

TV UNIVERSITARIA ARGENTINA Y FICCIÓN SERIADA DURANT LA LEY SCA: REPRESENTACIÓN E IDENTIDAD

ARGENTINIAN TV UNIVERSITY AND FICTIONAL NARRATIVES SERIES DURING THE SCA LAW: REPRESENTATION AND IDENTITY

TV UNIVERSITÁRIA ARGENTINA E FICÇÃO SERIADA DURANTE A LEI SCA: REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE

Soledad Ayala

■ Doctora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente e investigadora en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y Universidad Nacional de Rafaela (UNRAF). Investigadora en el Centro de Altos Estudios de Tecnología Informática (CAETI-UAI).

■ E- mail: soledad.ayala@gmail.com

Alejandra Pía Nicolosi

■ Magíster en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Pablo (ECA-USP). Docente e investigadora en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

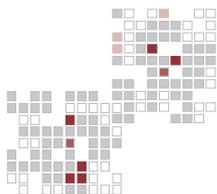
■ E- mail: anicolosi@unq.edu.ar

Sabrina Fleman

■ Es Lic. y Profesora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es maestranda en Comunicación Digital Audiovisual por la UNQ. Es docente e investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín (USI).

■ E-mail: sabfleman@gmail.com

48



RESUMEN

A partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) sancionada en 2009, las universidades nacionales argentinas se tornaron actores partícipes en la puja por la distribución material (medios) y simbólica (representaciones) de la comunicación audiovisual en el país. En este artículo, enfocaremos la reflexión y análisis sobre narrativas de ficción seriada realizadas por universidades nacionales, en el marco de políticas públicas de fomento a la producción audiovisual. Consideramos a dichas narrativas como espacio clave para la construcción de una televisión universitaria con sentido público e identitario. El texto se estructura, principalmente, en tres momentos expositivos: la articulación teórica entre ficción televisiva e identidad; el desarrollo de la Ley de SCA y de los planes de fomento destinados a la producción de ficción en las universidades nacionales, y la sistematización de series ficcionales universitarias.

PALABRAS CLAVE: UNIVERSIDAD; TELEVISIÓN; FICCIÓN; IDENTIDAD.

ABSTRACT

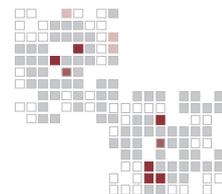
As a consequence of Ley de Servicios de Comunicación Visual [Law of Audiovisual Communication Services - LSCA] held in 2009, argentinian national universities became active participants in the fight for the material (media) and symbolic (representations) distribution of audiovisual communication in the country. In this section, we will focus in the reflection and analysis of fictional narratives in series carried out by national universities, in the context of public policies designed to promote audiovisual production. We consider said fictional narratives as strategy field for the implementation of a new university television with public and identity sense. The text is structured, mainly, in three expository moments: the theoretical articulation between television fiction and identity; the development of the SCA Law and promotion plans for fiction production in national universities, and the systematization of university fiction series.

KEY WORDS: UNIVERSITY; TELEVISION; FICTION; IDENTITY.

RESUMEN

Com base na Lei de Serviço de Comunicação Audiovisual (LSCA) promulgada em 2009, as universidades nacionais argentinas transformaram-se em atores ativos e participantes na disputa pela distribuição material (mídia) e simbólica (representações) da comunicação audiovisual no país. O artigo reflete e analisa as narrativas de ficção seriada produzidas pelas universidades nacionais, no âmbito de políticas públicas de promoção da produção audiovisual. Consideramos essas narrativas como espaço-chave para a construção de uma televisão universitária com sentido público e identitário. O texto é estruturado, principalmente, em três momentos expositivos: a articulação teórica entre ficção televisiva e identidade; o desenvolvimento da lei SCA e a promoção para a produção de ficção nas universidades nacionais, e a sistematização de séries de ficção universitária.

PALAVRAS CHAVES: UNIVERSIDADE; TELEVISÃO; FICÇÃO; IDENTIDADE.



1. Viñeta de apertura

A partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley SCA) sancionada en 2009, las universidades nacionales obtuvieron un marco legal para constituirse en licenciatarias de televisión. Como política pública, el hecho significó empoderar a dichas instituciones educativas como actores sociales fundamentales para la democratización de la comunicación audiovisual en el país; ser partícipes de una transformación de las bases productivas de la imagen, lo que conllevó a una disputa por la distribución de los medios (material) y por la representación mediática (simbólica) Arancibia (2014).

Desde entonces, y a pesar de la discontinuidad del proceso debido al cambio de gobierno en 2015, las universidades continuaron apostando a la creación de sus propias pantallas y a la producción de contenidos. Si bien, mayoritariamente, dichos contenidos son de género periodístico-documental, existen producciones de ficción que merecen ser recuperadas y visibilizadas. Este artículo mostrará algunas de ellas a fin de reflexionar sobre la ficción televisiva como espacio clave para la construcción de una televisión universitaria con sentido público e identitario. En este sentido, buscaremos indagar en qué condiciones de producción fueron realizadas estas ficciones, y qué temáticas abordaron en sus pantallas.

