

LA CONGREGACIÓN DE LOS JÓVENES SENTIMENTALES: LAS TELEFICCIONES INFANTO-JUVENILES EN ARGENTINA

THE YOUNG PEOPLE'S BROTHERHOOD: CHILD AND YOUTH RELATIONS IN ARGENTINA

A IRMANDADE DE JOVENS SENTIMENTAIS: AS RELAÇÕES INFANTIS E JUVENIS NA ARGENTINA

Cristina Andrea Siragusa

■ Docente-Investigadora de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM) y de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) (Argentina). Doctora en Semiótica (UNC). Autora y compiladora de *La Imagen Imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (2017), *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV* (2013), entre otros libros acerca de la ficción televisiva y la animación argentina.

■ E-mail: siragusasociologia@yahoo.com.ar

108



RESUMEN

La deriva en el sistema de géneros, en particular el dedicado a niños y jóvenes, se aborda a partir de un recorrido que contempla el devenir de la ficción seriada de la televisión *broadcasting* en Argentina a lo largo de sesenta años. Desde una posición intelectual incómoda se revisa la taxonomía en la que se inscriben las denominadas narrativas infanto-juveniles para establecer renovaciones y remanentes que permitan comprender el inicio de unas narrativas multiplataformas que transformaron la experiencia televisiva.

PALABRAS CLAVE: HISTORIA DE LOS MEDIOS; TELEVISIÓN; FICCIÓN; SERIALIDAD.

ABSTRACT

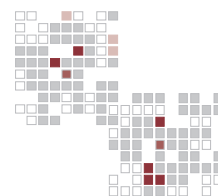
The drift in the genre system, in particular that dedicated to children and young people, is discussed from an overview regarding sixty years of the serial fiction broadcasting television in Argentina development. From an uncomfortable intellectual position, the taxonomy in which the so-called infant-juvenile narratives are inscribed is reviewed to establish renovations and remnants that allow to understand the beginning of multiplatform narratives that transformed the television experience.

KEYWORDS: HISTORY OF THE MEDIA; TELEVISION; FICTION; SERIALITY.

RESUMO

A deriva no sistema de gênero, em particular aquele dedicado a crianças e jovens, é abordada a partir de um panorama que contempla a evolução da ficção seriada na televisão Argentina por mais de sessenta anos. A partir de uma posição intelectual desconfortável, a taxonomia em que se inscrevem as chamadas narrativas infanto-juvenis é revista para estabelecer renovações e permanências que permitem compreender o início de narrativas multiplataformas que transformaram a experiência televisiva.

PALAVRAS-CHAVE: HISTÓRIA DA MÍDIA; TELEVISÃO; FICÇÃO; SERIALIDADE.



1. A modo de catalejo: acercar, alejar, implosionar

Las narrativas orientadas a niñeces¹ y juventudes se han inscriptos en muy lábiles categorías clasificatorias en los metadiscursos que refieren a los géneros de la ficción seriada de la televisión: en ocasiones denominadas telenovelas o telecomedias y, en otras oportunidades, consideradas bajo una rúbrica genérica híbrida (“infanto-juvenil”) que prioriza el público al que va destinado este tipo de propuesta (Aprea, 1996). En el ejercicio analítico que se propone a continuación se recupera esta última alternativa desde una perspectiva pragmática con el objetivo de contemplar el modo en el que convergen percepciones y valoraciones del mundo y de los sujetos sociales y, en este caso, de los relatos *para* y *acerca* de subjetividades que se vinculan a prácticas simbólicas y culturales particulares².

En esta perspectiva la problematización ontológica se pone en suspenso a los fines de aprehender los rasgos que posibilitan la producción y el reconocimiento de un conjunto de ficciones televisuales cuya existencia y especificidad es innegable³. Aun así, como observación, se evi-

1 Elias (2006) utiliza el término *niñeces* para caracterizar “aquellos que son sujetos histórico-sociales con distintos reconocimientos y diferencias en sus características de presente y futuro según sectores de clase a los que pertenezcan o donde hayan nacido, puesto que no ignoramos de desigualdades e inequidades” (2006: 2).

2 De esta manera, como posición epistemológica, se reconoce la capacidad productiva del lenguaje para dotar de sentido a la realidad y “hacer cosas” sobre las prácticas que se desenvuelven en el tejido social.

3 Estas dificultades taxonómicas se evidencian también en los *metadiscursos de valoración* (Calabrese, 1999:38) que suelen operar, simultáneamente, como *metadiscursos clasificatorios*. Para la televisión argentina el sistema de valoración de mayor visibilidad y reconocimiento son los premios *Martín Fierro* y *Clarín Espectáculos*.

En el caso particular de los premios *Martín Fierro* (1957 hasta la actualidad) – que expresa a la crítica especializada (Asociación de Periodistas de la Televisión y de la Radiofonía Argentinas) acerca de la producción televisiva y radiofónica – este tipo de programas estaban contenidos en las ternas de las categorías telecomedia, y en menor medida en la telenovela. A partir del año 2006 se incluyó una nueva categoría que agrupa a este tipo de ficciones. En tanto que los premios *Clarín Espectáculos* (1998 – 2009) – otorgados por el grupo

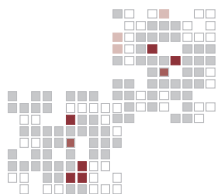
ta considerar taxativamente la relación de estos programas con la “edad” de sus destinatarios, como si la cuestión etaria sólo cobrara sentido en función de una referencia biológica. Se adscribe, en cambio, al planteo de Reguillo Cruz (2000:26), quien entiende que la edad no es una noción “cerrada” ni “transparente”; o a la posición de Bourdieu expresada en la idea acerca de que “la juventud no es más que una palabra” (1990).

