

**CONSTRUYENDO HISTORIA (S)
VER PARA CREER EN LA TELEVISIÓN**

RELATOS Y NARRATIVAS
EN LA TELEVISIÓN DIGITAL ARGENTINA

CONSTRUYENDO HISTORIA (S) VER PARA CREER EN LA TELEVISIÓN

RELATOS Y NARRATIVAS EN LA TELEVISIÓN DIGITAL ARGENTINA

Lía Gómez (Compiladora)



Ediciones EPC
de Periodismo y Comunicación

Lía Gómez

Construyendo Historias (S) Ver para creer en la televisión. Relatos y narrativas en la Televisión Digital Argentina; compilación a cargo de Lía Gómez ... (et.al.)-

258 p.; 14,8X21 cm.

ISBN 978-950-34-0720-2

Arte de tapa: Jorgelina Arrien
Diseño de interior: Eríca Anabela Medina


Ediciones EPC
de Periodismo y Comunicación

Derechos Reservados
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Provincia de Buenos Aires, República Argentina.
Noviembre 2012
I.S.B.N 978-950-34-0921-3

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Queda prohibida la reproducción total o parcial, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopia, digitalización u otros métodos, sin el permiso del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11.723 y 25.446.

A la memoria de Leonardo Favio y Octavio Getino.

ÍNDICE

Agradecimientos	13
Prólogo	
Luz, Cámara, Acción y Reflexión	15
<i>Por Liliana Mazure, Lucrecia Cardoso</i>	
Presentación	
Observar los medios, experimentar la comunicación, buscar la verdad	19
<i>Por Florencia Saintout</i>	
Introducción	
El conocimiento audiovisual y la comunicación democrática	23
<i>Por Carlos Vallina</i>	
Capítulo I: Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Cumpliendo Objetivos	
Construyendo la Televisión del Futuro	33
<i>Por Lucrecia Cardoso, Germán Calvi, Felix Fiore, Leonardo Calvi, Ariel Direse, Antonella Denegri, Gustavo Lang</i>	
TV Digital Abierta: nuevas miradas, nuevos actores, nuevos espacios de comunicación	51
<i>Por Martín González Frígoli, Natalia Ferrante y Luciana Isa (colaboradora)</i>	
La Televisión Digital como herramienta de transformación social y cultural	61
<i>Por Carlos Castro</i>	

Capítulo II: Los inicios de la transformación

Democratización y ficción televisiva. Formatos, géneros y temáticas en el nuevo escenario audiovisual 73

Por Alejandra Pía Nicolossi, Luciana Cáceres, Yesica González, y Carina Rodríguez

Canal Encuentro y su desarrollo en la marco de la TDA..... 87

Por Marina Shiuma

Nuevos modelos de Industrias Culturales Nacionales:

Paka Paka y la producción de contenidos para niños 99

Por Leonardo González

Los relatos e imagen/arios en la Televisión Digital

Argentina: Caso INCAA TV 117

Por Luciana Aon, Lía Gómez

Capítulo III: Hacia una nueva Televisión

Las voces de la región, razones nuevas para construirnos en imágenes 133

Por Federico Ambrosis

Relatos sobre el conurbano bonaerense en la Televisión

Digital Argentina 145

Por Leonardo Murolo y Felipe Real

Los "Okupas del Puente". La ficción en la TDA: Rupturas y continuidades en las formas del narrar 157

Por Cintia Bugín y Luis Barreras

Contame cómo es rockear en el sur 173

Por Andrea Criado

Las historias de un país: Un análisis sobre las producciones del interior argentino 185

Por Lía Gómez

Capítulo IV: Memoria e imagen

Cine, memoria y patrimonio en la pantalla chica 199

Por Luciana Aon

De pactos y militancias	209
<i>Por Marcos Tabarrozzi</i>	

Capítulo V: Políticas de Fomento y producción

Producir Bienes Simbólicos y Exportar Cultura: Obras Audiovisuales con Trabajo Argentino Calificado	219
<i>Por Lucrecia Cardoso, Germán Calvi, Fernando Díaz, Soledad Mercere, Gerardo Boglioli, Ulises Castagno</i>	
Contenidos para la Televisión Digital Argentina. Políticas de Promoción y Fomento. Los Polos Audiovisuales Tecnológicos	233
<i>Por Daniel González, Cristian Caraballo</i>	

Autores	247
----------------------	------------

AGRADECIMIENTOS

Presidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner. Presidenta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Liliana Mazure. Vicepresidenta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Lucrecia Cardoso. Decana de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social Florencia Saintout. Rectora de la Universidad Nacional de Lanús Ana María Jaramillo. Rector de la Universidad Nacional Arturo Jauretche Ernesto Fernando Villanueva, Rector de la Universidad Nacional de Quilmes Gustavo Lugones.