2. Ficción televisiva y construcción identitaria

La ficción televisiva forma parte de los discursos a través de los cuales la televisión produce realidades simbólicas. Para Buonanno (1999), la ficción televisiva debe comprenderse en su función cultural específica, en tanto que

(...) pone en contacto y habitúa a tratar con realidades simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no sólo se alimenta el debate cotidiano (en una reedición del cotilleo colectivo y de sus funciones

de control y de integración a la vez), sino que también constituyen y despliegan un rico repertorio de objetos, estímulos, sugerencias – quizá aún más que modelos de comportamiento-, para aquella actividad de elaboración fantástica sobre ella misma y sobre el mundo, reconocida ya como parte esencial de los modernos procesos de construcción de la identidad. (p. 64)

Las ficciones producidas en las universidades nacionales a través de distintas herramientas de fomento permiten pensar sobre la capacidad de estas narrativas para proponer nuevos significados a los significantes instituidos y “des-centrar” (Hall, 1993) imaginarios colectivos naturalizados. Nos referimos a relatos que buscan reponer sujetos, paisajes e historias situadas local y/o regionalmente, y que fueron marginalizadas en las pantallas masivas de televisión, debido a la hegemonía de la industria audiovisual de Buenos Aires.

Si la significación depende mayoritariamente del sistema de convenciones que establece cada sociedad y cada época, entonces los significados no son fijos, sino que, “siempre están sujetos a cambio, tanto de un contexto cultural a otro como de un período a otro. Por tanto, no hay un ‘sentido verdadero’ singular, inmutable y universal.” (Hall, 1997, p.16) La representación, entonces, debe ser entendida como una práctica eminentemente social, y como tal debe ser analizada considerando el entramado social, histórico y cultural específico en el que se encuentra inserta. En otras palabras, la televisión, y las ficciones televisivas, son producto de una mutua y constante interrelación entre elementos sociales, técnicos, económicos, legales y culturales (Bijker, Pinch y Hugh, 1987); son un dispositivo tecnológico, una red, un entramado de elementos heterogéneos que se enmarcan en relaciones de poder propias y coyunturales (Foucault, 1991). Comprender la televisión desde este lugar, implica comprender

que las tecnologías no se reducen a vías materiales de transmisión de datos, sino que son producto de procesos sociales, que configuran identidades nacionales, que son actores que configuran rasgos específicos del entramado cultural. Es decir, cuando hablamos de tecnologías,

Hablamos de un conocimiento unido a una técnica, de una práctica socio-cultural, del uso y la relación que se entabla con un artefacto en particular. Hablamos de relaciones de poder, de procesos, de prácticas socio-culturales, de aspectos políticos y económicos. (...) El lenguaje, la escritura, la lectura, la educación, las modalidades laborales y de organización administrativas, son grandes ejemplos de tecnologías. (Ayala, 2013, p. 28).

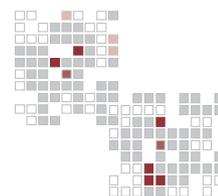
La construcción social que tenemos del dispositivo televisión y de sus géneros, el modo en que funcionan (social, tecnológica y culturalmente) creando significados, la manera en que las diversas políticas públicas la han configurado a lo largo de su historia (Nicolosi, 2017), han generado conductas que abarcan una multiplicidad de actores sociales desde los tradicionales productores, guionistas, técnicos y actores, hasta nuevos actores considerados en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual¹, tales como autoridades universitarias, docentes, investigadores y alumnos. Todos y cada uno de ellos construyen significados que se adecúan y varían con el tiempo, según la relación que construyen con su contexto, intereses, tiempo libre, objetivos y, especialmente, con el dispositivo televisión y el modo de usarla. Un televidente es un sujeto político, antes que un “simple” usuario de televisión; un actor alfabetizado con capacidad de decisión y parte esencial de procesos de construcción de significación.

Los significados que configuran las identidades

¹ En adelante Ley SCA.

sociales, políticas y culturales, se construyen en procesos en los que se vinculan aspectos tecnológicos, sociales, económicos, de política pública y acceso material y cultural. La televisión y las ficciones seriadas constituyen parte fundamental del entramado cultural de los significados propios de una época. Así, Alison Griffiths (1993) en su estudio sobre la serie “Pobol y Cwm” (Reino Unido, 1974) sostiene que las series de ficción pueden constituirse en mediación para la configuración de la identidad cultural de una comunidad nacional: “la identidad cultural se encuentra basada en sistemas codificados y formas ideológicas que contribuyen a dar sentido a una experiencia colectiva basados en un rango de ideas y asunciones compartidas” (p.9). Anthony Smith coincide con estas ideas y en su libro *La identidad nacional* (1997) define a la identidad nacional como: “un territorio histórico o patria, recuerdos históricos y mitos colectivos; una cultura de masas pública y común para todos; derechos y deberes legales iguales para todas las personas, y una economía unificada que permite la movilidad territorial de los miembros” (p.12).

De esta manera, podemos conocer ciertas características comunes que conforman una identidad nacional, tales como la idea de pertenencia a un lugar, a un territorio, compartir significados comunes sobre ciertas situaciones u objetos, ser parte de un todo “mayor” que engloba y aúna, pueden ser algunas de ellas. Esta idea de pertenencia a una comunidad existe, a pesar de que “aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1983, p.23). Es en este concepto de “comunidad imaginada” en que Buonanno (1999) afirma una de las funciones principales de la ficción televisiva. La preservación de ámbitos de significados compartidos es propio de la televisión, pero más aun de la ficción televisiva



por su capacidad de penetración en audiencias masivas y heterogéneas; y de incorporar, de diferente manera, las transformaciones culturales.

