

“LA VIDA COTIDIANA ES LA GRAN CANTERA DE LA FICCIÓN”: DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES

“THE EVERYDAY LIFE IS THE GREAT SOURCE OF INSPIRATION FOR FICTION”: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES

AN INTERVIEW WITH VALERIO FUENZALIDA

*“A VIDA COTIDIANA É A GRANDE FONTE DE INSPIRAÇÃO DA FICÇÃO”:
DESAFIOS E OPORTUNIDADES*

ENTREVISTA COM VALERIO FUENZALIDA

318



■ Valerio Fuenzalida

es profesor e investigador de la Pontificia Universidad Católica del Chile. Tempranamente en la década del 80 su preocupación por la educación y su abordaje de las audiencias, contravino muchas de las ideas instaladas, reivindicó el papel educativo de la televisión y una concepción de la actividad de la audiencia. Desde sus trabajos en Ceneca, ONG chilena en tiempos de dictadura pinochetista, hasta su trabajo en la producción de audiovisual en Televisión Nacional de Chile, Fuenzalida fue construyendo una perspectiva original que pone en diálogo el trabajo académico con las prácticas concretas de la producción televisiva. El estudio de la televisión

pública en América Latina ha sido otra de sus líneas de trabajo, así como el de la telenovela y el melodrama. Fundador del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel), animó el desarrollo de esta red, coordinando el equipo de investigadores de Chile, hasta que delegó la coordinación para dedicarse a la televisión infantil.

■ Por Rosario Sánchez Vilela,

Doctora en Ciencia Política (UDELAR), Master en Comunicación Social (UCU) y Profesora de Literatura (IPA). Directora del Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay y de la Maestría en Comunicación/Recepción y Cultura de la Facultad de Ciencias Humanas. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay (SNI-Nivel II). Coordinadora del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel) por Uruguay.

■ E-mail: rsanchezvilela@gmail.com

R- Muchas gracias Valerio por acceder a esta entrevista y contribuir con tu perspectiva a este número de la Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, dedicado a la ficción televisiva contemporánea y sus transformaciones. Tu intenso trabajo sobre el papel de la ficción, pero también tus estudios y reflexión sobre la televisión como servicio público, hacen que tu mirada sea particularmente enriquecedora. ¿Cómo ves el panorama de la ficción televisiva actual?

F- Creo que en primer lugar esta expansión de la ficción en televisión está, de alguna manera afectando al cine; me parece que el cine está abandonando muchos temas que en cambio están trabajando las series de televisión. Tengo la impresión de que el número de películas realmente impactantes en el cine ha disminuido. Hay un nicho de producción cinematográfica que se ha desarrollado, en especial en Estados Unidos, orientado fuertemente al cine infantil y familiar, cosa que creo que el resto de la cinematografía no incursiona, y al mismo tiempo un empobrecimiento de temáticas en el cine por parte de grandes creadores industriales que son las que en general nos llegan. Por otra parte, creo que desde que Godard dijera que la televisión no es un medio expresivo artísticamente sino que es un medio de exhibición de la creación hecha en cine, eso ha tenido una influencia negativa, desanimando a los cineastas a incursionar en televisión y entonces han demorado en incursionar en los géneros televisivos, en salir de la obra única de una hora o dos horas y explorar los géneros nuevos que la televisión ha producido, como las series y la telenovela. La televisión está en un período de muchos cambios y no sabemos cómo van a evolucionar algunos de estos cambios. Me refiero a la disponibilidad de muchos dispositivos tecnológicos para emitir y la variedad de duración de las producciones y de los tiempos de consumo. Netflix y otras compañías distribuidoras que trabajan con maratones de series están inaugurando otro tipo de dispositivo para emitir series, que son de larga duración y que tú puedes ver

“En algunas áreas la televisión está trabajando mejor que el cine.”



una temporada o varios capítulos, yo creo que todos esos cambios todavía no se asientan en un cierto canon. Lo veo también en televisión y niños, donde estos dispositivos pueden generar programas cápsula de un minuto, dos minutos, tres minutos, después siguen 7, once, quince y así. Entonces hay una creación de formas de narración que esta influida por estas tecnologías nuevas y tengo la impresión de que esto todavía no se estabiliza. Esa es una primera cuestión que quisiera destacar: que estamos en este cambio en el que la tecnología tiene una influencia muy grande en la constitución de formas narrativas que son nuevas, y que los creativos que parten del cine se encuentran con formas que aún no saben dominar.