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional Arturo Jauretche, Universidad Nacional de Lanús, Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina. Centro de investigación Aníbal Ford. Festival de Cine y Artes Audiovisuales de La Plata –FESAALP-.

Carlos Vallina, Germán Calvi, Felix Fiore, Leonardo Calvi, Ariel Direse, Antonella Denegri, Gustavo Lang, Alcira Martinez, Pablo Bilyk, Pablo Torello, Cristian Scarpetta y a todo el equipo y colaboradores del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

A todos los autores por su compromiso y dedicación. A todos aquellos que colaboran y luchan por tener un país más justo, democrático y comunicacionalmente libre.

PRÓLOGO

LUZ, CÁMARA, ACCIÓN Y REFLEXIÓN

Por Liliana Mazure, Lucrecia Cardoso¹

El 10 de Octubre de 2009 todos los paisajes Argentinos se iluminaron, las cámaras comenzaron a registrar la inmensa diversidad de imágenes que nos describen y los equipos de producción de todo el país desplegaron todo su talento incansablemente. Con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual comenzó el proceso de transformación de la comunicación en Argentina. El «motor» de este histórico cambio cultural fue el sector audiovisual en toda su diversidad y complejidad. Ese sector de la sociedad Argentina, compuesto por realizadores, productores, escritores, músicos, actores y técnicos, en esta simbiosis de artistas, militantes y trabajadores que desde los comienzos de nuestra historia trabajaron por la libertad de expresión y la diversidad cultural.

A partir de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual este «motor» se transforma en una enorme usina de producción de energía creadora, crece se multiplica y expande generando lazos entre organizaciones sociales y políticas, instituciones gubernamentales, gremios, universidades, escuelas, industrias, lenguajes, territorios, pantallas, fibras ópticas, antenas, satélites, transmisiones y

¹ Presidenta y Vice- Presidenta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. INCAA.

exhibiciones, regiones y países, sistemas y tecnologías. En este contexto, de enorme ebullición y movilización que provoca este inmenso cambio cultural, conformamos el OBSERVATORIO DEL SECTOR AUDIOVISUAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA.

Como todos los grandes cambios culturales, este, tan nuestro, y tan Latinoamericano, llevara su tiempo. Necesitamos poder reflexionar sobre este tiempo privilegiado y sobre este cambio del cual somos protagonistas. Sabemos que nuestros Académicos son quienes aportan a la especificidad de la investigación y quienes pueden contestar las preguntas que estos procesos de transformación construyen como desafíos, para promover y generar conocimiento, para interpelar al sector audiovisual con nuevas ideas y análisis de presentes y futuros.

Esta serie de publicaciones del Observatorio que comienza con este libro, serie denominada «Argentina Democracia Audiovisual» tiene por objetivo poner en debate las reflexiones de los investigadores respecto de las diferentes áreas y temáticas que hacen a la transformación de las comunicaciones en nuestro país. En la era digital la mirada integral de este proceso implica el análisis de por lo menos, los nuevos contenidos y relatos, la transformación en la economía de medios, tanto de la propiedad de las licencias como de los modelos de negocio que harán sustentables cada esquema comunicacional nuevo, el uso de las tecnologías para producción, distribución y exhibición de los contenidos y cuál es el rol y el protagonismo de las políticas públicas.

En este caso, con la iniciativa de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, el aporte de la Universidad Nacional de Quilmes y la colaboración del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, ponemos en debate «los relatos y narraciones a partir de la Televisión Digital en Argentina», compartiendo análisis de investigadores que trabajaron sobre los contenidos producidos en la experiencia piloto del «Plan

Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales», una iniciativa del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en conjunto con el INCAA.

Consideramos que la desconcentración de la propiedad de la licencia de los medios de comunicación y la adecuación a la Ley son puntos claves para garantizar la diversidad y libertad de opinión, que hoy ya es un derecho recuperado e incorporado en nuestro pueblo, como tantos otros derechos recuperados desde el 2003 a la fecha. Valoramos este libro como un primer material para reflexionar juntos, para pensar los contenidos que faltan en la Televisión Argentina, para poner en valor esta etapa que atraviesa el sector audiovisual, tal vez la más potente en la historia de la televisión en nuestro país.

La más potente porque se enmarca en un momento histórico de profundización de la democracia y es un auténtico ejercicio de soberanía.