3. Ley de SCA y las universidades como nuevos actores del sector audiovisual

La televisión ha sido, desde su inicio, un actor relevante en la construcción de identidad. Sin embargo, desde la aprobación de la Ley SCA en 2009, las señales de televisión universitaria, han tenido un rol fundamental en ese proceso, abriendo el juego a nuevos actores y miradas. Hay que destacar que, históricamente, el escenario audiovisual argentino se caracterizó por la elevada concentración geográfica de la producción de contenidos televisivos en la ciudad de Buenos Aires, llevada a cabo por un reducido porcentaje de productoras ligadas a empresas hegemónicas del sector. Este proceso de concentración material se consolidó durante la década del 90² y continuó hasta la aprobación de la Ley SCA, generando una sobre-representación simbólica en los relatos (Nicolosi, 2014). De modo que, en el mayor porcentaje de las producciones, la ficción televisiva hegemónica se basó en la representación de la clase media urbana porteña, opacando la riqueza y diversidad de otras identidades nacionales y federales.

La Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) tiene como principal objetivo democratizar la comunicación audiovisual, a través de un proceso de des-monopolización de los medios audiovisuales y una distribución más igualitaria de las licencias. La Ley de SCA permitió a las universidades nacionales, a través de sus artí-

2 Durante el período 1990 a 2001 se consolidaron las productoras audiovisuales independientes que, radicadas en Buenos Aires, van a alimentar el mercado y absorber la torta publicitaria de forma hegemónica. El caso paradigmático es Pol-ka que, desde inicios de los 90, produce ficciones para el Grupo Clarín, que posee parte de sus acciones. Para mayor información consultar el capítulo de libro “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica”, en: Nicolosi, Alejandra (2014) (Comp.), *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

culos 145, 148, y 153, por primera vez en la historia, ser licenciatarias de televisión. Estos cambios tuvieron lugar en el marco de una política pública en la cual las universidades desarrollaron sus Centros Públicos de Producción Audiovisual (CEPAS). En algunos casos, las instituciones pudieron transformar sus CEPA en señal televisiva, ya sea dentro del sistema de la TV Digital o mediante una pantalla web institucional propia.

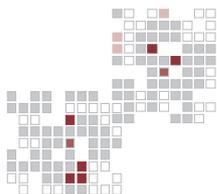
Por estos motivos, tomamos la definición de “televisión universitaria” de López Cantos (2005) pero en un sentido laxo, incluyendo las modalidades de las universidades que difunden sus contenidos por internet o pantallas de terceros³, ya que el autor define a las señales universitarias como aquellas:

que están inscritas, de un modo u otro, en la estructura orgánica de la Universidad y desarrollan su estrategia de programación atendiendo a criterios no comerciales, y manteniendo una línea editorial en la que la difusión de la ciencia y la cultura universitaria es eje fundamental (...); suelen permitir y estar abiertas, en mayor o menor medida, a la participación de estudiantes y de la comunidad universitaria en general, quienes, además, forman una parte fundamental de los públicos a quienes se dirige la programación (López Cantos (2005) apud Aguaded; Macías Huelva, 2007, p.3).

Asimismo, algunas universidades se constituyeron en señal universitaria bajo la figura de “consorcio”, como Unisur TV y Canal Universitario del Noroeste, a los fines de superar la zona de conflicto en el espectro radioeléctrico⁴.

3 Un ejemplo es el programa periodístico-documental: “U-Historias universitarias” realizado por la Universidad Nacional de La Plata, estrenado en 2011 en la pantalla de Canal Encuentro, perteneciente al por entonces Ministerio de Educación de la Nación.

4Por un lado, *Unisur TV* comprendía las universidades del sudoeste de Buenos Aires (Quilmes, Avellaneda, Florencio Varela, Lanús y de las Artes (Caba). Y por el otro, el *Canal Universitario del Noroeste* abarcaba



Aunque la modalidad del consorcio no prosperó, algunas universidades que las conformaban optaron por desarrollar sus propios canales web.

Debemos destacar que el desarrollo de las señales universitarias fue posible gracias a dos factores relevantes. Por un lado, la aprobación de un marco legal que permitió la implementación de la Televisión Digital Abierta (TDA), que ofrecía un sistema televisivo de múltiples señales de acceso libre y gratuito, y que permitió que las ficciones seriadas televisivas llegaran a nuevos públicos y hogares. De esta manera, se modificaban las lógicas de producción audiovisual, abriendo el juego a nuevos realizadores y narrativas federales relacionadas a la ficción, y asumiendo el desafío de transformar el hábito de consumo televisivo, ya que más del 70% de la población argentina consume TV abierta a través de televisión por cable. Por otro lado, el acompañamiento continuo de la Red Nacional Audiovisual Universitaria⁵ (RENAU), creada en 2005 con la misión de “de promover y fomentar la defensa de los intereses, el intercambio y la cooperación entre las unidades productivas audiovisuales de las Universidades Nacionales”.