R- Esas dificultades o tensiones para dominar nuevos instrumentos tecnológicos y procesar transformaciones, ¿cómo ves que se expresan?

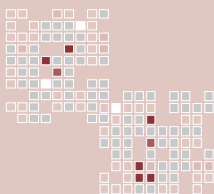
F- Los ingleses desde muy muy temprano empezaron a aceptar por ejemplo que en la televisión podías trabajar con géneros, que no era solamente adaptar la literatura, la gran literatura que ellos tenían. Aceptaron, por ejemplo, la serie policial y produjeron ahí una gran cantidad de cosas. En Italia también han empezado a incursionar en ese género en series como Comisario Montalbano y otras más. Y curiosamente, el creador de Montalbano Andrea Camilleri, que murió hace un par de meses, fue un hombre de teatro y llegó a la televisión con la idea de adaptar obras de teatro a la televisión. Y él siempre sintió mucho que esta idea de él fuera siendo desplazada de la televisión. El creó a Montalbano pero yo diría que nunca amó a Montalbano! Nunca sintió que Montalbano era una gran obra. Eso muestra estos conflictos, estas lealtades distintas y estos amores distintos. Yo creo que hay otro momento en la historia que ilustra esto, que fue alrededor de 1910, cuando surge el cine y toda la

gente que trabajaba en teatro se sintió también en esta disyuntiva. En Alemania una asociación de directores y creadores de teatro, prohibió a sus asociados que eran actores, que trabajaran en obras de cine, excepto si eran obras de teatro llevado al cine. Estos conflictos no son nuevos, se repiten y muestran como las tecnologías nos desordenan.

R- Sin embargo se puede observar que para algunos realizadores audiovisuales el mundo de las series ha dado lugar a creaciones muy interesantes e innovadoras. Entonces, si bien parecería que la televisión todavía es considerada una participante incómoda y que aún no se sabe muy bien qué hacer con ella, al mismo tiempo está siendo usada como plataforma de creación, es un fenómeno que como tu decías recién no sabemos muy bien para dónde va...

F- Totalmente concuerdo contigo, yo creo que la televisión está innovando. Está innovando desde un punto de vista formal, con formas de grabación, de fotografía, pero también en la temática. En algunas áreas la televisión está trabajando mejor que el cine. En el área infantil, por ejemplo, el cine está muy encasillado en películas mucho más tradicionales, de una hora o una hora diez de duración, mientras que en televisión como hay muchas más posibilidades de formatos distintos, hay mucha más innovación y hay más exploración de cómo hacer televisión para niños. Pero también en televisión para adultos creo que se están explorando territorios más difíciles. Hay más material que tiene que ver con inquietudes sobre la sexualidad, el erotismo, la política, yo creo que la forma que algunas series trabajan los problemas políticos son más descarnados y con menos restricciones.

R- ¿Y si te pusieras en un lugar simplemente de espectador, en los últimos años, para ti ¿cuáles



serían las propuestas más innovadoras, si tuvieras que elegir algunos títulos como mojones de la innovación qué dirías?

F- Te mencionaría la española *La Casa de Papel*, te mencionaría un clásico, en el sentido más tradicional de la palabra, como es *Downton Abbey*, que retoma la historia de la primera parte del siglo XX y la examina, mostrando toda la evolución cultural y social que está sucediendo en esa época. En este momento estoy viendo una serie inglesa que están dando aquí en Flim & Arts que se llama *Home Fires*, que es una serie que comienza cuando estalla la Segunda Guerra Mundial. Es un pueblo agrícola que se ve despoblado de hombres y por lo tanto las mujeres pasan a ser las que sustentan el pueblo, tienen que organizarse, tienen que cultivar la tierra y tienen que enfrentar todos los problemas. Yo creo que son series muy innovadoras. Yo pensaba en América Latina que hemos tenido tantos problemas de terrorismo, de guerrillas, mirar la guerrilla de esta manera es una posibilidad y no solamente mirarla a través de un documental político, que me parece un género absolutamente necesario, pero sería interesante mirar esto desde la vida cotidiana: qué pasa con estas mujeres, cómo sufren ellas estas guerrillas, cómo sufren la muerte de sus seres queridos, cómo manejan este desorden total que se arma. Entonces, estos géneros están explorando y a mí me gusta esa exploración que rompe estos límites que tienden a indicar que esta es una temática para un género documental. Yo diría que la vida cotidiana es la gran cantera de la ficción.

