica y expresionista. En cambio el siguiente episodio, situado en 1935, cuyos protagonistas encarnan a Carlos Gardel y Alfredo Le Pera días antes del trágico accidente aéreo, remite al cine tanguero de la Argentina de la década de los treinta. Y así, la serie revisita tanto los diferentes periodos de la historia y de la cultura argentina (la muerte de Eva Perón, el 26 de julio de 1952, el mundial de fútbol de 1978, en plena dictadura militar, los levantamientos militares a los gobiernos democráticos de Raúl Alfonsín y Carlos Saúl Menem por parte de los denominados “carapintadas”) como de los diferentes estilos cinematográficos: el cine de Hollywood de los cuarenta, el *western* de los cincuenta y la *nouvelle vague* de los sesenta, entre otros.

Por otra parte, una voz narradora femenina al comienzo de cada episodio funciona de puente y conecta los sucesivos episodios, expone los comienzos de cada historia, la sitúa en el contexto argentino y presenta a cada personaje. Así como la banda sonora está impregnada de esta voz, la imagen muestra, de manera vertiginosa, la yuxtaposición de numerosas imágenes de archivo (por ejemplo, la multitud en el entierro de Evita), fotografías y escenificaciones que acompañan a la narración.

En relación con la producción cinematográfica de Diego Lerman reconocemos un progresivo acercamiento a una estética y a una construcción narrativa clásica. Su ópera prima, *Tan de repente* (2002), fue una película paradigmática del llamado nuevo cine argentino, filmada en

blanco y negro, que muestra la errancia juvenil con acciones desprovistas de motivaciones claras, a través de la ambigüedad narrativa y de una nueva expresividad interpretativa. De la misma manera, en *Mientras tanto* (2006), el director explora el discurrir temporal a partir de un collage de historias paralelas que presentan situaciones mínimas y cotidianas. Ya en sus últimos dos films, Lerman aborda temáticas insertas en contextos políticos específicos (los dispositivos de control institucional en el marco de la dictadura militar de 1976 en *La mirada invisible*, 2010) y cuestiones sociales (como la violencia doméstica en *Refugiado*, 2014), a partir de narraciones estructuradas de un modo notablemente más convencional que las primeras, con una nítida trayectoria temporal y personajes claramente definidos. Una construcción similar observamos en *La casa*, cuyas sucesivas historias se edifican de acuerdo al modelo tradicional clásico regido por la causalidad.

Tras la emisión en la TV Pública en marzo de 2015, la ficción televisiva de Lerman emprendió un recorrido por diferentes festivales y mercados. Su primera participación internacional (en el mismo año que su estreno televisivo) fue en el festival *Series Manías* que tuvo lugar en el *Forum des Images* de París y luego en el Festival de Cannes (*Marche du Films*). En 2016 fue la primera serie que representó a Latinoamérica en la programación del Festival de Cine de Rotterdam, en su nueva sección destinada a series de ficción televisiva.

Como se mencionó al comienzo, *Doce casas. Historias de mujeres devotas* (2014), escrita y dirigida por Santiago Loza y Eduardo Crespo, no formó parte de los concursos de fomento sino que se realizó por encargo de la emisora estatal. Ambientada en la década del ochenta, la ficción aborda lo místico y la historia del país latente en el ámbito de lo privado. La serie recorre doce historias centradas en universos feme-

ninos arraigados en la fe y la devoción. Todas ellas transcurren en un entorno pueblerino y tienen en común la presencia de la estatuilla de una Virgen que visita a cada una de las casas que habitan los personajes.