La RENAU, que se inscribe en la órbita del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y es integrada por el conjunto de Universidades Nacionales e Institutos Universitarios que conforman el Consejo, fue clave para la producción de ficciones que dieran cuenta de nuevas voces y problemáticas locales.

De esta manera, la irrupción de las señales universitarias como nuevos actores en el escenario audiovisual implica “el desafío de producir contenidos que no sólo se organicen de acuerdo a las necesidades informativas, formativas y recreativas de las regiones, sino que también cuentan con la impronta de construir una imagen propia desde la perspectiva identitaria e iconográfica” (González y Caraballo, 2012, p.234).

las universidades de General Sarmiento, San Martín, Regional Pacheco de la UTN, José C. Paz, de Luján, de Moreno, y La Matanza.

5 Sitio web oficial: <http://www.renau.edu.ar/>

4. Planes de Fomento + Programa “Polos” = democratización de la ficción seriada en las universidades

A partir del respaldo parlamentario establecido por la Ley SCA, se implementó a nivel nacional el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales para TV. El mismo consistió en una serie de concursos, instrumentados por el entonces Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios (MIN-PLAN) y el Instituto Nacional de Artes Audiovisuales (INCAA), de carácter federal para financiar la producción audiovisual. Este instrumento de financiación fue fundamental para el crecimiento de la producción de teleficción a nivel nacional. Así, Rivero (2017: s/p) señala que:

entre 2011 y 2016 se estrenaron 64 ficciones. La TV Pública programó la mayor cantidad de títulos (40 títulos, 63%), seguido de Canal 9 (11 títulos, 17%), América (8 títulos, 12%) y Telefé (5 títulos, 8%). En el mismo período se estrenaron 52 ficciones de producción y financiación privada.

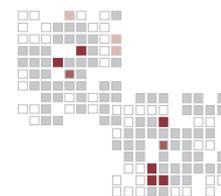
En el caso de la TV Pública, durante el período 2010-2015 el 60% de la oferta de ficción fueron títulos producidos a través de fomento⁶. Por otro lado, según distintas fuentes oficiales del INCAA, se financiaron un total de 237 proyectos ficcionales desde 2010 al 2017.

Ahora bien, en el marco del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales para TV, fue creada una estrategia específica para el fomento, desarrollo y promoción de las universidades como centros productores de contenidos audiovisuales: el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos (PPAT).

Para instrumentar el PPAT se firmó un convenio con las 54 universidades públicas nacionales existentes y se organizó la división del territorio nacional en 9 regiones⁷, que, a su vez, agrupó a

6 Fuente: *Observatorio de Ficción Televisiva en la Tv Pública*, UNQ.

7 Las 9 regiones fueron: Polo Centro (integrado por las provincias



las universidades por “Nodos”, según su proximidad geográfica a fin de articularse con distintos actores del campo audiovisual a nivel local. Pero, además, la iniciativa incluyó el equipamiento en infraestructura y subsidios para la producción con el objetivo de fortalecer las capacidades productivas de las universidades y así disminuir la producción asimétrica entre ellas.

A partir de la implementación del PPAT, las universidades públicas funcionaron en dos niveles diferentes pero complementarios: por un lado, como centros productores y aglutinadores de distintas productoras, asociaciones e instituciones regionales y locales del sector audiovisual, potenciando un mapa federal de producción; y, por otro, como centros de formación de los distintos roles (artísticos y técnicos). En este sentido, Eva Piwowarski, ex directora de PPAT, explicó que:

Se incentivó desde el Estado el desarrollo de las habilidades y competencias locales, por primera vez. Hacer televisión y de ficción, con los mismos parámetros de calidad que en las producciones capitalinas, era algo totalmente nuevo y desafiante. Sobre todo porque se pensaban desde un inicio como programas para, por y desde el lugar en el que eran producidos, para las TVs

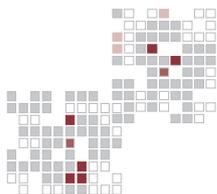
de Córdoba, San Luis y La Pampa, con cabecera en la Universidad Nacional de Villa María); Polo Cuyo (San Juan, Mendoza y La Rioja, con cabecera en la Universidad Nacional de Cuyo); Polo Litoral (Entre Ríos y Santa Fe, con cabecera en la Universidad Nacional de Entre Ríos); Polo Metropolitano (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, con cabecera en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero); Polo NEA (noreste argentino: Misiones, Formosa, Chaco y Corrientes, con cabecera en la Universidad Nacional de Misiones); Polo NOA (noroeste argentino: Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca, con cabecera en las Universidades Nacionales de Jujuy y Tucumán); Polo Patagonia Norte (Neuquén y Río Negro, con cabeceras en las Universidades Nacionales de Río Negro y Comahue); Polo Patagonia Sur (Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, con cabecera en las Universidades Nacionales Patagonia Austral y San Juan Bosco); Polo Provincia de Buenos Aires (integrado por las localidades de esta provincia, con cabecera en la Universidad Nacional del Centro).