En la revisión de ciertas invariantes, en primer lugar estos relatos audiovisuales se ciñen a la lógica de la *serialidad* con el dominio de un modelo de la *prosecución* (Calabrese, 1999:48): la historia se ofrece de manera dosificada, dilatándose su conclusión, apelando al suspenso para la resolución de la intriga que recurrentemente implica el “final feliz”. A lo que debe añadirse el alto grado de simplificación, iteración y previsibilidad de la estructura narrativa que los contiene. De esta manera se despliega un continuismo que adopta frecuentemente el ritmo de la “entrega” diaria, configurándose en un ritual cotidiano en el que los tiempos de la espera son mínimos.

El protagonismo de niños, adolescentes y/o jóvenes es un componente esencial en este tipo de propuestas sin que esto último implique necesariamente que la centralidad de este tipo de personajes defina *per se* a una ficción como propia del universo discursivo infanto-juvenil⁴. Además, las temáticas y representaciones que dan vida a las tramas que se desarrollan suelen referirse a lo que, vale decirlo, el mundo adulto concibe como preocupaciones e intereses de unas niñeces y/o juventudes “homogéneas” lo que obtura “la mul-

mediático del mismo nombre – no referirán a un rubro particular, identificándose estas teleficciones dentro de una de las opciones del binomio de ficción diaria (drama o comedia).

4Al igual que sucede en los debates acerca de la posibilidad y capacidad de definir la literatura infantil y/o juvenil, existiría un acuerdo en que aceptar como parte de las teleficciones intanto-juveniles a aquellas concebidas o creadas *para* los niños (sujeción a la dimensión del destinatario) y/o que son *apropiadas* para los mismos (asunción de la importancia de los procesos de consumo y recepción).



tipicidad diacrónica y sincrónica en los ‘modos de ser joven’ (Reguillo Cruz, 2000:30). Se advierte, entonces, la presencia de una operación de construcción narrativa que apela a la estereotipación de figuras de sujeto y de situaciones, a la estandarización de formatos y estilos audiovisuales, y a un dialogismo intertextual, preferentemente con el universo de historias “clásicas” provenientes de la literatura y de la cinematografía, que permitieron la expansión de adaptaciones (especialmente de obras literarias) con alta libertad expresiva.

Esta recuperación de imaginarios populares precedentes permitió la convergencia de diversos géneros canónicos en el espectro televisivo ficcional destinado a este tipo de públicos tales como el fantástico, el maravilloso, el de aventuras, la ciencia ficción (aunque en menor medida), la comedia musical, como los más relevantes. Es por ello frecuente, aunque no siempre ocurre como se expondrá más adelante al realizar la revisión histórica de este tipo de textualidades en las pantallas de Argentina, que a nivel temático irrumpen componentes propios de *lo extraordinario* (evidenciándose rupturas en el universo realista de las historias sin que se requiera mayor justificación) y de *lo lúdico* (emergencia del juego en el que se ven implicadas la danza y la música, por ejemplo).

A continuación se expone un recorrido histórico por los territorios de la ficción televisiva argentina contemplando el proceso que se inicia en los años 50s y 60s con la exploración formal (lenguaje, géneros y formatos) y la constitución del dispositivo mediático televisivo hasta el último giro de la televisión *broadcasting* nacional durante la primera década del siglo XXI. Este extenso periodo se caracterizó por la generación de una teleficción centralizada⁵ en la ciudad capital de país (si-

5 Es importante destacar que en Argentina la producción de teleficción se centró históricamente en la Capital por lo que un imaginario se instaló designando a *todas* esas historias como constructos *locales* lo cual puso de manifiesto una operación metonímica, que se “naturalizó” en el discurso social, al concebir bajo ese calificativo al conjunto del dispositivo ficcional televisivo.

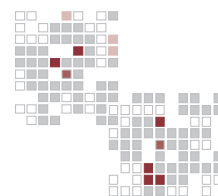
tuación que se modificó a partir de la implementación de las políticas de fomento a la producción de contenidos audiovisuales tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009) y en el predominio de historias locales para su emisión a través del dispositivo de la Televisión por Aire. Con respecto a esto último se reconoce que un nuevo capítulo se inicia con “Aliados” (Telefe/Fox: 2013-2014) al proponer el primer *transmedia storytelling* (Sánchez Vilela, 2014) que planteó una alternativa que combinó TV y Web.

2. Itinerarios y configuraciones en el palimpsesto televisivo

El recorrido que se expone a continuación acerca de las prácticas y experiencias de sentido desde un enfoque social e históricamente situado, asume como supuesto que los relatos televisivos se desenvuelven al interior de diversos movimientos que construyen y recrean, desde la comunicación, específicas relaciones en las que se articulan la televisión, la cultura y la sociedad. A modo de inventario, se exponen algunos rasgos epocales recurrentes buscando sortear los riesgos que conlleva la generación de una tipología general en función tanto de la pérdida de ciertos matices correspondientes a producciones específicas, como al peligro de incurrir en un “congelamiento” del objeto genérico.