En este debut televisivo se vislumbra la experiencia tanto cinematográfica como teatral de Loza mediante el cruce de lenguajes, otorgando, según el propio director, un carácter “experimental” al proyecto (Santillán, 2014). Por ejemplo, reconocemos la indagación del universo femenino en espacios interiores que Loza había explorado en el film *Cuatro mujeres descalzas* (2004) como en los personajes de los monólogos teatrales de *Asco* (2010), *Todo verde* (2012) y *La mujer puerca* (2012), entre otros. La puesta en escena construida enteramente en estudios, exalta el artificio y le da a la ficción una fuerte impronta teatral, a la que se suma la unidad espacial en que se desarrolla la acción de cada historia, el predominio absoluto de los diálogos y un elenco compuesto por reconocidos nombres de la escena porteña, entre los que se encuentran: Rita Cortese, Marilú Marini, Claudia Lapacó, Claudio Tolcachir, Viviana Saccone, Guillermo Arengo, María Marull, Verónica Llinás, Ailín Salas, Luisina Brando, Esteban Meloni, Cecilia Rossetto, Alejandra Flechner, Julia Calvo, Ingrid Pelicori, Cristina Banegas, Tina Serrano, Leonor Manso, Martín Slipak, María Onetto y Boy Olmi, entre otros.

El sexto episodio, titulado “Historia de Dora y Marina” y protagonizado por Susú Pecoraro y Julieta Zylberberg, explora el vínculo entre dos mujeres catequistas y solitarias. A medida que se conocen descubren que tienen mucho en común más allá de las diferencias en su concepción sobre la fe y el amor. Finalmente, haciendo frente a los propios prejuicios y tras rezarle a la virgen para que las guíe y disipe las dudas, las protagonistas experimentan la fuerza arrasadora del amor concebido como la materialización de Dios. La referencia a



la década de los ochenta está dada por la mención a la introducción de la televisión en los hogares y la amenaza que ésta representa en los hábitos de sus consumidores.

### **La secuenciación argumental**

La serie *Cromo* (2015) fue escrita con el asesoramiento de investigadores del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y la narración, construida a partir de procedimientos y personajes característicos del policial con sesgos melodramáticos, se centra en el esclarecimiento del crimen de una científica que investiga la contaminación producida por los desechos tóxicos de una curtiembre de los Esteros del Iberá (provincia de Corrientes).

El relato progresa de manera gradual y el tiempo de la historia avanza desde el crimen de la protagonista. Sin embargo, la linealidad es interrumpida por numerosos y recurrentes *flashbacks* que, a la vez que plantean dudas e interrogantes, brindan información crucial para ir desentrañando los diversos enigmas que van apareciendo. Es así que el *flashback* deviene el procedimiento constructivo fundamental en la disposición narrativa y en la dilucidación del misterio.

En relación con la impronta escritural de Lucía Puenzo, ésta se reconoce en *Cromo* por los tópicos relacionados con la investigación científica y la utilización de emplazamientos naturales como marcos de las narraciones, especialmente en dos de sus films anteriores. En *XXY* (2008), que significó su debut en el largometraje, la directora aborda el síndrome de Klinefelter o XXY, una anomalía cromosómica que padece una adolescente intersexual que vive con sus padres en la costa uruguaya. A partir de esta premisa, el film explora el desarrollo

de la propia identidad genérica y sexual y la posibilidad de su aceptación o de su intervención médica. En Wakolda (2013) la historia se centra en la relación que entablan el médico alemán y criminal nazi Josef Mengele (responsable de los experimentos científicos con prisioneros de los campos de concentración que, poco antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial, huye de Alemania y se refugia en la Argentina) y la familia dueña de la hostería donde se hospeda, a orillas del lago Nahuel Huapi, en Bariloche. Mengele traba una relación particular con la hija, quien tiene problemas de crecimiento (su tamaño corporal es menor que el de una chica de su edad), lo que da rienda suelta a su afán de experimentación genética.

La serie fue el único producto televisivo de América Latina seleccionado para participar en la nueva sección de Series Prime Time del Festival Internacional de Cine de Toronto en 2015. También formó parte del catálogo del festival francés Series Manias en 2016 y el mismo año se exhibió en la primera edición de Cabos TV, una nueva plataforma de negocios televisivos de Los Cabos Fest, en México.

En la ficción de Gabriel Medina *Buenos Aires bajo el cielo de Orión* (2013), el periodista Dario Ríos, un aficionado a la vida extraterrestre y a los temas sobrenaturales que desafían a la ciencia, se queda sin trabajo tras el cierre de la redacción para la cual trabaja. Tras la caída de un meteorito en el campo de juegos de un colegio, su vida se cruza de manera inesperada con la de un grupo de adolescentes recién egresados del secundario. Estos comienzan a experimentar episodios extraños que se manifiestan físicamente (sangrados, convulsiones, pérdida del conocimiento) y en los objetos (luces que titilan, artefactos que se encienden solos), hasta constituirse en poderes o habilidades especiales que irán descubriendo gradualmente.