PRESENTACIÓN

OBSERVAR LOS MEDIOS, EXPERIMENTAR LA COMUNICACIÓN, BUSCAR LA VERDAD

Por Dra. Florencia Saintout²

La presente publicación da cuenta de aquello que producimos como sociedad, y que es posible gracias a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Ley que es parte de la lucha nacional por la democratización de los medios masivos de comunicación y por la libertad para estar comunicados y tener la opción de comunicar. Una Ley que permite la expresión social, política y colectiva de las necesidades socioculturales y simbólicas que no estaban siendo reconocidas en la Nación Argentina.

Las universidades intervinientes que constituyen el Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina, suman su compromiso para mantener y profundizar los logros que amplían los derechos ciudadanos frente a los sistemas hegemónicos privados de comunicación, a los que hoy se les define marcos legales que impiden las concentraciones monopólicas y sus limitantes consecuencias.

El coraje moral y político del ex presidente Néstor Kirchner, al enfrentarse sin vacilaciones a aquellos dominios que parecían indiscutibles, con la continuidad de la actual Presidenta Dra. Cristina Fernández de Kirchner, hoy permite que debamos y podamos gozar de los plenos beneficios de marchar hacia una Televisión Digital Argentina,

² Decana Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

donde el conjunto de la patria tiene el derecho garantizado a la comunicación.

Hoy, las funciones básicas de los medios masivos de comunicación social tales como la información transparente, la diversión formativa, la educación transformadora y la circulación benéfica de todos los mensajes, narrativas, relatos que sostienen la comunicación, posibilitan los derechos de una nueva construcción de la ciudadanía.

La constitución de un sistema de comunicación audiovisual implica no solo la innovación tecnológica y de contenidos, sino el reconocimiento de la coyuntura histórica del campo, como así también su diálogo con otras esferas de la vida cotidiana. En este sentido, redimensionar los objetivos ya desarrollados y por desarrollar en la producción audiovisual, nos permite configurar un mapa de preguntas en torno al campo audiovisual como lenguaje y constructor de imaginarios en/desde las pantallas, sus posibilidades de acción, construcción y disputa en el universo del sentido de un país como Argentina. A partir de la implementación, y lucha histórica, por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, se sostiene un territorio nuevo tecnológicamente y en diálogo con las demás esferas de la cultura, la historia, la economía y la política.

De tal modo, a las universidades se les ofrece una oportunidad singular.

Desarrollar producciones de conocimiento, que actúen sobre las disciplinas científicas, artísticas y tecnológicas, que asimilando las contribuciones del conjunto del campo profesional del universo audiovisual, de la totalidad de sus expresiones estéticas, de sus logros testimoniales, de sus experimentos y exploraciones, conjuguen interdisciplinas y trasndisciplinas en una colaboración que se manifestará de modo creciente a través de la propia producción de los canales en los ámbitos académicos, de las carreras pertinentes.

La inserción a través de las generaciones de jóvenes que protagonizan esta etapa histórica en las regiones más diver-

sas, los grupos sociales más heterogéneos y en los proyectos para el futuro, requiere de un diagnóstico, de una crítica y de una creciente revelación sobre el presente comunicacional, social y político.

Este libro da cuenta de una reflexión en torno a los procesos desarrollados a partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, estableciendo ejes sobre el presente y el desarrollo futuro de la Televisión Digital Argentina.

INTRODUCCIÓN

EL CONOCIMIENTO AUDIOVISUAL Y LA COMUNICACIÓN DEMOCRÁTICA

Por Carlos Vallina

Históricamente la política transformada en acción, se ha manifestado en campos de producción cuya identificación ha sido una de las formas que encontró en la acción cultural. La cultura entendida como una manifestación diversa, múltiple, abierta en sus significaciones, y expandida hacia territorios impensados frente a las ideas y convenciones que durante el desarrollo de nuestra modernidad, sin duda contradictoria y conflictiva, amplió reconocimientos que hoy permiten y determinan las más originales representaciones y narrativas.

La política está siendo transformada por estas nuevas perspectivas culturales. Indicando sin embargo que estos procesos arrancan en el debate mismo que se desplegó desde la misma fundación de la Nación Argentina. Una época que fue marcando a través de la literatura, de la prensa, de las artes plásticas, de la música, y de todas las funciones que las prácticas estéticas, las de la vida cotidiana, la de las creencias religiosas, la del desarrollo del conocimiento científico, la configuración de un concepto de Estado, que armonizara tales manifestaciones con las percepciones, sentimientos, expresiones, demandas y expectativas de los mayoritarios sectores sociales, que genéricamente denominamos pueblo.