R- Ese es un lindo eslogan y una linda consigna para trabajar...

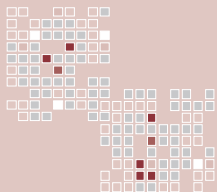
F- Así como la vida pública es la gran cantera del documental y de la información política, yo creo que aquí, en la vida cotidiana, hay otra cantera; y que estos dos mundos se compenetran y noso-

tros muy a menudo encasillamos, esto es aquí, esto es allá.

R- Claro, porque además la vida cotidiana es una manera de mirar lo político también...En esa línea de pensamiento en la que estabas ¿cuáles serían para ti las oportunidades de la ficción latinoamericana?

F- Yo veo ahí una gran oportunidad de mirar nuestra realidad. Hay una gran oportunidad para las escuelas de audiovisual que habitualmente comienzan como escuelas de cine, después se dicen de cine y televisión, pero creo que hoy en día la palabra es que son escuelas del audiovisual. Es una gran oportunidad y una gran responsabilidad de decirle a los alumnos: no es solamente el cine de sala, no solamente tienen que pensar en una obra de ciento treinta, ciento cincuenta minutos, tienen que pensar en estos géneros largos. Después de haber sido despreciados porque se decía que estos géneros largos no eran nada más que “salchicha”, un embutido donde se mete cualquier cosa dentro, los guionistas han empezado a valorarlos, a apreciar que estos géneros largos permiten tener más cantidad de personajes y permiten la evolución de los personajes, no tiene que terminar a los ciento veinte minutos, este personaje puede proseguir y puede ir cambiando.

R- En cuanto a las ficciones de largo aliento, que permiten explorar matices y diversidad de personajes, América Latina ha desarrollado la telenovela, producto clave en ese sentido, y en la que algunos autores han descubierto tardíamente la potencialidad de construir un universo complejo... ¿Cómo ves hoy la producción de telenovela latinoamericana, que tiene una impronta melodramática muy fuerte? Tú has estudiado particularmente el melodrama, ¿cómo ves hoy el fenómeno del melodrama y la telenovela latinoamericana?



F- Es un género creado en América Latina, con una larga historia que viene también desde Europa, pero nosotros fuimos sus creadores. Un género que también ha sido muy despreciado por un grupo audiovisual. Yo creo que hay que rescatarlo porque es un género que llega fuertemente a la mujer y que puede plantear muchas temáticas del feminismo actual, que es capaz de acoger este mundo, sin hacer yo diría una especie de predicación de los postulados del feminismo, sino que planteando estas posturas distintas. Eso es algo que Ana María Fadul en Brasil, Sao Paulo, estudió bastante a raíz de la telenovela, especialmente de la Globo. Estudió cómo la familia de madres e hijas que miraban telenovelas iban viendo formas distintas de ser mujer y discutiendo aquello. Tú misma hiciste ese estudio sobre las mujeres de Montevideo que veían telenovela brasilera y cómo iban relacionando sus propias vidas, sus problemas y sus desafíos con los contenidos que estaban ahí. La telenovela impulsaba la discusión, pero las discusiones tenían que producirlas las personas que estaban en los hogares. Yo estoy a favor de esto, me gusta esto... No es que las telenovelas les eduque y les diga “tienen que comportarse así”, “esto es lo correcto y esto es lo malo”. Yo creo que, al revés, las telenovelas exponen miradas distintas y es la audiencia la que tiene que ir diciendo esto es lo que más me gusta. Y es algo que no es cerrado, yo puedo ir cambiando, yo puedo ir matizando mi opinión. Fíjate que hace dos años atrás estuvo en Chile una muchacha de Turquía y en las conversaciones que tuve con ella me decía que los estados árabes más conservadores no dejan entrar las telenovelas turcas porque están planteando una visión de la mujer mucho más autónoma con mucho más capacidad de actuar en la vida familiar pero también en la vida social. Yo le decía que mi hipótesis era que en América Latina la telenovela turca ha