En función de la importancia de la televisión como medio de difusión, lenguaje, y práctica cultural cabe mencionar la escasez de trabajos que definieron como objeto las transformaciones diacrónicas de la TV argentina. La especificidad del abordaje que se comparte instituye algunas periodizaciones cuya función tiende a la delimitación de mojoneros en lo atinente a la producción de contenidos propios y específicos para el medio televisivo, por lo que tras la selección y revisión de fuentes documentales⁶ se organizaron esque-

6 En esa tarea resultó vital la consulta bibliográfica de publicaciones orientadas a historizar el medio con un emplazamiento más próximo



mas-cartográficos ordenadores de las transformaciones narrativas y estilísticas observadas.

2.1. Ingenuidad, picardía y aventuras en teleficciones “morales”

En los inicios de la *televisión criolla*⁷ (Varela, 2005) primó una programación en las que las obras audiovisuales que tenían como destinataria a la infancia se vinculaban especialmente a los modelos del “entretenimiento” y al “didáctico” (Dotro, 2003:238⁸). Esta preeminencia de un cariz “de variedades” o de misceláneas significó una multiplicación de producciones en las que aparecía la figura del conductor/a que articulaba diversos componentes: *lúdicos* (a partir del juego en diversas modalidades), *musicales-coreográficos* (con la inclusión de canciones y danzas), *ficcionales* (incorporando sketches y obras de animación), como las más relevantes.

Fue la emergencia, entonces, de un tipo de diversión que pretendía una proyección imaginaria a la que se puede calificar como *implicativa*: se evidenciaba una búsqueda por instaurar en el destinatario una situación en la que se involucrara, tanto física como emocionalmente, a los fines de potenciar el júbilo y el placer. Todo ello a través de una mediación, la propia del sistema televisivo, que condicionaba sus posibilidades de expansión y continuidad. Este movimiento de la materia significativa, en su presencia recurrente

al material divulgativo a las que se les reconoce el valor que representan sus sistematizaciones contemplando la totalidad de programaciones y géneros a lo largo de la televisión argentina del siglo XX (Ulanovsky et al, 2006; Nielsen, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009 y 2010).

7 Varela (2005) aborda específicamente las dos primeras décadas de la televisión argentina reflexionando acerca del proceso a partir del cual se produce el pasaje de la *tele-visión* a la *televisión*, interrogándose por la constitución de la televisión como medio masivo de comunicación.

8 Dotro considera como programa de “entretenimiento” a aquéllos en los que “la acción gira en torno de las canciones, los sketches y los juegos y competencias en el piso de grabación” (2003:238); y concibe bajo la categoría de “didácticos” a los que tienen como objetivo la “transmisión no escolarizada de saberes” (2003:238).

en la programación (diaria o semanal), habilitaba la consolidación de un ritual que se volvía cotidiano y, por ende, “cercano”.

Desde principios de la década de los 50s, se desplegó el modelo del entretenimiento: las pantallas se poblaron de imágenes circenses (transmisiones desde el Circo Sarrasani, “Los Puppí”), de títeres (“Títeres Longhi”, “Teleteatro de títeres”, “Teletíteres revista”, “Los títeres de tía Elvira”, “Trapito y sus titiriteros”, entre otros), dibujos animados, de animadores-personajes ficcionalizados (Piluso y Coquito), que apelaron a diversas posibilidades narrativas y estilísticas. En esa convivencia y experimentación, propia de prácticas en construcción para un nuevo medio, también se multiplicó una oferta con vocación pedagógica y moralizante, en la que el *saber* ligado al conocimiento escolar pretendía moldear el tiempo lúdico y de ocio ligado al modelo didáctico⁹.

En cuanto a las narrativas específicamente seriadas, los orígenes de programas ficcionales en los que irrumpieron mundos infantiles pueden reconocerse en la *telecomedia familiar tradicional*¹⁰, fundamentalmente en las que desplegaron, de forma predominante, tramas en las que niños y niñas aparecían como personajes centrales. Uno de los primeros exponentes fue “¿Qué mundo de juguete!” (Canal 7: 1959-1962) de Abel Santa Cruz que inició un itinerario donde el relato era presen-

9 Entre algunos de los casos pueden mencionarse: “Los niños también responden”, “Consejos de una abuela”, “El tribunal de los niños”, “Niños de hoy, hombres de mañana”, “La pequeña preguntona”, “¡A estudiar...a jugar!”, “Tele-escuelita”, “Miriam, la pequeña preguntona”, “El viejo maestro de historia”, “¡Al recreo, chicos!”, entre otros.

10 La *telecomedia familiar tradicional* ha sido la modalidad prototípica a partir de la cual se desplegó el género en Argentina. Se entiende que, a través de sus programaciones, la televisión nacional construyó ciertos “esquemas de percepción de ‘lo hogareño’” (Varela, 2005:53) respondiendo a una matriz preexistente en los medios masivos de difusión, especialmente la radio. En sus tramas se advierte la persistencia de un ethos conservador, con signos tácitos de una axiología católica, en el que la familia se configuraba como un espacio para la reproducción y en la que la estructura jerárquica se encontraba nítidamente delimitada y no cuestionada. La crítica, si aparecía vía la comicidad, siempre era amable y poco comprometida.



tado a partir de una operación de dosificación de la información por lo que se instauraba un arco de espera y, por ende, se buscaba construir un *efecto de expectación* desde el propio discurso.

Entre las diversas alternativas de la telecomedia familiar es interesante diferenciar: a) aquellos programas pertenecientes a la telecomedia familiar *con-presencia-infantil* destacada como en “La familia Falcón” (el personaje encarnado por el entonces actor infantil José Luis Mazza) o en “¡Qué mundo de juguete!” (interpretado por Mirta Stupenengo); b) de otros cuyas construcciones diegéticas concebidas *para*-niños y que *contaban-con-presencia* infantil como “Jacinta Pichimahuida” (y su remake “Señorita Maestra”).