locales en principio y con vocación de hacerse conocer en otras provincias. Además de que debían pensarse en formatos sostenibles económicamente con aportes locales, en estudios de TV o similares, con lenguaje y técnicas de televisión. Por lo tanto, además de probarse a sí mismos los guionistas, los directores, los productores, los técnicos y los actores que podían hacer televisión de ficción de calidad, se promovía el federalismo, y la difusión de la cultura e identidad lugareña. Y generaba valores como confianza, estima, igualdad de oportunidades, libertad de expresión en serio, capacitación y experiencia (Entrevista a Eva Piwowarski, 2018)⁸

Durante el tiempo que duró el PPAT se instrumentaron dos convocatorias de fomento a la producción de contenidos para las universidades: el “Plan Piloto de Testeo y Demostración de Capacidades Instaladas” (2011) y el “Plan Piloto II: La Fábrica de TV”. El primero de ellos, buscó sacar a la luz saberes que estaban escondidos detrás de las lógicas hegemónicas de producción audiovisual. La iniciativa proponía un modelo de producción asociativo y colaborativo entre universidades de un mismo Polo, a partir del cual cada institución aportaba su *expertise* en la realización de una determinada serie en común (guión, dirección, producción periodística, etc.). Algunos datos nos permiten dimensionar la magnitud de la primera convocatoria, que según González y Caraballo (2012): “alcanzó 90hs de contenidos audiovisuales, 31 ciclos de programas periodísticos, 54 universidades nacionales, 150 cooperativas, PYMES, TVs comunitarias y ONGs; 200 localidades de todo el país, 4 meses de producción simultánea y en red; y 500 profesionales y artistas trabajando (p. 243).

Por su parte, la segunda convocatoria fue destinada para que cada universidad consolidase a los “Nodos, en su propio contexto. De esta manera,

⁸ Entrevista de realización propia, a Eva Piwowarski. Febrero de 2018.



Albornoz y Cañedo (2016) detallan cada una de las etapas en las que se desplegó la convocatoria:

En 2012, dio a luz 55 programas pilotos en formatos Periodísticos, de Ficción y de Entretenimiento. Éstos tuvieron un costo de 718.062 dólares: 11.013 dólares por cada piloto Periodístico y/o Entretenimiento, y 17.621 dólares por cada piloto de Ficción. Posteriormente, entre 2013 y 2014, a partir de estos 55 pilotos se realizaron 18 temporadas de 12, 10 y 8 capítulos de 26' de duración. Para su realización cada producción de Ficción recibió 97.489 dólares por temporada, mientras que las Periodísticas y de Entretenimiento recibieron 62.038 dólares. Esto supuso una inversión total de poco más de 1,2 millones de dólares. Finalmente, en 2015, el tercer ciclo del eje Producción de Contenidos seleccionó otros 25 proyectos que actualmente están en fase de rodaje. Cada proyecto cuenta con 43.317 dólares para la elaboración de temporadas de cuatro capítulos de 26' de duración (p.189).

Estos son los datos que describen las condiciones de producción que posibilitaron el desarrollo de las ficciones televisivas en las señales universitarias, en el marco del PPAT. En este punto, es necesario aclarar un dato relevante: el presente desarrollo se focaliza especialmente en las condiciones de producción ya que el acceso a los datos de audiencia, es muy complejo, tanto por razones de acceso a los materiales como de disponibilidad⁹. En este sentido, y teniendo en cuenta que los usos y apropiaciones forman parte del objeto de estudio –aunque no son el foco de este trabajo– parecía relevante aclararlo ya que, la ausencia o dificultades

9 Cuando se refiere a dificultades en el acceso referidas a aspectos materiales y de disponibilidad, se hace alusión a la ausencia de datos sistematizados en archivos disponibles en *open source* o repositorios de datos abiertos. Si bien la re-construcción y análisis de esos datos excede el enfoque del artículo, era necesario mencionarlo para destacar las diferencias que particularizan a cada contexto de investigación.

para acceder a los datos, es un dato en sí mismo.

Ahora, veremos cuáles son las ficciones que dieron lugar a nuevas voces e identidades culturales en el marco de las políticas de fomento audiovisual.

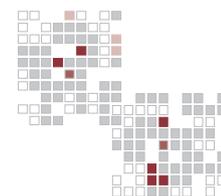
5. Ficciones televisivas universitarias: producciones que hacen oír a voces “latentes”.

Las ficciones televisivas en las universidades constituyeron nuevos posicionamientos, miradas diferentes de reconstruir, de recrear lo cotidiano, de representar las identidades culturales, nacionales, federales y políticas, propias de Argentina. Fueron y lo son aún, relatos de lo diverso y de lo único, de aquello que nos diferencia, pero nos que hace uno.

Algunas de las ficciones realizadas bajo la órbita del PPAT son:

“Casi un mismo techo”¹⁰ (2015), comedia familiar realizada íntegramente con un elenco local de Misiones y técnicos del Polo NEA. El argumento de la serie versa sobre Víctor, un ambientalista oriundo de Rosario (Santa Fe) que trabaja para una ONG, y tiene la misión de analizar una zona forestal para conservarla y convertirla en una reserva. Pero su llegada alarma al barrio ya que los vecinos creen que se trata de un policía. La trama retrata el cotidiano de una provincia habitada por descendientes de polacos y alemanes, y de migrantes del país fronterizo de Paraguay, con sus costumbres e idiosincrasias propias. La historia irá contando los enredos cotidianos que se tejen entre los habitantes de ese pequeño barrio, donde los vecinos y la diversidad cultural conviven, precisamente y no sin tensiones, “casi bajo el mismo techo”. La serie desmonta, a través del barrio como territorio, la idea de un imaginario de nación homogéneo (caucásico europeo) para reponer “la nación como híbrido cultural” (Hall, 1992) en el que la identidad se construye en la

10 Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMkByJTIilcyqjoed5XW7MbA6Ka5P9D6> Última consulta: 27 de mayo de 2019.



diversidad cultural, en la diferencia.