En esta propuesta Medina traslada su interés por un “cine de personajes” (Porta Fouz, 2012) y la evolución de éstos, que ya había indagado en *Los paranoicos* (2008) y *La araña vampiro* (2012). En este último film, el director se centró en la transformación y maduración de su protagonista a partir de una situación extraordinaria como la mordida de una araña venenosa. En la serie la caída de un meteorito desencadena una sucesión de acontecimientos sobrenaturales que repercute en cada uno de los personajes y pone a prueba su modo de sobrellevarlos. A partir de esta premisa puede reconocerse la afición del director por el cine de género que en la serie se materializa en el abordaje de la ciencia ficción.

*Los siete locos y los lanzallamas* (2015), de Fernando Spiner y Ana Piterberg, tampoco formó parte de los concursos de fomento, sino que fue producida en conjunto por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Nombre Productora. Se trata de una serie de 30 capítulos de media hora de duración emitidos diariamente durante dos meses. Su realización significó la reunión de la literatura, el cine y la televisión en la emisora estatal, algo celebrado por varios titulares periodísticos como el arribo de la ficción de calidad a la televisión. Para la adaptación de las novelas de Roberto Arlt se convocó al escritor Ricardo Piglia, y para su realización y puesta en escena, a los cineastas.

En relación con la impronta autoral de sus directores, son manifiestas las incursiones previas de Spiner en *La sonámbula* (1998), especialmente por el empleo de elementos futuristas para la construcción de la ciudad de Buenos Aires, los saltos temporales y el contraste entre imágenes a color y en blanco y negro. También se reconoce de *Adiós querida luna* (2004) el gusto por la artificiosidad y teatralidad en su adaptación de la obra teatral de Sergio Boris. De Ana Piterberg y su

ópera prima *Todos tenemos un plan* (2012) sobresalen la recurrencia en el tópico existencialista (que coincide con la fuente literaria) y el clima introspectivo que envuelve a su protagonista.

Con respecto al ordenamiento temporal de los acontecimientos en *Los siete locos...*, el presente del relato (que coincide generalmente con el comienzo de cada episodio) se ubica en la oficina del periodista Fischbein, interpretado por Daniel Hendler. En una labor detectivesca, éste interroga a los personajes, interpreta, establece lazos y conjetura sobre el derrotero de los hechos que construyen la narración. Es así que la historia de Remo Erdosain y de los demás personajes es narrada a través de sucesivos *flashbacks*, la mayoría contados desde el punto de vista del protagonista (Erdosain).

### **La unidad narrativa episódica en el marco de la continuidad temática**

La ficción de Albertina Carri titulada *23 pares* (2012) centra su narración en un laboratorio de genética que heredan dos hermanas (una bióloga y otra abogada interpretadas por Erica Rivas y María Onetto, respectivamente) tras la reciente muerte de sus padres. En dicho espacio, que lentamente empiezan a hacer propio, las protagonistas resuelven diferentes casos relacionados con cuestiones de identidad, desde la restitución de la identidad a un nieto de desaparecidos hasta el esclarecimiento del responsable de una violación a una menor de edad.

La serie está conformada por una línea narrativa principal (el macrorelato que atañe a la vida familiar de los protagonistas y que se desarrolla a lo largo de trece episodios) y por trece líneas narrativas secundarias y autoconclusivas. Las diversas microhistorias que integran la ficción se basan en investigaciones de casos reales narradas por Viviana Bernath en su libro *ADN. El detector de mentiras* (2011). Allí

la investigadora reúne numerosos testimonios en los cuales la certeza científica de las pruebas de ADN es irrefutable al momento de conocer la verdad sobre la identidad biológica de las personas.