tenido gran éxito porque la cultura turca musulmana es desde el punto de vista erótico mucho más amplia y permisiva que la moral occidental tradicional, muy influida no solamente por la iglesia católica, sino que también por el puritanismo. Yo le decía: en las telenovelas turcas las mujeres pueden ver comportamientos eróticos más libres.

R- Quisiera que explicaras un poco más. No acabo de ver con claridad eso de qué estas narrativas turcas muestren unas posibilidades de erotismo más libre que el occidental. La verdad es que no lo veo mucho, porque en realidad las situaciones en las que viven las mujeres de las telenovelas turcas suelen ser bastante represivas. Me gustaría que desarrollaras el argumento.

F- Yo creo que quizás la palabra que usé, erotismo, está mal empleada. Es sensualidad tal vez la palabra más precisa. Es decir: es menos una demostración erótica explícita, y más bien una relación de sensualidad, que es más permitida entre hombre y mujer en la cultura árabe. La religión musulmana en ese sentido tiene mucha más permisividad y mucha más aceptación de la sensualidad que la cultura especialmente puritana. Nosotros pasamos de un extremo a otro, de un desenfado total a un puritanismo represivo. ¿Qué es lo que hace que tengamos coincidencias o consonancias con la telenovela turca? Creo que más bien se explica por estos aspectos más profundos que reivindican a la telenovela con esta capacidad de plantear los problemas existenciales más profundos.

R- Me gustaría retornar a la idea, que señalabas antes, de esta capacidad que tendría la telenovela para plantear algunos de los temas que hoy están en cierta agenda del feminismo. Sin embargo, -y considero que varias veces también tú lo has planteado en tus trabajos- la telenovela siempre ha

planteado -no sé si un discurso feminista-, pero sí un discurso desde la perspectiva de lo femenino. ¿Cuál es el límite entre un planteo problematizador de los temas para que el espectador converse, elabore juicio y resuelva, y un planteamiento que ya tiene las respuestas dadas?

F- Yo creo que dar las respuestas desde la narrativa es un tratamiento que a mí me parece un poco anticuado, lo llamaría panfletario o propagandístico. Por el contrario, cada vez advierto más por parte de la audiencia el agrado por participar en un problema, que te lo planteen, te ofrezcan también las alternativas, pero te dejen a ti las respuestas, tú eres quien tiene que decidir qué postura tomar. Ese llamado a la participación yo creo que es un recurso que hay que trabajar y que esto es parte de recursos del guion. Creo que la ficción tiene mucha más potencialidad de acoger estos problemas que son problemas de la gente y que la gente puede conversar y puede decirle a la audiencia: acá hay problemas que tenemos que resolver. Entonces hay zonas de la vida cotidiana que todavía están poco asumidas por nuestra narrativa. Nosotros, América Latina, tenemos problemas graves. Las Naciones Unidas publicó un informe sobre el delito y el crimen en el que decía que América Latina sigue teniendo el nivel de criminalidad más alto en todo el mundo y que la criminalidad tiene un elemento, que a juicio de ellos lo explica, que es la unión de droga con crimen. Droga y crimen se potencian mutuamente. Yo creo que estas cosas pueden ir apareciendo en la ficción, no desde el discurso de las Naciones Unidas, sino desde la vida cotidiana.

R- Que no es lo mismo que hablar de “narcovela”, se trata de otra dimensión del problema, menos espectacular y más centrada en personajes comunes y situaciones cotidianas.

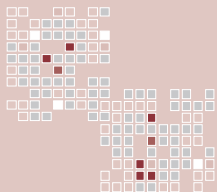
F- Creo que sí. Todas estas áreas tan difíciles son

posibles de ir siendo ficcionalizadas y entregar un mensaje no moralista. No diciendo qué hay que pensar, sino planteando “aquí hay un problema que tú vas a tener que resolver, que tú vas a tener que tomar las decisiones”.