“Dos estrellas” (2014) es una serie escrita, realizada y protagonizada por profesionales de Mar del Plata, que contó con la participación de 27 actores y 40 técnicos, y fue llevada adelante por Universidad Nacional de Mar del Plata. Los protagonistas, son Gladys Lugea y Enrique Baigol, reconocidos artistas de la escena local. La trama gira en torno a Marta y Alberto, dos adultos mayores que heredan una casona en la que trabajaron toda su vida como cuidadores y que, por iniciativa de Marta, la convierten en un hotel llamado “Dos Estrellas”, en alusión al sistema de calificación de calidad hotelera. Desde el humor, la serie busca desnaturalizar ciertas representaciones estereotipadas de los adultos mayores en la teleficción: los ubica como protagonistas del relato y no en los frecuentes roles secundarios, representando una adultez proactiva y económicamente independiente. La serie se transmitió en la señal pública “Acua Mayor” de la Televisión Digital Abierta, que estaba dirigida a adultos mayores, con el objetivo de desmitificar prejuicios sobre la vejez y promover un nuevo modelo de envejecimiento.

“Habitación 13” (2015), es una producción audiovisual realizada íntegramente en la ciudad de Santa Fe, a través de la Universidad Nacional de Entre Ríos. La trama gira en torno a 13 historias, de diferentes épocas, pero independientes entre sí, las cuales todas tienen lugar en la habitación N° 13 de un hotel. Los elencos varían en cada emisión y participación aproximadamente más de 60 actores/actrices locales. La propuesta narrativa juega con la “des-ficcionalización” del discurso, ya que el conserje plantea diálogos hacia el espectador que revelan el artificio de lo que se ve en pantalla. La serie trabaja sobre la representación realista del cotidiano santafesino que activa el re-conocimiento de la proximidad cultural de su audiencia.

Por otro lado, hubo dos producciones universitarias que llegaron a la pantalla masiva a través de los Concursos nacionales de fomento, en el

marco del “Plan Operativo...” que mencionamos al inicio del ítem anterior.

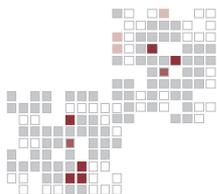
Una de ellas es “Quien mató al Bebe Uriarte”¹¹, una serie policial basada en una adaptación de la novela de Rogelio Alaniz, realizada por la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, en conjunto con la Consultora Arcadia y la productora “El triángulo”. La serie se filmó en 4 localidades: Santa Fe ciudad, Monte Vera, Santo Tomé y Sauce Viejo, y las acciones tuvieron lugar en distintos espacios característicos de Santa Fe y en escenarios acuáticos naturales como la laguna Setúbal, el río Salado y río Coronda. La serie convocó a un equipo integrado por profesionales técnicos de la región y un elenco conformado por actores/actrices locales y figuras de relevancia nacional como Miguel Angel, Solá, y Federico Luppi, entre otros.

El otro proyecto, “Fábricas”¹², fue realizado en Tandil y producido por la UNICEN. Dicha serie fue la primera teleficción realizada íntegramente por una universidad nacional que logró alcanzar su estreno en una pantalla abierta: la de la TV Pública, en 2015. La serie está basada en hechos reales: la recuperación por parte de los trabajadores, de dos fábricas en vías de quiebra ante la crisis de 2001. La trama alude a Cerámica Blanca y a la fábrica de calefactores Inpopar, que son nombradas con seudónimos. La serie cuenta con más de 80 técnicos locales y más de 150 extras; participaron actores y actrices de reconocida trayectoria, artistas locales, e incluso, los trabajadores de las actuales cooperativas que gestionan las fábricas.

Esta teleficción tematiza las luchas y procesos de organización de los trabajadores de pequeñas y medianas empresas que sucumbieron a quiebra luego de más de una década de gobierno neoliberal basado en la privatización y desindustrialización nacional. Asimismo, la trama cuestiona

11 La serie fue nominada para los Martín Fierro Federal 2014, en la categoría Mejor Ficción.

12 “Fábricas” fue reconocida con el Premio Nuevas Miradas en la Televisión (2017) y con los Premios Tal (2018) en la categoría mejor ficción de América Latina.



la inacción de la burocracia sindical de la época. A través de la memoria de las prácticas sociales de esos tiempos poscrisis, la ficción interpela la coyuntura nacional actual marcada por desempleo, la hiperinflación y el retiro del Estado como garantía de derechos, y conecta (anticipadamente) con una sensibilidad en la que “el 2001” vuelve a aparecer en el imaginario social.