Además, a pesar de que el espacio barrial (como ámbito familiar) se instituyó como una esfera privilegiada en la telecomedia familiar tradicional, otro espacio socio-cultural paradigmático que se incorporó como una dimensión de especialización narrativa central para el público infantil fue la *escuela*. En este sentido se demarcó con claridad las diferencias volcándose algunos relatos a dar cuenta de las vivencias en una *escuela primaria*, o las experiencias en una institución de *nivel escolar medio* (“Señoritas alumnas” y “Quinto Año Nacional”).

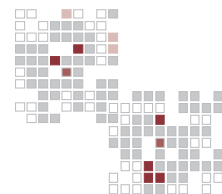
En particular, “Jacinta Pichimahuida” (Canal 9: 1966-1968; Canal 9: 1974-1975) fue una ficción emblemática que comenzó a transmitirse en 1966, cuya protagonista adoptó los rasgos de lo que Varela ha denominado *maestro de las fábulas*. Con esta noción alude a la figura-docente “irreflexiva, exagerada, típicamente melodramática” (1994:123) y de carácter extraordinario. Este prototipo de personaje tenía para la época un recorrido transmediático previo tanto en la revista (*Patoruzú*) como en el medio radiofónico; y, posteriormente, la historia logró versiones para teatro y cine. La presencia en el tiempo de esta narrativa es un fenómeno que debe destacarse por el carácter remanente que avanzó, incluso, hasta los años 80s pero titulada en ese caso como “Señorita Maestra” (Canal 7:1983).

Se observa, así, la apelación a un *moralismo didáctico* moldeado por una axiología de tipo conservadora en la que destacaba una matriz religiosa-católica. Esta última, por ejemplo, era evidente a nivel discursivo-lingüístico en comentarios de la maestra del estilo: “los chicos que se portan bien van al cielo; los que se portan mal, al infierno”. En este sentido, para poder comprender el rasgo cultural imperante en la televisión de la época, se acuerda con Sotomayor en que se instaló “un humor suave, derivado en su mayor parte de la ingenua lógica infantil y de su naturaleza inquieta y curiosa; un humor basado en los diálogos o en las travesuras de los niños, pero nunca trasgresor ni crítico” (2007:244).

También en “Señoritas alumnas” (Canal 13:1963-1965) el espacio de anclaje era un Colegio Normal en el que se desarrollaban las vivencias de un grupo de mujeres; y “Quinto Año Nacional” (Canal 11:1966-1967) retomaba la misma línea pero abordando historias ligadas a un conjunto de varones. Se evidenciaba la reproducción en la diégesis de la separación de los sexos propio de ciertos criterios de escolaridad.

En un recorrido de la matriz melodramática (y del género telenovela) destinada a un público infantil, desde principios de los 70s hasta los 80s, hegemonizó el campo de la producción televisual argentina unas narrativas protagonizadas por la actriz Andrea Del Boca. El ideario de la niña “bondadosa” cuyas travesuras no alcanzaban la categoría de transgresión sino, por el contrario, estaban expresando la ingenuidad del ser-niño se desplegó en “Papá Corazón” (Canal 13:1973), “Pinina quiere a papá” (Canal 13:1974), “Andrea Celeste” (Canal 7:1979) y “Señorita Andrea” (Canal 7:1980).

Nuevamente, ejemplos que remiten al *moralismo didáctico* con una pléyade de adultos consoladores en las desventuras (personal de servicio, familiares directos, monjas, entre otros) y que introducían positivamente al niño (en este caso a la niña) en un mundo armónico con valores sin



fisuras. La inclusión del elemento fantástico (la presencia fantasmagórica de la madre muerta o de la figura católica del ángel de la guarda) era un componente más que afianzaba la axiología predominante en la época. En términos del humor, era la presencia de momentos de la comedia blanca en los que el relato destacaba las andanzas del personaje provocando, no la carcajada, sino la sonrisa ante la ocurrencia.

2.2. Juvenilismo y musicalidad en la pantalla de TV

Con “Mis hijos y yo” (Canal 13:1964-1969) y “La Nena” (Canal 13:1965-1969) la televisión argentina desarrollará un conjunto de obras específicas para este medio que alcanzarán un importante grado de popularización constituyéndose en referentes ineludibles. Además, ¿qué imaginarios e imágenes de la juventud predominaban en discursos como “El club del clan” (Canal 13:1962-1964) que representó un hito en esos años? Este producto eminentemente audiovisual-musical en el que se insertaban fragmentos de ficcionalización que podrían ajustarse a la *forma-sketch* (con rotación del protagónico entre un conjunto de artistas al que se los identificaba como la *Nueva Ola*) alcanzó un alto grado de popularización. Sus intérpretes integraban una corriente musical (*beat-pop*) generada y promocionada por RCA Víctor a fines de los 50s.