R- Uno de tus temas siempre ha sido la televisión pública. Estas preocupaciones de las que estás hablando podrían ser atendidas por la televisión pública. ¿Cómo ves hoy el panorama de las televisiones públicas en América Latina?

F- Mira, yo diría que la televisión pública en América Latina también es víctima de la academia. Desde la universidad ha reflexionado poco sobre esta televisión pública. Y en algunos casos ha sido muy complaciente con las tendencias latinoamericanas de que las televisoras públicas se constituyan en canales del gobierno de turno. En otros casos se ha inclinado a que sean una televisión de difusión de la cultura nacional o universal. Yo creo que han sido dos de los focos típicos en América Latina. Hace años atrás, un gran venezolano, Antonio Pasquali, que luego bajo el gobierno de Chavez y Maduro fue muy maltratado, defendió la televisión pública. La pensó influido por la tradición europea, Francia, Italia, Gran Bretaña, pero operacionalizó poco esto, o sea, nunca pudo hacer una experiencia concreta de televisión. Antonio Pasquali no ha sido acogido en América Latina. Yo creo que en general esta herencia no la hemos trabajado mucho. La academia está al debe.

En muchos países hay bastante crítica a la televisión comercial, por su mala calidad por supuesto, y yo pienso que criticarlo es perfectamente legítimo, pero creo también que debería haber propuestas sobre cómo debemos trabajar en una televisión pública. Yo creo que ahí estamos en deuda y tú ves cómo pongo la deuda en primer lugar en la academia. Esta falta de reflexión es la que permite que este panorama siga repro-



duciéndose. Hoy en día nosotros estamos en un momento en que hay llamados académicos desde América Latina que le dan una legitimidad académica a una televisión de propaganda gubernamental. Se sigue en gran medida la idea de Chantall Mouffe y su marido argentino Laclau. Ellos conciben la televisión no como un instrumento de conversación, de deliberación, de confrontación de posturas, sino como el instrumento para ir generando un movimiento político a favor de sus ideas. Ahí volvemos a las antiguas tesis que fueron manejadas por el fascismo italiano, por el nazismo y por el franquismo. Todas estas ideas en América Latina se expanden y yo creo que necesitan desde la academia una discusión y una propuesta de cómo trabajar una televisión que efectivamente ponga en relación con los problemas que hay hoy en día. Y para esto es clave la autonomía del gobierno, una televisión autónoma tienen mucho más posibilidad de trabajar estos temas de preocupación ciudadana.

R- Las televisoras públicas suelen trabajar más los géneros informativos ¿cómo ves la relación de las televisoras públicas con otros géneros?

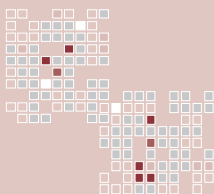
F- Otro aspecto relevante a considerar es el de los géneros. Nos hemos focalizado por años en el noticiario de la televisión que es un género que tiene tres o cuatro ediciones en el día y el más importante es la noche, la edición de una hora o media hora con las noticias del día. Es un género de *headline*: son unos titulares en los que es imposible profundizar. Allí el gobierno dice una cosa la oposición otra... Es la clase política la que habla entre sí delante de la audiencia, pero no está la audiencia presente ahí. Eso significa que hay otros géneros que tenemos que trabajar y dentro de esos géneros el debate. El debate de una hora en el que están los políticos, pero también hay gente común y corriente que

dice “este problema desde mi punto de vista de ciudadano es esto”, la mala calidad de la educación o los barrios o la inseguridad ciudadana o el crimen. Cada país tiene sus problemas más acuciantes, pero si esta discusión no se hace con participación de la gente, esta vivencia personal y esta vigencia desaparece, y finalmente la política se transforma en una negociación entre personajes que no viven la realidad.

En Chile la salud pública, tiene a su haber una cantidad de muertes, de muertes de pacientes que están esperando una intervención, o sea no son pacientes que llegan de repente, no son gente que ya se ha dicho que necesitan una operación y las ponen en lista de espera. Yo las llamo las listas de la muerte porque esa es la realidad, no son listas de espera de una operación, no, son listas que pasan meses y meses y se transforman en listas de la muerte. Eso los políticos no ven, nuestros políticos chilenos tienen otro sistema de salud, tienen otro sistema de seguridad, de protección. Entonces, la vida de estas personas, sus dramas, el lugar donde decir “mi hijo se murió porque no se le hizo una operación de un trasplante de órganos”, eso no aparece.