Finalmente, a través de la Secretaría de Políticas Universitarias mediante el Consejo Interuniversitario Nacional, se creó hacia 2014, el “Plan Federal de Producción de Contenidos Audiovisuales” destinado a la RENAU. En este marco, se realizó el docu-ficción “Otra excursión a los indios Ranqueles” (2017)¹³, producida en red por las Universidades Nacionales de La Plata, La Pampa, Río Cuarto y Córdoba. La serie está basada en la clásica obra histórico-literaria de Lucio V. Mansilla “Una Excursión a los Indios Ranqueles”. La serie contó con un despliegue técnico y artístico de 30 actores, 50 extras, 8 bandas de rock, 26 técnicos y 15 especialistas de todo el país. La Comunidad Ranquel Canoe (cercana a Santa Rosa, La Pampa) y el Batallón 601 de City Bell (Pcia. De Buenos Aires) sirvieron de locaciones para la reconstrucción de la época. La participación de descendientes de ranqueles, de actrices y actores locales, y el cuidado riguroso en el vestuario y en la utilería contribuyeron a la verosimilitud del relato. Esta producción combina la dramatización de hechos históricos con registro documental. Éste último se basa en testimonios de periodistas especializados y académicos en historia, letras, y sociología que explican, escriben y reflexionan sobre Mansilla, su obra y el contexto histórico de su producción: la década de 1870, momento en que se debate la política del exterminio de los pueblos originarios en pos del desarrollo y expansión de un estado moderno.

13 “Otra excursión a los indios Ranqueles”. Disponible en: <http://mundou.edu.ar/contenidos/serie/OtraexcursionalosIndiosRanqueles/223>. Última consulta: 27 de mayo de 2019.

Mansilla, en su obra, reconoce y valora la cultura organizacional y el desarrollo agrícola-ganadero de los ranqueles revelando una postura contraria a la imperante en la época.

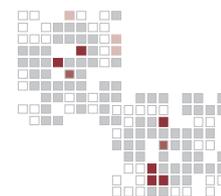
La serie interpela desde la ficción a la memoria social local y nacional, en tanto activa imaginarios y disputa de sentidos que conectan con el presente. Desde este punto de vista, “Otra excursión...” subraya el debate aun vigente sobre la disputa política y social del conflicto sobre tierras y pueblos originarios. Esta situación alcanzó su punto más polémico a partir de la desaparición de Santiago Maldonado¹⁴ en tierras mapuches en agosto de 2017.

6. Créditos finales...

A lo largo de este trabajo, indagamos sobre las condiciones político-culturales en que se fortalecieron las señales universitarias de Argentina, pero también vimos como las ficciones seriadas universitarias mostraron identidades y problemáticas con arraigo territorial local, diferentes a las hegemónicas caracterizadas por la sobre-representación de Buenos Aires en los relatos (Nicolosi, 2014). La aprobación de la Ley SCA en 2009 conjuntamente con las diversas políticas públicas de fomento implementadas para el desarrollo de ficción en las señales universitarias, reconfiguraron el lugar de este género en las lógicas de funcionamiento del campo audiovisual.

El análisis de las ficciones en las señales universitarias nos habla de algo que va más allá: la televisión y la ficción como género particular para educar sobre determinadas realidades, problemáticas y construir pensamiento crítico; pensar la tecnología audiovisual como forma de generar inclusión social (Ayala y Vila, 2017), y como herramienta para mostrar la multiplicidad de voces e identidades que hacen a un todo nacional que es heterogéneo, múltiple e históricamente situado.

14 Sitio web oficial: <http://www.santiagomaldonado.com/>. Última consulta: 27 de mayo de 2019.



La política pública que dio impulso y fomento al campo audiovisual, también permite interpretar las relaciones de poder específicas y coyunturales que tuvieron lugar en Argentina en un tiempo histórico dado.

En este sentido, las ficciones seriadas (en particular, las universitarias) realizadas en el último tiempo son de una relevancia sin precedentes. Las producciones que se cartografiaron en páginas precedentes implicaron una ruptura histórica, a nivel nacional, en tres dimensiones: “socio-cultural, productiva y temática/representaciones sociales”. Dichas dimensiones las recuperamos de Siragusa (2017, p.27) pero las re-significamos al pensarlas para las señales universitarias:

- **sociocultural:** pues la Ley de SCA colocó a las universidades como nuevo actor social en el escenario audiovisual; la creación de señales universitarias (tanto web como de TV) ampliaron el acceso de las audiencias a contenidos diversos; la realización de las ficciones puso en vínculo los saberes universitarios con los saberes técnicos y artísticos locales;

- **productiva:** el estado impulsó la producción a través de la herramienta del fomento y en base a modalidades colectivas de producción (en red y colaborativa) distanciadas de las lógicas comerciales y más cercanas a los modos de la comunicación popular;

- **temática/representaciones sociales:** las tramas pusieron en escena problemáticas y preocupaciones ligadas a procesos identitarios anclados en realidades locales, proponiendo otras subjetividades en pantalla “para romper la barrera de la mediatización y conversar con el otro sujeto espectador haciéndolo parte del proceso” (Gómez, 2015, p.6).