En estos programas se exhibía un conjunto de sujetos que representaban “lo juvenil” desde un paradigma positivo (Tossi, 2011), en absoluto contracultural (si se entiende su anclaje en la época), donde irrumpieron caracterizaciones ligadas a la sensatez y al respeto a la visión adultocéntrica. Sebreli (2011) lo denomina “juvenilismo” y reconoce (al igual que Reguillo Cruz) que fue un fenómeno de la segunda mitad del siglo XX¹¹ muy ligado a la música y, que en la te-

11 En términos socio-culturales, para Reguillo Cruz la categoría de *juventud* es una “invención” de la posguerra dado que entonces “la

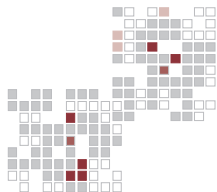
levisión, permitió generar en estudio no sólo la presentación de cantantes sino también habilitar un espacio para la expresión y el baile del público joven. Como un claro exponente de las industrias culturales del momento, en un fenómeno de imbricación local/internacional, se desplegó una tendencia que apeló al rock y al pop que adoptaron un perfil conformista (sostenedor del statu quo vigente) y comercial¹². En el discurrir de los 60s otras propuestas retomarán el formato con énfasis en lo musical tales como “Música en Libertad”, “Votops”, “Alta tensión”, y “Sótano musical”; en los que comenzó, de manera incipiente, a desarrollarse la convergencia entre producción televisiva y empresas discográficas que, entonces, se orientaba a la comercialización de los *long play* editados en función de lo que la TV ofrecía.

2.3. La cofradía de esos jóvenes sentimentales

A partir de los 80s irrumpen narrativas en las que la historia se centraba en unas *cofradías* de lazos imprescindibles que unían a niños y/o jóvenes en comunidad, en la que se configuraban los vínculos de “hermandad” entre el grupo de pares. La puesta en común de las vivencias de los protagonistas corales se ejercía a partir de una verbalización constante por lo que el mundo sentimental se tornaba transparente: “Ante cada hecho dramáticamente fuerte o que cambiará indefectiblemente el curso de la trama, el grupo protagonista de la historia se junta a comentar las sensaciones y sentimientos que este hecho les produce” (Aprea, 1996:146).

sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes, como sujetos de derechos y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo” (2000:23).

12 En una lectura histórica del desenvolvimiento del rock nacional y considerando un sistema de oposiciones entre diversos movimientos, Alabarces sostiene que “el segundo rock se arma contra el Club del Clan y sucedáneos” (1993:44) en un franco distanciamiento a esos artistas negativamente valorados: “El Club del Clan ofrece más de lo mismo: jóvenes blancos, clasemedios, muchachos (Un muchacho como yo) rebeldes, pero buenisimos, fieles a sus amigos y sus afectos” (Alabarces, 1993:39).



Estos rasgos son comunes a teleficciones como “Pelito” (Canal 13:1984) y “Clave de sol” (Canal 13:1988), a la que se sumaron posteriormente “Socorro Quinto Año” (Canal 9:1990), “La banda del Golden Rocket” (Canal 13:1991), “Montaña rusa” (Canal 13:1994-1995), “Verano del 98” (Canal 11:1998-2000), “Amigovios” (Canal 13:1995) y “Cebollitas” (Canal 11:1997-1998), como las más relevantes. En estas teleficciones los relatos exhibían el estado de pasaje adolescente describiendo situaciones en la que los jóvenes trasmataban como sujetos en el orden del *saber* para la vida social, por lo cual eran recurrentes las transformaciones de tipo gnoseológico (Aprea, 1996) que reforzaban la adscripción de estas narrativas como parte de *textos de iniciación*.

Los programas televisivos que narran la iniciación en la vida social de un grupo de jóvenes pueden tener contenidos muy diversos: las edades fluctúan entre la preadolescencia (“Pelito” o “Amigovios”) y el ingreso en la vida juvenil (“La banda del Golden Rocket”); las amistades se nuclean por ser vecinos (“Pelito”, “Clave de sol”, “Montaña rusa”), participar de una misma ambición profesional (“Canto rodado”), la concurrencia a la misma escuela (“Amigovios”) o el compartir una herencia (“La banda del Golden Rocket”). El cruce con historias, situaciones y personajes característicos de distintos géneros también es muy amplio. Pueden jugar tanto con la comedia musical, como el policial o el género de terror o combinarse distintas formas de la comedia o de la telenovela. En “Montaña rusa” se resaltan los episodios y los rasgos alrededor de la ‘educación sentimental’ de sus personajes, por eso su relación fuerte y su confusión con las telenovelas tradicionales (Aprea, 1996:154).

Para Aprea (1996) la vinculación de estas ficciones a los textos de iniciación podría ser una

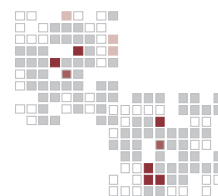
diferencia que destituye una genealogía con programas precedentes (específicamente “Jacinta Pichimahuida” y sus versiones). En los casos comentados en apartados anteriores el trabajo sobre el estereotipo, que remitía al carácter *mecánico* y *artificial* de unas figuras de sujeto que expresaban tipologías *invariables* es consustancial, a lo que se suma en el orden de su construcción el “verosímil de género (comedia costumbrista)” que “se devora al verosímil social y el texto pierde mucho del efecto de verdad” (Aprea, 1996:157).

Las ficciones que corresponden a este momento en particular ubican territorios reconocibles al devenir de niñeces y juventudes: el barrio y sus espacialidades (el club deportivo y la plaza, por ejemplo) y la escuela en su rutina ordenadora del tiempo de la vida. Espacialidades “cercanas” con pregnancia para una mirada de clase media (o medio-baja) en la que la verosimilitud era aceptada en función del despliegue de un estilo naturalista (con vocación costumbrista) donde “encajaban” prácticas y afectividades ligadas al mundo familiar y de pares.