En el tercer episodio, titulado “Shalom”, surge la temática de los hijos de padres secuestrados durante el terrorismo de Estado iniciado en Argentina en 1976 y la búsqueda incansable de las Abuelas de Plaza de Mayo para dar con su paradero. Mariana Shumajer (Romina Paula), hija y sobrina de desaparecidos judíos, vive con su abuela (Adriana Aizemberg) y se une estratégicamente a un grupo nazi para acercarse a quien sospecha es su primo Marcos (Jorge Sesán), arrebatado de su madre y apropiado durante la dictadura militar. Con el objetivo de restituir la verdadera identidad de su primo, Mariana contacta a las dueñas del laboratorio para realizar la prueba de ADN y confirmar su parentesco.

En relación con la continuidad que la serie establece con las indagaciones temáticas previas en los largometrajes de Albertina Carri, es posible identificar la recurrencia de ciertos tópicos. Coincidimos con Laurence Mullaly (2012) en que

La familia y los lazos entre los individuos que la componen son el tema central de toda su filmografía, su cine explora de manera singular y cruda nuestra relación con la infancia, la violencia, el cuerpo, la sexualidad, la memoria; en otros términos, nuestra identidad (Mullaly, 2012, p. 165).

Sin embargo, y más allá de esta continuidad temática, llama la atención la divergencia estilística respecto de la obra previa (*No quiero volver a casa*, 2000; *Los rubios*, 2003; *Géminis*, 2005; *La rabia*, 2008) y posterior (*Cuatros*, 2016) de Carri, en la cual prevalece el interés en reflexionar sobre las formas de representación mediante la experimentación.

En *23 pares* asistimos a la inmersión dentro una narración clásica que opera a través de la lógica causal y el realismo psicológico como principio vector. En ella sobresale el interés en abordar tópicos actuales, como las nuevas y diversas formas de vivir el género, la sexualidad y el derecho a la identidad. Se trata de motivos narrativos vinculados estrechamente con un conjunto de leyes impulsadas por el gobierno kirchnerista, entre las que se encuentran el traslado del Banco Nacional de Datos Genéticos en 2009 a la jurisdicción del Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación Productiva (a partir de la sanción de la ley N° 26548); la ley de Matrimonio Igualitario (N° 26618, de 2010); y la ley de Identidad de Género (N° 26743, en 2012). Sobre el tratamiento de estas temáticas, coincidimos con Mirta Varela (2012) en que “las problemáticas sociales presentadas a través de estéticas realistas no ofrecen fuerte resistencia en la televisión que, por el contrario, tiene dificultades para incorporar otro tipo de rupturas” (p. 26).

Finalmente, la serie de Daniela Goggi *Entre horas* (2012) edifica su narración en el ámbito escolar. En él se ponen de manifiesto problemas de diversa índole, entre los que destaca la falta de comunicación y sus consecuencias. Las relaciones interpersonales entre directivos, docentes, alumnos y padres son abordadas en cada episodio desde diferentes situaciones (problemas de adaptación, despertar sexual, crisis de vocación, conflictos familiares). El desarrollo del arco narrativo que atañe a la relación entre el psicólogo y la directora de la institución es atravesado por dos líneas argumentales principales: la de una niña con problemas de adaptación y la de una adolescente con incertidumbres sobre una relación sexual. Si bien estos ejes narrativos se desarrollan a lo largo de los treces episodios, se alternan con problemáticas y situaciones diarias que involucran a otros estudiantes.

En este universo planteado por Goggi se retoman aquellos interrogantes explorados en su largometraje previo, *Vísperas* (2007), donde se representaban momentos de incertidumbre y de espera, instancias en las que surgen situaciones en apariencia banales que, en el fondo, revelan potenciales cuadros de inseguridad, desprotección, falta de comunicación y, en definitiva, profunda angustia en las relaciones familiares y escolares (Stiletano, 2012).

Por otro lado, y en cuanto a la continuidad temática, la directora retrata problemáticas del universo adolescente que luego explorará en *Abzurdah* (2015), film construido desde el punto de vista de una estudiante con trastornos alimentarios.

### **Las series en el entorno digital de consumo audiovisual**

Más allá de organizar las modalidades narrativas del *corpus* propuesto e identificar la prolongación estética y/o temática del trabajo previo de sus realizadores, es preciso señalar las diferentes formas de acceso a estas series. Éstas fueron modificándose en función de las múltiples plataformas creadas (y dadas de baja) para su visualización en los últimos años, teniendo en cuenta que el formato seriado se generaliza en pleno proceso de transformación y cambio de paradigma de la Televisión Pública en materia tecnológica.