La revolución industrial unida a los descubrimientos tecnológicos de reproducción de la imagen, desde los albores de la fotografía, tan unida a las migraciones multitudinarias

que fueron configurando nuevos mapas y territorios nacionales, establecieron que las dimensiones educativas para la alfabetización, educación laboral, para la transmisión de conocimientos en las zonas de los oficios terrestres, las artesanías, las profesiones liberales y la institucionalización académica de excelencia, debía albergar la comprensión hacia lenguajes, representaciones e imaginarios que hoy se han constituido definitivamente en una nueva cultura política.

Y esa cultura política, o una política signada por las referencialidades sociales de la cultura, se ofrece, se debate y se expresa en lo que denominamos genéricamente los medios de comunicación audiovisual en su etapa contemporánea.

Nos encontramos ante la realización de un universo de mensajes y obras que han fusionado las dimensiones de la palabra y de la imagen. De una capacidad cuya potencia generativa permite resolver la principal cuestión que la nación y su pueblo han buscado consecuentemente a través de sus luchas y de sus prácticas, a saber: el derecho a la propia imagen.

Debemos reconocer que la actual situación signada por la presencia democratizadora de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, constituye el acto político necesario para los fines que los nuevos tiempos exigen.

Hay antecedentes históricos, si pensamos en los albores del siglo XX y en la formación de públicos surgidos al calor de la evolución de la cinematografía, que como primer contacto artístico tenían las masas inmigrantes en nuestras principales ciudades, en la configuración de espacios específicos de fácil acceso y sin la solemnidad de lo clásico en donde coexistían las proyecciones de los films mudos, acompañado por músicos en vivo, las dramaturgias evocativas de las patrias lejanas, de las leyendas rurales, con figuras pioneras del circo en donde los héroes anónimos representaban los relatos identificatorios. Toda una materia expresiva, que fue moldeando tradiciones que enriquecieron el capital simbólico cuyo poder hoy ya no es materia de disputa o desestima-

ción, si se tiene en cuenta los aportes de todos los que crearon prototipos de un canon consagratorio de otra identidad.

La cinematografía de la denominada época de oro, donde el modo de estar juntos de las familias de trabajadores se reconocía en actores, cantantes, bailarines, melodramas, diversos costumbrismos y encuentros con personajes que alimentaron las galerías de la memoria social.

Esta memoria sin duda está también marcada por la aparición de la televisión que incubó su auto-referencia, y que de modo temprano en términos relativos al mundo, fue ocupada por otras voces, quizás más profanas, de una civilidad que recogía en un sincretismo electrónico aquellas andanzas de las formas reproductivas del avance tecnológico. Las pantallas más pequeñas lejos de disminuir el aura de las grandes, influyó en cierta domesticación favorable de las sintaxis y las gramáticas que proponía el nuevo medio.

Una mayor intimidad, un modo de estar juntos en las estructuras familiares, la acumulación de un conjunto de escenas compartidas, de goces y disfrutes que señalaron la expansión de los marcos referenciales de tales pantallas hacia los hogares, los ambientes públicos, la calle misma en exhibiciones que han acompañado el crecimiento multiplicador de las mismas hasta habitar el cuerpo mismo de los consumidores.

La existencia misma de la televisión en la argentina fue producto de un acto político, de una decisión del Estado, de una deliberada actitud profundamente modernizadora que involucraba tanto la construcción de un nuevo tipo de gestión gubernamental que implicaba la necesidad de un medio masivo de comunicación social, ya no solo de la prensa gráfica, o de la publicidad de los actos de gobierno sino de la misma constitución de la sociedad y sus dimensiones subjetivas, sus imaginarios, sus propios modos de deliberar y consensuar.

Sin duda uno de los debates centrales de esta mundialización o globalización o etapa tardía de la moder-

nidad, o posmodernidad, en sus formas sólidas, transparentes, líquidas e incluso vacías ha sido el modo en que la política resuelve la cuestión cultural de los nuevos medios. Es decir, la relación entre el Estado y la propiedad privada de tales medios. Su armonización, regulación o desregulación, su tensión en la construcción de la participación ciudadana y en la elaboración de los proyectos sociales y culturales, en la apropiación de los recursos materiales, en la influencia de las conductas y de las costumbres, en la definición que finalmente debe darse en torno al sistema que tal equilibrio requiere.

Tal debate ha tenido periodos dramáticos y hasta trágicos. La destitución del gobierno popular en 1955, dio lugar a la transición más intensa y significativa respecto al derrotero del derecho a la propia imagen.