2.4. Música y ensoñación en el último giro de la TV-broadcasting nacional

Una transformación temática y estilística de importancia se operó en los 90s a partir del fenómeno socio-cultural que representó el programa “Chiquititas” (Canal 11, 1995-2001) el cual trastocó las modalidades de la producción, la circulación y el consumo de este tipo de relatos en la comunicación mediática argentina. De esta manera una operación de renovación de vital importancia generó un movimiento centrípeto dentro del sistema ficcional en el que se inscribían estas producciones moldeando las propuestas de la década subsiguiente.

Una de sus innovaciones radicaba en el modo en el que la experiencia colectiva de los personajes destituía el círculo adultocéntrico llegando a un extremo de *cuasi-anulación*. El mundo adulto, escaso y estereotipado en términos de aliados



u oponentes del recorrido narrativo, irrumpía infantilizado frente al conjunto de niños-huérfanos sobre los cuales operaba un proceso de adultización. En este sentido para Dotro (2003) es vital comprender dichas transformaciones incorporando en el análisis la interpelación que el mercado hace a los niños, y de qué modo esa estrategia se materializa en la experiencia infantil, debido a que se evidencia una pedagogía cultural que aquél produce en términos de instituir a la infancia como *sujeto-consumidor* que se refuerza proponiendo una narrativa multiplataforma.

En términos de la construcción del verosímil de género, “Chiquititas” combinaba recursos ligados al fantástico (priorizando el fantástico de aventuras), a la comedia musical (con expresiones ligadas al video-clip, y a la ciencia ficción). Esta narrativa retomaba con potencia la matriz melodramática pero desde una hibridación genérica en la que se incorporaban elementos de la comedia musical (fundamentalmente aquella desplegada en la cinematografía norteamericana). Esta última suele valorarse como una textualidad simple y frívola, que incorporaba un mecanismo de interrupción de la narración para que se desarrollara un fragmento coreográfico-musical. Este último aspecto desestabilizaba, absolutamente, toda pretensión de realismo.

Las ficciones que posteriormente se estrenaron (“Alma pirata”, “Floricienta”, “Patito Feo” y “Casi Angeles”, entre otras) consolidaron la tendencia que impuso “Chiquititas” hegemonizando las grillas televisuales de los 90s hasta la primera década del siglo XXI. No sólo se fortaleció un modelo axiológico conservador que ofreció una exposición estilizada de la infancia en situación de vulnerabilidad (la búsqueda de la libertad y la justicia no encarnaba posicionamientos precisos) sino que generó un *efecto de ensoñación* desde la composición imagética. En particular destacaba estéticamente una cuidada fotografía, la inclusión de efectos especiales, y el diseño de vestua-

rio con voluntad signífica de imposición de moda, entre otros factores, que aportaban a instituir un carácter “irreal” a la puesta lo cual permitía considerar el tipo de efecto producido desde la enunciación. Quizás sea necesario detenerse en el caso del vestuario como un modo de ilustrar la manera por la cual el que un cuerpo-joven performaba desde un artificio (que incluía la ropa, el peinado, y toda una serie de prótesis “asociadas” a la libertad juvenil) que no asumía en absoluto la distinción de clase, sino que, por el contrario, uniformizaba desde una *moda* ligada al mundo de las marcas y a las tendencias del *mercado*.

También fue recurrente en las narrativas observadas la inclusión de componentes propios del video-clip, instituyendo ficciones en las que se amalgamaban música, texto y danza, exhibiendo de este modo una puesta en escena compleja en la que se configuraba una gramática rica en signos estéticos ligados al movimiento coreográfico, a la fotografía y a la musicalización. Desde el punto de vista genérico, se incorporaron alternativas propias del campo teatral y cinematográfico constituyéndose en paradigmático la referencia al musical, y concretamente a la comedia musical. Pero no era la música en sí lo que se destacaba sino aquella propia de una banda constituida por los personajes del relato que se ponía en circulación en múltiples espacios espectaculares: los *Teen Angels* (en “Casi Angeles”), *Las Populares* y *Las Divinas* (en “Patito Feo”), *Floricienta y su banda* (en “Floricienta”). Los personajes/intérpretes de la ficción se implicaban en una operación *vincular* a partir de la cual se afianzaría el lazo entre la construcción diegético televisiva y sus públicos instaurando otro-lugar de encuentro (el teatro, el disco, el videoclip, por ejemplo) que prolongaba, por un lado, e instituía, por el otro, remozadas experiencias de implicación propias del universo *fan*.

La ineludible importancia del componente musical en “Chiquititas”, “Floricienta”, “Patito Feo” y



“Casi Angeles” ha permitido inscribirlas bajo la categoría genérica de *fairy tale musical* (Altman); subgénero que articula el musical con el cuento de hadas. En los casos mencionados la superación de una cotidianeidad sin encanto se alcanzaba a partir de unos relatos que redefinían el sentido de utopía para insertarlo, tal como lo expresa Dyer (2002), en un tipo de entrenamiento anclado en el escapismo y la búsqueda incansable por cumplir los deseos. La recuperación de antiguas historias que remitían a populares narrativas literarias (de Charles Perrault o de Hans Christian Andersen) estaba presente en “Floricienta” [Cenicienta] o en “Patito Feo” [su homónima]; pero también se reconocieron marcas de múltiples relatos de aventuras (en “Alma pirata”), y de los cuentos acerca de la infancia en riesgo con remisiones a los clásicos de Charles Dickens o de Mark Twain sin caer en un realismo crítico-social (en “Casi Ángeles”).