Hacia 2008, la emisora estatal comenzaba a diagramar los contenidos para su transmisión en Internet al tiempo que se posicionaba en las redes sociales generando nuevos vínculos con la audiencia. Partiendo de estos hechos, Maglieri (2016) postula que la presencia de la emisora en el espacio digital buscó “propiciar una ampliación del espacio público, lograr la universalización geográfica del servicio ampliando las

posibilidades de acceso y finalmente, lograr un mayor visionado, con la suma de las nuevas plataformas de transmisión” (p. 30).

Las series que abordamos en este trabajo además de ser emitidas en su mayoría por la Televisión Pública se pudieron ver inicialmente en Contenidos Digitales Abiertos (CDA), una plataforma de video bajo demanda con contenidos producidos por el Estado que estuvo vigente hasta fines de 2016. Al ser dada de baja, algunos de sus contenidos fueron traspasados a Contenidos Audiovisuales Nacionales, denominada primero *Odeon* y luego *Cine.ar Play*, desarrollada por el INCAA y AR-SAT, y lanzada a fines de 2015. Finalmente, en mayo de 2018 se creó la plataforma *Cont.ar* (ex CDA), que reúne la programación dependiente del Sistema de Medios Públicos (TV Pública, Encuentro, PakaPaka, DeporTV y espectáculos de Tecnópolis y CCK) y desde donde es posible acceder actualmente a la mayoría de las series aquí trabajadas (*23 pares*, *Entre horas*, *Cromo*, *La casa*, *Doce casas...* y *Buenos Aires bajo el cielo de Orión*). Sin embargo, se ha retirado recientemente a *Los siete locos* y *los lanzallamas* del canal de YouTube de la TV Pública, lo que demuestra que el espectador debe estar actualizando constantemente el conocimiento de las plataformas disponibles.

## Conclusiones

La heterogeneidad de las propuestas que formaron parte del desarrollo continuo de esta producción de narrativas seriadas imprimió un sello de calidad en la oferta de la Televisión Pública. Mediante diferentes formas de abordar la estructura narrativa, éstas exploraron géneros e indagaron en la historia y en la cultura argentina, y permitieron distinguir de manera inconfundible la marca autoral y la visión



de mundo de cada artista. Sin duda, se trató de un periodo en el que sobresalió la oferta de contenidos audiovisuales, de la cual el *corpus* aquí trabajado constituye apenas la punta del *iceberg*.

El apogeo de la narrativa seriada en la Televisión Pública tiene su momento culmine con el éxito de *El marginal* (2016, 2018, 2019), escrita por Adrián Israel Caetano y dirigida por Luis Ortega. Tras la emisión televisiva de su primera temporada se estrenó en la plataforma de *streaming* Netflix, lo que multiplicó sus posibilidades de visualización y garantizó la conformación de una audiencia expectante de las siguientes temporadas. De esa manera, la emisora estatal se aseguró, con las siguientes entregas de la ficción, batir el récord de audiencia en la televisión pública. Algo similar había ocurrido en el año 2000 con *Okupas*, miniserie escrita y dirigida por Bruno Stagnaro que significó la renovación de la televisión estatal al introducir nuevos códigos de representación y una forma diferente de realismo<sup>273</sup>.

Resulta llamativo que las dos series realizadas por cineastas, con la distancia temporal que las separa, se hayan consagrado recibiendo el Martín Fierro<sup>274</sup>, uno de los premios más importantes de la televisión argentina. Tras estas experiencias y por fuera de la Televisión Pública, en los últimos años Adrián Caetano también incursionó en la serie de ficción biográfica, con títulos como *Sandro de América, la serie* (2018, Telefe) y *Apache: La vida de Carlos Tévez* (2019, Netflix). Si bien esto ex-

<sup>273</sup>Se trató de una renovación que Stagnaro (junto a Caetano) ya había explorado en *Pizza, birra y faso* (1997), film paradigmático del nuevo cine argentino.