R- Hace un rato hablábamos de la vida cotidiana como cantera de la ficción y como perspectiva para plantear los problemas de América Latina. ¿Cómo ves la relación de las televisoras públicas con la ficción?

F- Son pocas las televisoras públicas que incursionan en ficción, en parte porque la ficción esta manchada con la idea de que es imaginaria y por lo tanto que no tiene relación con la realidad. Esa concepción es lo que no le da un impulso. Sin embargo, la ficción puede tener una función cognitiva, de hacernos comparecer, ser lugar donde podemos representar los problemas de la vida diaria. En ese sentido faltan proyectos de televisión pública. En este minuto, yo definiendo



en Televisión Nacional de Chile que televisión nacional debe tener un canal infantil porque es una oportunidad de tener en pantalla un servicio público que los niños y las familias pueden apreciar como un servicio público valioso, entonces la televisión para niños no solamente es entretenimiento para niños, todas las ideas que yo he desarrollado de una televisión educativa en la idea de lo socio-emocional es claramente educativa, y yo creo que esto las familias lo perciben. Entonces ven aquí un servicio público que es mucho más difícil percibir por ejemplo en las discusiones y en la información política. Y yo creo que una telenovela o una ficción, o series de televisión, en que pudiéramos representar la realidad de cada país como hablamos hace un rato atrás, también puede ser visto como un servicio público y alejarnos de esta idea de que la ficción es una imaginación que no tiene nada que ver con la realidad.

R- La televisión para el público infantil ha sido siempre una de tus preocupaciones, pero en estos últimos años te has dedicado casi en exclusividad a este proyecto de televisión infantil, a una televisión interactiva y a indagar además en formas de guionado específicas. ¿Cómo fue que llegaste a concentrarte en esto? ¿Es como una vuelta al primer amor?

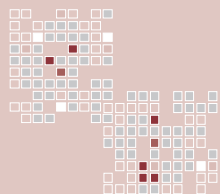
F- Yo creo que es un camino que se ha ido produciendo lentamente, no creo que sea que llegué a un recodo y miro para atrás y digo: “voy a volver a...”, sino más bien es profundizar en ciertas cosas. El tema infantil yo lo trabajé de distintas maneras y cuando estaba en Televisión Nacional también lo trabajamos. Y hoy día se da la posibilidad de que empiezo a meterme en la neurociencia y me doy cuenta que aquí hay una manera de mirar una televisión infantil y la educación muy interesante, con una perspectiva que recupera la ficción, que recupera la identi-

cación, que recupera la entretenimiento, lo lúdico, elementos que de alguna manera yo conocía desde otros ámbitos. Aquí hay una síntesis que indica la manera como una televisión puede educar a los niños.

R- ¿Cómo ves la producción para esta televisión?

¿Qué ejemplos podrías darme de este enfoque?

F- Mira yo creo que hay ejemplos experimentados en el pasado y hay ejemplos actuales. Por ejemplo, el tema de la inclusión, de aceptar las diferencias. Hay una serie que se llama *Vampirina*: es una niña que llega a estudiar a Estados Unidos y ella procede de Transilvania el lugar de donde vienen los vampiros y ella es de una familia vampira y tiene algunos rasgos de vampiro también y empieza a estudiar en un colegio norteamericano. Ahí se plantea todo el tema de la inclusión, de las diferencias. Aquí la diferencia se hace muy fuerte, muy clara, muy nítida, es un ser tan distinto! Y ese es el tema de esta serie. Te puedo mencionar tres series. Una, la más antigua es Bob el constructor, que es un niño que juega, pero está haciendo tareas de un adulto porque son los adultos que le piden a él que con su taller él realice tareas de un adulto, de reparar una casa, de reparar un camino etcétera, etcétera. El niño es capaz, es competente, el niño es imaginativo, tiene capacidades, no es el niño que le pide ayuda al adulto, es el adulto que le pide ayuda al niño, o sea, es un niño muy fuerte. Hay otras dos series más que trabajan esta misma idea, una de hace pocos años atrás que se llama *Handy Manny*, que es una producción de Disney con Canadá, que es lo mismo, pero introducen a un mexicano, es un muchacho mexicano que vive en una ciudad de Estados Unidos. Él tiene un taller donde repara muy bien distintos artefactos de la vida cotidiana. Cada capítulo comienza con un llamado telefónico que le dicen: “mira Handy tenemos un problema”;