La desazón que provocaba la realidad era una constante narrativa que se exhibía sin que esto implicara en absoluto una expresión de un social politizado; a lo que se añadía un modo específico de proponer la superación de dicha situación a partir de un planteo utópico. Como se señalaba en párrafos precedentes, en el *fairy tale musical*, especialmente en su dimensión asociada al cuento de hadas, la utopía se construyó desde un horizonte sentimental ligado potentemente a las emociones y a sus manifestaciones que en el conjunto textual analizado estaba muy influido por un discurso terapéutico de autoayuda.

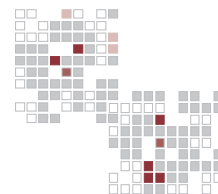
Esa travesía de transformación, en las comedias infanto-juveniles, estaba ligada a una lucha esquemática y rígida entre el bien y el mal, fórmula que adoptaba diversas representaciones, casi siempre hiperbólicas. Una, ubicaba la problemática de la discriminación y el bullying en uno de los topos por excelencia desde el cual se distinguía en “Patito Feo” a dos conjuntos de adolescentes en la escuela (“Las Populares” y “Las Divinas”). Otra, de carácter genérico que trascendía una realidad con-

creta para adoptar la idea de salvación humana de manera más abstracta (y por ende completamente carente de materialidad) en “Alma Pirata” o más particular ligado a una biodiscurso apocalíptico en “Casi Ángeles”. Finalmente, de raigambre en los tópicos constantes del melodrama, las luchas por la superación del secretismo identitario. En todos los casos irrumpió una orientación hacia un plano axiológico atravesado por la necesidad de defender la libertad y la justicia, pero sin encarnar posiciones partidarias o político-ideológicas precisas y/o explícitas. Al mismo tiempo que la relación con el mundo adulto podía erigirse desde una perspectiva agonal: en ocasiones dicho sujeto encarnaba al enemigo que se debía superar dado que representaba la explotación de la niñez, la represión y el abandono; sin embargo, se delimitaba también otro-adulto, aquél que se instituía en el aliado y el cual adquiriría, por contraste, rasgos mágicos-infantilizados.

Además los límites espacio-temporales fueron borrados: se evidenció una pérdida de territorialidad, anclaje o pertenencia nacional lo cual permitió que se desplegara un efecto de globalización abstracto que, por ejemplo, impidió la emergencia del espacio barrial de pertenencia (evitando así todo atisbo de costumbrismo). Y se subrayó la idea de un presente por vivir, un *ahora* que operaba como organizador de la experiencia sin que se interpusiera una idea de “futuro para construir”.

3. La antesala de “Aliados”: conclusiones en el devenir

Uno de los principios constructivos recurrentes en los relatos analizados es el melodrama y la expansión de un sentimentalismo que puede ser calificado como exacerbado. En este aspecto puede aventurarse que este tipo de telenarrativas retomaron el alto grado de afectividad de las historias “infantiles” y “juveniles” clásicas (provenientes del mundo del relato oral y de la literatura, entre otros) y las amplificaron en un movi-



miento mediado por la influencia que ha tenido en la historia televisiva argentina la telenovela como género. Este cariz melodramático se articuló con la comicidad que se desplegó, primordialmente, a partir del humor situacional apelando a procedimientos propios de la comedia de enredos y, en ocasiones, asentándose en el absurdo. Esa voluntad moralizante o de enseñanza en términos de concebir “a la juventud como una categoría de tránsito” (Reguillo Cruz, 2000:28) de los primeros años de la teleficcionalidad nacional fue transformándose en las últimas décadas.

Es necesario destacar que la impronta transmediática de las narrativas que homogeneizaron estilísticamente a partir de los 90s permitió que estas historias ingresaran en una circulación discursiva que recorrió múltiples soportes y medios. Al mismo tiempo que se instituyeron en figuras emblemáticas de productos de moda destinados a niños y jóvenes, articularon la ficción televisual con los dispositivos de la publicidad y el merchandising.

Desde el punto de vista de la producción de contenidos y de su impacto a nivel comercial, el fenómeno de las teleficciones infanto-juveniles en Argentina resulta ilustrativo del modo en el que se instaló una vocación homogeneizante a partir de la puesta en valor de una estética identitaria, al tiempo que se expandió un modelo de negocios concebido para la exportación en el que se conjugaban ideas, guiones, criterios realizativos (de fotografía, sonido, diseño de arte, entre otros) y articulaciones con la publicidad no tradicional y la venta de licencias. Una mirada retrospectiva permite reconocer un arco que se inició en los años 60s con ese juvenilismo musical al que se aludió con anterioridad y que vuelve, remozado, a imponerse en el nuevo siglo potenciado por la consolidación de las programaciones de emisoras de televisión por cable internacional desde los 90s ligadas al estilo Disney.

Es así como se fortaleció una tendencia global para imaginar (en el sentido de concebir) infan-

cias y adolescencias (sus cuerpos, sus prácticas, sus lenguajes, sus musicalidades) que avanzó diluyendo localismos (y por ende territorios identitarios) y experiencias socio-culturales plurales en pos de beneficiar configuraciones propias del *american way of life* sin tensiones ni fisuras. Fue así como se desplazó esa exacerbación sentimental que se observaba en las teleficciones precedentes hacia otra de tipo mercantil (Orozco Gómez, 2006) instalando prácticas de consumo posibles a partir de la sinergia entre pantallas, escenarios y escaparates des-localizados que entretajeron procesos de mediatización y tiempos-espacios de la vida cotidiana desde claves culturales totalizadoras. En ese sentido también operó una trastrocación de carácter clasista que puede identificarse al observar, por ejemplo en “Patito Feo”, la trasmutación de la “escuela barrial” en “institución de aprendizaje de baile o canto” con nominaciones anglosajonas subrayando, además, su carácter de colegio privado.