La caída política de la república de masas, su sustitución por una sistemática denigración de los derechos humanos, sociales, del desconocimiento creciente de los laborales, de una restauración retardataria, anacrónica y censuradora no impidió la aparición de una generación que bajo el rotulo que se repitió en los 90 de Nuevo Cine Argentino, y que a su vez influyera en la televisión y en otras prácticas artísticas juveniles y contestatarias, movilizó una visión crítica de la realidad argentina, definiendo la aparición de escrituras, procesos creativos, estilos, y acciones que a través de la imagen audiovisual inaugurara el fenómeno de la observación crítica, la representación de lo real, y una discursividad que se asociaba a la denuncia profunda sobre las injusticias y postergaciones de nuestro pueblo.

Desalojados de la televisión, impedidos frente a las instituciones audiovisuales, desconocidos ante cualquier demanda de exhibición, compartiendo las resistencias activas frente a las dictaduras continuas, viviendo en carne propia las penurias populares y abriendo su sensibilidad hacia la necesidad de la restauración republicana democrática y social, los realizadores, los técnicos, los estudiantes, los sindicatos, los

docentes y los trabajadores culturales, comenzaron una diferente manera de concebir la militancia política.

Los enfrentamientos por una democracia real crearon las condiciones para la aparición de obras, formas de exhibición, escritos críticos, viajes a reuniones internacionales, festivales, foros y ambientes en donde se expresaban las voces, las imágenes y las escenas de paisajes que Latinoamérica no había situado aún en las pantallas aunque sí habían sido trabajados y tecleados en la labor periodística y literaria.

Fue una nueva generación que recogió las herencias que nutrieron a lo que hoy concebimos como el fermento que posibilita este nuevo paisaje de los medios. Esa generación contaba con pocos elementos técnicos, escasos recursos financieros, estrechos márgenes de maniobra para la realización de sus obras, ninguna infraestructura, pero se encontraba animada por nuevas tecnologías portátiles, más personales, quizás acorde con una época de urgencias en donde en el teatro de la posguerra europea surgían con idénticas necesidades los mismos lenguajes.

Las contribuciones de la resistencia popular se dieron también específicamente en relatos, testimonios, formas renovadas de la clasicidad de las narraciones documentales posibilitando obras cuyas estructuras fusionaron todos los procedimientos de acercamiento a lo real a partir de ficcionalidades, crónicas, descubrimiento de seres sociales anónimos, voces críticas y propuestas de cambios cuyo escenario comenzó a reconocer la potencia socio política del mundo audiovisual.

En ese marco, las experiencias de formación de las nuevas generaciones determinaron la aparición de las instituciones educativas terciarias y universitarias de la cinematografía en particular, y de las primeras aproximaciones a los medios masivos de comunicación tanto en el territorio académico de las unidades artísticas como periodísticas. Lo que permitió la confluencia de realizadores, técnicos, guionistas, críticos e investigadores que vinculándose a las reivindicaciones

ciones de la época posibilitaron la creación de obras que conmovieron el pensamiento y los imaginarios, la presentación de las realidades más crudas de la sociedad y la capacidad de combate por la recuperación institucional democrática.

Estos antecedentes fueron recuperados luego del arrasamiento humano y cultural que significó para la Argentina la etapa más denigratoria de su historia. Sin embargo, las universidades por el peso específico de sus tradiciones, por la naturaleza consecuente de una amplia mayoría de sus académicos que a pesar de las sucesivas expulsiones y represiones mantuvieron el espíritu por el cual las mismas debían ser puestas al servicio del conjunto de la sociedad y en particular de los trabajadores. Tal sistemática y muchas veces secreta, clandestina, voluntad de intervención, en el exilio exterior e interior, permite en la actual situación reubicar el conjunto de la cultura audiovisual en el centro de las ocupaciones de las casas de altos estudios.

La construcción del conocimiento científico, de la creación estética y del desarrollo tecnológico encontró en la legislación vigente que se expresa en la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual el contexto adecuado para posibilitar que lo que había hecho irrupción dinámica, para que las tradiciones investigacionales gozaran de una ampliación cuyos beneficios conceptuales comienzan a ser el modo de un nuevo paradigma epistemológico.

Las expectativas y necesidades socio culturales del conjunto dejan de ser patrimonio en el campo audiovisual de emprendimientos surgidos de las empresas privadas para posibilitar pensar lo público en la distribución de la riqueza que tales creaciones suponen en el seno de las instituciones que el Estado, la sociedad civil y la totalidad de las fuerzas productivas.