<sup>274</sup>*Okupas* fue premiado en tres ternas: mejor unitario y/o miniserie, mejor director y mejor actor revelación para Diego Alonso (Pollo) en 2001. *El marginal*, además de las numerosas ternas recibidas, obtuvo el premio a mejor miniserie, mejor autor/libretista para Adrián Caetano y Guillermo Salmerón, y el Martín Fierro de Oro en 2017.

cede el marco de este trabajo, la creación de ficciones que reconstruyen la vida de ídolos populares es una tendencia reciente, tanto en el formato serial como en films <sup>275</sup>.

Por último, es preciso señalar que hacia 2015, final del periodo trabajado, que coincide con el cambio de gobierno en la Argentina y la modificación de las políticas públicas destinadas al fomento de la producción audiovisual, las series comienzan a conquistar espacios de exhibición alternativos al de la televisión y las plataformas *online*. Nos referimos a la creciente participación de este producto audiovisual en los festivales de cine, los cuales están creando, de manera progresiva, secciones especiales para su visualización.

Se trata, sin duda, de un fenómeno sobre el cual nos detendremos en un futuro trabajo, dado que confirma el estatuto artístico de la serie de ficción como producto cultural y la necesidad de brindarle espacios de exhibición en los mercados de la industria audiovisual.

## Bibliografía

- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Gallego, R. (27 de marzo de 2015). Diego Lerman: “Como director de cine me gustaba la posibilidad de la TV como gran laboratorio”. *EscribiendoCine*. Recuperado de: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0010417-diego-lerman-como-director-de-cine-me-gustaba-la-posibilidad-de-la-tv-como-gran-laboratorio/>

---

<sup>275</sup>Por ejemplo, *Monzón* (2019), de Jesús Bracerías, emitida por *Space*, o los films *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016, Lorena Muñoz) y *El Potro* (2018, Lorena Muñoz)]. La tendencia también alcanza a personajes enigmáticos de la historia argentina, como el caso de *Historia de un clan* (2015, Luis Ortega), emitida por Telefe.

- Maglieri, A. S. (2016). *Televisión Pública y convergencia digital*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, United States of America: University of Texas Press, N°. 58, pp. 29-40.
- Mullaly, L. (2012). Albertina Carri: cineasta de la incomodidad. *Cinemas d'Amérique latine*, 20, pp.163-171.
- Nicolosi, A. P. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Descentrando” la producción y la empleabilidad técnica. En: Nicolosi, A. P. (comp.). *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Porta Fouz, J. (3 de octubre de 2012). Estreno. Gabriel Medina y los miedos. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/gabriel-medina-y-los-miedos-nid1513710>
- Rincón, O. (2007). Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. En Carrasco, E., Rampaphorn, N. (eds.). *Cultura y televisión, una relación posible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Santillán, M. (2014). 12 casas, serie de Santiago Loza, se estrena por la TV Pública. *Proyector Fantasma*. Recuperado de: <http://www.proyectorfantasma.com.ar/12-casas-serie-de-santiago-loza-se-estrena-por-la-tv-publica/>
- Stiletano, M. (21 de julio de 2012). Drama. Entre horas. Indagación sobre las relaciones humanas en un ambiente escolar, narradas con el espíritu del buen cine independiente. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/entre-horas-nid1492116>
- Varela, M. (2012). Del flujo interminable a la televisión de autor. En Borges, G., et al (orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume II*. Portugal: Socine-Unicamp-Universidade de Algarve.

## Videografía

- Carri, A. (directora) (2012). *23 pares*. Plan de Fomento.
- Goggi, D (directora) (2012). *Entre horas*. Plan de Fomento.
- Medina, G. (directora) (2013). *Buenos Aires Bajo el cielo de Orión*. Plan de Fomento.
- Lerman, D. (director) (2015). *La casa*. Campo Cine.
- Loza, S. (director) (2014) *Doce casas*. *Historias de mujeres devotas*. Vasco.
- Puenzo, L., Puenzo, N. y Fendrik, P. (directores) (2015). *Cromo*. Plan de Fomento.
- Spinner, F. y Piterbag, A. (directores) (2015). *Los siete locos y los lanzallamas*. Nombre Productora.