Con respecto al entre-cruzamiento de dispositivos, lenguajes y géneros se potenciaron marcas-espectáculos que iniciaron su trayecto *en* la pantalla de televisión pero se proyectaron por *fuera* de ella. En los últimos años la tensión entre *lo-real* y *lo-virtual*, de aquello que separa “al documento de la ficción y a la historia de la invención” (Gubern, 2006), habría generado un fenómeno de desbordamientos en “ambos lados de la frontera”. Será “Aliados”, en ese contexto, una nueva opción que irrumpió en el sistema de géneros provocando una transformación en el mismo al incluir la narrativa transmedia lo cual amplió y redefinió las fronteras y el trabajo entre dispositivos y lenguajes que ya se había iniciado en décadas anteriores. Transformación, cabe reconocer, que de ningún modo niega la presencia de ese remanente que persiste propio de una televisualidad vinculada a la espectacularización sensorial del consumo (Orozco Gómez, 2006) que se materializa en ficciones ligadas a la erotización de los cuerpos jóvenes marcados por



el marketing, que deambulan a ritmo de videoclip y que se deslizan entre espejos y pantallas.

¿Por qué se concibe a “Aliados” como un punto de inflexión? Porque oficia como un caso, aunque “de escasa complejidad” (Sánchez Vilela, 2014), que transmutó la experiencia al habilitar el desarrollo de historias y relatos por-fuera del dispositivo televisual (en la web) alentando el desenvolvimiento de comunidades de fans que participaron

desde la interacción en redes sociales, por ejemplo, instaurando territorios digitales de tránsito para “seguir” los relatos. Esa tendencia a la expansión narrativa y sus derivas puede considerar un punto de transformación en el que se clausuró un trayecto propio del broadcasting que persistió hasta la primera década del siglo XXI en la televisualidad argentina, para abrir un nuevo horizonte de apelación a niñeces y juventudes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alabarces, Pablo (1993): *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- APREA, Gustavo (1996): “Tiras juveniles y telenovela: el caso *Montaña rusa*”, En Marita Soto (comp.) *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Atuel, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (1990): *Sociología y cultura*, CNCA-Grijalbo, México.
- CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- DOTRO, Valeria (2003): “Televisión infantil y construcción del niño televidente entre 1960 y 1990. Del Capitán Piluso a ‘Chiquititas’”, en Sandra Carli (comp.) *Estudios sobre comunicación, educación y cultura*, La Crujía, Buenos Aires.
- DYER, Richard (2002): “Entertainment and Utopia”, En Steven Co-han *Hollywood Musicals: The Film Reader*, Routledge, Londres.
- ELIAS, María Felicitas (2006): “Relaciones bifrontes entre las niñeces- infancias/adolescencias argentinas y el instituto adoptivo” En UBACyT (Ed.), IV Jornadas Regionales, I Jornadas Nacionales Interdisciplinarias de Adopción en Mendoza, Mendoza, Argentina.
- GUBERN, ROMAN (2006): *El eros electrónico*, Santillana Ediciones Generales, México.
- NIELSEN, Jorge (2004): *La magia de la televisión argentina. 1951 – 1960: cierta historia documentada*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires.
- NIELSEN, Jorge (2005): *La magia de la televisión argentina 2: 1961/1970. Cierta historia documentada*, Ediciones Del Jilguero, Buenos Aires.
- NIELSEN, Jorge (2006): *La magia de la televisión argentina 3: 1971/1980. Cierta historia documentada*, Ediciones Del Jilguero, Buenos Aires.
- NIELSEN, Jorge (2008): *La magia de la televisión argentina 5: 1986/1990. Cierta historia documentada*, Ediciones Del Jilguero, Buenos Aires.
- NIELSEN, Jorge (2009): *La magia de la televisión argentina 6: 1991/1995. Cierta historia documentada*, Ediciones Del Jilguero, Buenos Aires.
- NIELSEN, Jorge (2010): *La magia de la televisión argentina 7: 1999/2000. Cierta historia documentada*, Ediciones Del Jilguero, Buenos Aires.
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo (2006): “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, En *Comunicación y Sociedad Nueva Época*, N°6, julio-diciembre 2006, 11-35, Universidad de Guadalajara.
- REGUILLO CRUZ, Rossana (2000): *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*, Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- SÁNCHEZ VILELA, Rosario (2014): “Ficción televisiva y producción nacional en el contexto de las múltiples pantallas” In: **ALAIC 2014 Perú** <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Rosario-S+%C3%ADnchez-Vilela.pdf>>
- SEBRELLI, Juan José (2011): *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2007): “El humor en la literatura infantil”, *ALEUA Anales de Literatura Española*, N° 19, 237-251, <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7224/1/ALE_19_14.pdf>
- TOSSI, Mauricio (2011): *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán 1954-1976*, Editorial Dunken, Buenos Aires.
- Ulanovsky, Carlos; Itkin, Silvia; y Sirvén Pablo (2006): *Estamos en el aire*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- VARELA, Mirta (1994): *Los hombres ilustres de Billiken: héroes en los medios y en la escuela*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- VARELA, Mirta (2005): *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951 – 1969*, Edhasa, Buenos Aires.