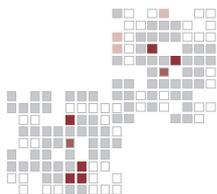
Las ficciones mencionadas fueron realizadas con anclaje territorial, incorporaron a la narrativa los escenarios característicos de la zona, sus problemáticas y costumbres cotidianas, sus acen-

tos y modismos, sus artistas locales, los propios habitantes, el entramado de memorias heterogéneas (locales, nacionales, históricas, culturales). Esos relatos buscaron, como planteamos al inicio, no sólo pujar por la distribución material y que la nueva voz universitaria se escuchara en la mayor cantidad de espacios y señales posibles entrando al sistema de medios, sino también correr el epicentro de lo simbólico a partir de historias que interpelaran imaginarios diferentes a aquellos que predominan de manera hegemónica y que fueron construidos desde hace años en la ciudad de Buenos Aires. Como plantea Cebrelli y Arancibia (2005):

De esta manera, mediante procedimientos que desestabilicen los imaginarios circulantes, es que los textos artísticos hacen que los sujetos puedan ver el mundo y ver(se) en él con las prácticas y las representaciones que los atan y los condenan. Al devolverles su espesor temporal, al comprender de dónde provienen los mecanismos que las hacen tan seductoras, ‘naturales’ e incuestionables tal vez puedan liberarse de las múltiples sujeciones a las que están sometidos (p. 59).

Las acciones diseñadas y llevadas adelante en el marco de la política pública audiovisual, permitió ver a las universidades como actores sociales y no como “simples” instituciones educativas. Tanto el estudio como el desarrollo de las señales universitarias es un campo en pleno desarrollo en Argentina y en América Latina. Pensar la interrelación entre las universidades como agentes para la conformación de identidades culturales y la producción de ficciones televisivas, permite reflexionar en un área de vacancia temática, tanto a nivel conceptual como empírico.

Es por ello que esperamos, a partir de este artículo, contribuir en esa dirección y alentar futuras investigaciones sobre la temática.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUADED, J. Ignacio; MACÍAS HUELVA, Yolanda. Televisión universitaria y servicio público. *Comunicar*, España, no 31, v. XVI, p. 681-689, 2008.
- ALBORNOZ, Luis A.; CAÑEDO, Azahara. Diversidad y televisión en Argentina: el caso del Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, vol. 21, p.179-200, 2016.
- ARANCIBIA, Víctor. Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual.
- Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad. In: NICOLOSI, Alejandra Pía (comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.
- AYALA, Soledad. Usos de materiales educativos en soporte de papel y digital en las Universidades argentinas (2011). Un acercamiento a las prácticas de lectura. Tesis de doctorado en Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. 2013.
- AYALA, Soledad & VILA, María Cecilia. "Public policies and social inclusion: A sociotechnical analysis of Televisión Digital Abierta in Argentina", in Laura Robinson, Jeremy Schulz, Hopeton S. Dunn (ed.) *Communication and Information Technologies Annual Studies in Media and Communications*, Volume 12. Emerald Group Publishing, Limited, pp. 231-250, (2016).
- BIJKER, Wiebe, HUGHES, Thomas, y PINCH, Trevor. *The Social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge: Mass, MIT Press, 1987.
- BUONANNO, Milly. *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CEBRELLI, Alejandra; ARANCIBIA, Víctor. El espesor temporal de las representaciones sociales. Sobre salamanca, brujas y lobizones. In: CEBRELLI, Alejandra; ARANCIBIA, Víctor (comp.). *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSA, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madrid, España: La Piqueta, 1991.
- GONZÁLEZ, Néstor Daniel; CARABALLO, Cristian (2012). Contenidos para la Televisión Digital Argentina. Políticas de Promoción y Fomento. Los Polos Audiovisuales Tecnológicos. In: GÓMEZ, Lía (comp.). *Construyendo historia. Ver para creer en la Televisión*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2012.
- GÓMEZ, Lía. La televisión universitaria como espacio público. In: XVII Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de Argentina, 2015. Actas de Congreso. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2015.
- GRIFFITHS, Alison. Pobol y Cwm. The Construction of National and Cultural Identity in a Welsh-Language Soap Opera. In: DRUMMOND, Paterson y WILLIS (comp), *National Identity and Europe. The television revolution*. Londres: British Film Institute, 1993. p.9-24.
- HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony (comp). *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press, 1993.
- _____ *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- NICOLOSI, Alejandra Pía. La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. "Des-centrando" la producción y la empleabilidad técnica. In: NICOLOSI, Alejandra (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.
- _____ Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2016). In: GONZALEZ, Néstor Daniel; NICOLOSI, Alejandra Pía. *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017. Libro digital, PDF.
- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, InfoLeg*. Buenos Aires. Disponible en: <<http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>>. Acceso en: 27 de mayo de 2019
- RIVERO, E. (2017). La ficción de fomento estatal en la TV abierta de Buenos Aires 2011 – 2016. In: Primeras Jornadas Nacionales sobre Estética, Cine y Política. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2017.
- SIRAGUSA, Cristina. Pasajes, anclajes, montajes: leer la ficción desde los territorios nacionales. In: SIRAGUSA, Cristina (comp.). *La imagen imaginada: nueva ficción en los territorios nacionales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2017: Disponible en: <https://issuu.com/laimagenimaginada/docs/la_imagen_imaginada_i>. Acceso en: 27 de mayo 2019.
- SMITH, Anthony. *La identidad nacional*. Madrid: Trama, 1997.