La revolución tecnológica ha dejado de ser una novedad en desarrollo para pasar a constituirse en una cotidianeidad cuya evolución propone concebir la comunicación y en particular la generada por las condiciones del universo digital,

como un modo institucional de las relaciones entre los seres y sus organizaciones de imprescindible y valiosa configuración del conjunto de la vida.

Los lenguajes atraviesan benéficamente aún con las sospechas de los residuos positivistas y de las concepciones iluministas, a la lengua entendida como una complejidad en la que la imagen ha pasado a ser el excipiente, el caldo de cultivo, el significante abierto que posibilita su vínculo fecundo con la palabra en tanto distinción crítica y modelo educativo. Es justamente en la educación donde los frutos de la aplicación irrestricta de las nuevas normas y funciones de la galaxia de pantallas que han sido reconocidas como emergencias públicas de la profundización democrática en los imaginarios, en las representaciones, y en las estrategias narrativas de todos aquellos que dotados con las nuevas posibilidades comienzan a alfabetizar y a designar la conciencia de sus posibilidades de libertad y de realización.

Las universidades, la escuela, en particular la pública, la circulación bibliográfica, audiovisual, el entrelazamiento de las redes conectivas parafrasea la convergencia tecnológica impulsando la convergencia de los sectores sociales que solo habían participado como receptores y han sido, tanto en sus demandas como en sus logros, protagonistas de nuevas mediaciones en la que su constitución de productores los ubica en lo que se denomina genéricamente hipermediaciones.

Porque esta relación que implica un intercambio sustancial entre lo percibido y lo creado, entre el dominio de las nuevas tecnologías y de sus posibilidades comunicacionales, es la más original forma que la contemporaneidad ha impulsado como práctica política. Entendiendo política como un lugar de todos, del conjunto sin exclusiones, que al incorporar al seno de su vida social cumple con las condiciones de un habla cuya realización determina un nuevo sentido de la lengua.

De modo tal que los imaginarios se nutren de la memoria propia del conocimiento científico, en el marco universitario, que también permite observar la totalidad de las condi-

ciones de producción por el cual la memoria entendida como la construcción de la identidad, sensibiliza a la comunidad académica en torno a sus modos de conocer, efectivamente para el desarrollo armónico y justo de las expectativas populares.

La realidad entonces, a partir de la fundación de Observatorios, Laboratorios, Centros, Institutos y de nuevas currículas que alberguen decididamente la inclusión conceptual de la comunicación digital audiovisual como un nuevo paradigma gnoseológico, funda un vínculo estrecho entre las producciones mediáticas y la calidad descriptiva, crítica, teórica para propiciar los nuevos escenarios comunicacionales.

CAPÍTULO I

**LEY DE SERVICIOS DE COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL. CUMPLIENDO OBJETIVOS**

CONSTRUYENDO LA TELEVISIÓN DEL FUTURO

*Por Lucrecia Cardoso, Germán Calvi, Felix Fiore,
Leonardo Calvi, Ariel Direse, Antonella Denegri,
Gustavo Lang³*

¿De dónde venimos y hacia dónde vamos?

Hace diez años atrás no discutíamos sobre la Televisión, sobre el modelo de la Televisión en Argentina, allí la TV simplemente era, existía, cumplía 51 años de existencia en nuestro país, pero no integraba los temas de agenda, menos de la agenda política. El sector privado hacía y deshacía casi a su antojo, en la lógica del neoliberalismo, donde el Estado «molesta» al Mercado y debe mantenerse casi al margen.

Hace diez años atrás discutíamos como salir del infierno, de veinte por ciento de desocupación, de cuarenta por ciento de pobreza, de un endeudamiento externo asfixiante; desocupación, pobreza y dependencia eran tres temas recurrentes, presentes en la agenda.

Hace diez años atrás el Estado estaba ausente de casi todo, y estaba ausente de la Televisión. Conocíamos al COMFER⁴ cada vez que alguien se desnudaba en la tele fuera del horario permitido y luego se hablaba de una mul-

³ Equipos de trabajo de la Gerencia de Acción Federal, la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA.

⁴ COMFER: Comité Federal de Radiodifusión, ahora reemplazado por la Ley 26.522 por el AFSCA, Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual.

ta, o cuando clausuraba la radio de algunos compañeros y Canal 7 no era motivo de orgullo para casi nadie.

Hace al menos cuatro años que sí discutimos sobre la Televisión, sobre el modelo de la Televisión en Argentina. Hace tres años, en 2009, el Congreso de la Nación aprobó la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, que vino a reemplazar a la vieja norma de la Dictadura, después de setenta intentos de legisladores y cuatro de Presidentes, que en veintinueve años no lograron una nueva Ley, casi treinta años le costó a nuestra joven democracia poder aprobar esta Ley. Ya van tres años y todavía no se puede aplicar en su totalidad.