“No te preocupes yo voy a repararlo”. Y parte con sus instrumentos, una caja de siete u ocho instrumentos que hablan, que tienen distintas personalidades y que pelean entre ellos pero que finalmente cuando hay que hacer algo lo hacen en conjunto. Aquí está el tema de una cultura distinta y hay un trabajo en equipo: nuevamente la inserción, la inclusión. El otro programa, que es más nuevo, que se llama *Paw Patrol* que son unos perritos que resuelven problemas que se presentan.

R- Hay allí un tipo de representación diferente y un modo de destinación que no subestima al público infantil.

F- Te fijas, que ahí está una imagen de un niño activo, no una imagen de un niño sin capacidades que hay que cuidarlo para que no haga nada porque puede haber problemas, no. Esa es toda la orientación moderna de la neurociencia, los niños tienen capacidades, tienen potencialidades, las pueden ir ejerciendo. Y esta historia imaginaria, les va diciendo eso: tu tienes capacidades y con ayuda de tu escuela y de tu familia tu puedes ir descubriendo cuáles son ellas y en qué las puedes ejecutar. Otro programa que en este momento se está volviendo a realizar es *Las pistas de Blue*, que ellos introducen la idea de hablar con la audiencia, de hablar con los niños. Ellos son los primeros que lo trabajan muy deliberadamente, y tal vez en exceso. En esta serie hay tres pistas que la audiencia tiene que decirle al conductor y hay también tres problemas que resolver y que el conductor le dice a la audiencia: “a ver, ayúdenme a pensar cómo resolvemos esto”. Tres adivinanzas, o sea hay nueve cosas en media hora que yo creo que es excesivo. Pero aquí se introduce esta idea de la interactividad, de la participación de la audiencia, de una audiencia que se siente llamada a involucrarse a mirar, a proponer, a imaginar cómo se resuelve

esto. Es una audiencia que se considera activa, desde la pantalla. Entonces yo creo que aquí están apareciendo nuevos criterios de calidad, el criterio del protagonismo. En *Dora la exploradora* también está claramente eso. Dora es una niña que parte en cada episodio a resolver un problema, tiene una capacidad ejecutiva, tiene que planificar, pero también interactúa con la audiencia, tiene una mochila llena de cosas y le dice: “ayúdame a ver con cuál cosa yo resuelvo este problema”. Entonces estas ideas de una niña protagonista o niños protagonistas, interacción con la audiencia, un niño capaz, una audiencia capaz, yo creo que son criterios de calidad nuevos, descubiertos por la neurociencia y que hoy en día se están experimentando.

R- Parece bastante lejos de concepciones clásicas de la televisión educativa.

F- La idea de no poner tantos contenidos escolares, como fue *Plaza Sésamo*: las palabras, el alfabeto, números... No, eso es tarea de la escuela. Y también: *Plaza Sésamo*, ya está hecho. El cambio es hacia una televisión centrada mucho más en competencias socioemocionales, que le está diciendo al niño que puede trabajar en equipo, que puede ser respetuoso de otras personas, que puede ser imaginativo, ocurrente, que en la casa no solamente miras, sino que participas en esta aventura. Estas son las ideas de la neurociencia que yo creo que se están tratando de poner en práctica y creo que esto abre un campo muy interesante a los creadores de televisión infantil. En Chile hay un crecimiento en la televisión infantil muy interesante, han llegado muchos equipos nuevos, pero faltan ciertos criterios de guionización, que es en lo que yo estoy trabajando. Tengo contacto con algunos creativos y trato de ayudarles y conversamos sobre estos temas. Nuevamente: aquí hay una tarea que es muy propia de la universidad, cómo abrimos nuevos campos.