A la par de este proceso, Argentina adoptó la Norma ISDB-Tb o norma japonesa – brasilera para implementar la TV Digital y felizmente, todo Sudamérica, casi, adoptó la misma Norma⁵.

Hace cuatro años Canal 7 ya era orgullo para muchos y existía Canal Encuentro, el Canal del Ministerio de Educación de la Nación, pequeño, distinto, prestigioso.

Hace cuatro años siete de cada diez hogares pagaban para ver TV en Argentina. Una de las razones por las que pagaban era porque para ver los partidos de fútbol por tele, había que pagar. Ahora ya no hay que pagar para ver el fútbol por la tele y el fútbol es para todos.

Podemos discutir en estos tiempos sobre el modelo de la Televisión en Argentina porque existe un proyecto de país que fue resolviendo los aspectos macroeconómicos, hasta construir las condiciones para consolidar un modelo de matriz diversificada de producción industrial con inclusión social, podemos trabajar sobre las industrias infocomunicacionales porque se logró rescatar a la política por debajo de los escombros que dejó la economía neoliberal, y podemos avanzar porque hay un proyecto de país en donde adquiere senti-

⁵Excepto Colombia y las Guyanas, todos los países de Sudamérica adoptaron la misma norma para implementar la TV Digital.

do reconstruir la soberanía sobre las telecomunicaciones y la radiodifusión, que ahora, en la era digital, comparten el soporte por el cual circulan.

Como escribió Octavio Getino

el sector cultural y en particular el de sus industrias puede convertirse por su propia especificidad en un probado lugar de encuentros cotidianos, un escenario operativo concreto. La sociedad civil, a través de entidades o de los ciudadanos directamente, el Estado, las empresas y los profesionales, conviviendo en el escenario cultural como no lo hace ningún otro tipo de escenarios (Getino,1998:65)

La realidad nos muestra un escenario del que mucho podemos aprender, con un conflicto explicitado a un grado que nunca vimos, en los sesenta años de historia de la Televisión en el país. Por un lado, el mayor grupo económico en control de doscientas cincuenta, o más licencias de medios, utiliza su posición dominante en el mercado de las industrias infocomunicacionales⁶ para defender los privilegios que conquistó en las épocas de la última dictadura, que permitieron su integración vertical, y que consiguió en los momentos de mayor debilidad de la democracia, que permitió su crecimiento horizontal. Dominando el mercado de la TV por cable, el mercado de la TV abierta, con fuerte presencia en el radial y el de la banda ancha y liderando el de los diarios (medios gráficos), y desarrollando un conflicto, que pone en serio riesgo las bases de la democracia, para avanzar hacia el mercado de la telefonía fija y móvil, conservando la posición dominante en los mercados anteriores.

⁶ Industria Infocomunicacional: es un concepto que abarca medios de comunicación (diarios, radio, televisión abierta y televisión por cable), las industrias culturales (editorial gráfica, fonografía y cinematografía), las industrias de telecomunicaciones (telefonía básica fija y telefonía móvil) e Internet. (Mastrini-Becerra, 2009)

Cuando se habla de concentración de medios de comunicación en realidad se alude a un proceso que incluye pero supera los contornos de las actividades de los medios, ya que incluye también a las telecomunicaciones, al conjunto de las industrias culturales (como la cinematografía, las ediciones de libros o la fonografía) y a las redes digitales (como internet). La concentración no conoce fronteras de actividad entre las que se dedican a la producción, tratamiento, almacenamiento y circulación (comercial) de contenidos, y en los últimos años, además, tiende a superar las fronteras geográficas. Grandes grupos de comunicación y de industrias convergentes operan en simultáneo en diferentes países latinoamericanos (Mastrini-Becerra, 2009)

Del otro lado, organizaciones de pueblos originarios, cooperativas de trabajo y de servicios, organizaciones religiosas, sociales, sindicales, de la cultura, el deporte, que pueden, por primera vez, acceder a gestionar una licencia de un servicio de comunicación audiovisual sin un fin de lucro. Productores independientes, guionistas, técnicos especializados, directores, actores, vestuaristas, maquilladores, etc., que pueden soñar con ser parte de la televisión argentina, sin necesidad de vivir en un barrio de Capital Federal, lugar exclusivo y excluyente para ser parte, al menos, de la ficción de la televisión argentina. Televidentes que van a poder recibir información confiable, sabiendo quién emite el contenido, y pudiendo elegir entre distintas opciones, no como hasta antes de la Ley, en donde había muchos programas diferentes, pero pocos intereses, y ocultos, detrás del esquema concentrado y centralizado⁷ de producción y exhibición de los mismos.

⁷ Estudio del COMFER de 2001 sobre la programación de 34 canales del interior del país, marco que la retransmisión de programas originados en la ciudad de Buenos Aires ascendía al 76% de la programación en provincias, mientras que los canales locales solo producían el 14% de lo que se emitía.

Al medio, el Gobierno Nacional, que a partir de la aprobación por el Congreso de la Ley 26.522 desarrolla un conjunto de políticas tendientes a mejorar el ejercicio de los derechos en materia de ciudadanía audiovisual, y claramente, indiscutiblemente, en estos últimos tres años, más voces, más productoras, más trabajadores especializados argentinos, más canales de TV, más instituciones, más organizaciones, fueron parte de la construcción de esta nueva Televisión.

Políticas públicas asentadas en la comprensión histórica de que la era digital cambia el paradigma tecnológico, el modelo de negocios y la construcción simbólica de los procesos de producción, distribución y exhibición de contenidos, que tienen por norte la defensa del desarrollo y la adopción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs) con un criterio de inclusión e integración social, comprendiendo su rol como dispositivos de generación y acceso a bienes culturales.

Por ello la implementación de la Televisión Digital Abierta, el Plan Nacional de Telecomunicaciones Argentina Conectada y las políticas de fomento a la producción de contenidos audiovisuales digitales se hacen de manera universal para fortalecer la TV gratuita, plural y federal.

La construcción y consolidación de estos desafíos exigen mayores grados de organización y participación, es central tender puentes entre los intereses sectoriales y construir sinergias entre el esfuerzo público y el privado, entre la producción independiente y los canales de TV, entre las organizaciones de realizadores y las organizaciones sociales y políticas, los sindicatos y las sociedades de gestión.

Porque la finalidad de estas políticas públicas integrales es la de impulsar el crecimiento de la industria audiovisual en su conjunto y en su diversidad; consolidar una estrategia de producción, exhibición, distribución y comercialización internacional de contenidos que genere ingreso de divisas al país; la creación de puestos de trabajo, la profesionalización de los recursos humanos, la consolidación de un mercado de

derechos y una mayor integración de la cadena de valor del complejo audiovisual con el mundo.

Si avanzamos en esta dirección, muy pronto la televisión en Argentina va a ser diversa, como lo es la realidad de nuestro país, por lo tanto, va a ser más democrática, y nos va a reflejar a todos en sus pantallas.

Del encuentro entre la sociedad y los contenidos reflejados en las pantallas, surgirá una nueva mirada de la realidad. Y allí estaremos, en el nuevo punto de partida de la televisión del futuro.

Los cuatro millones de hogares que no acceden a la televisión paga, representan el principal objetivo de estas políticas de comunicación, pero sólo si miramos los 14 millones de televisores de nuestro país, podremos comprender la magnitud del desafío.

Allí, el nuevo modelo de gestión de licencias de servicios de comunicación audiovisual logrará sostenibilidad, apelando a:

- la creatividad de los formatos de producción,
- la conformación de una grilla de gran interés y calidad,
- la identificación cultural con la región en la que desarrollen su política comunicacional.

Así, mejorará la calidad de las pantallas, la formación de públicos y la articulación de todos los partícipes necesarios para sentar bases sólidas en la construcción de la televisión del futuro.

La experiencia de fomento a la producción de contenidos para TV

¿Qué significa el fomento a la producción? Las políticas de fomento son una herramienta del Estado, que permiten subordinar la lógica económica a la lógica política, promoviendo que determinados sectores se desarrollen en un mo-

mento en el que el mercado no les permite ese grado de desarrollo. El fomento es una transferencia de recursos a un sector, el cual se encuentra debilitado, limitado, desfavorecido por las reglas del mercado, con el fomento se rompe el círculo vicioso al cual están sometidos, permitiendo hacer un cambio en el modelo de negocios por la inversión, avanzando en su grado de desarrollo.

«La influencia del modelo de los círculos viciosos hizo que se propusieran diversas vías para convertirlos en espirales ascendentes que llevaran a mayores niveles de ganancia, ahorro e inversión de manera simultánea, para romper esos círculos viciosos»(Escribano, 2001:s/p). Si el fomento tiene éxito el sector que recibe la promoción crece, se desarrolla, logra un tamaño y/o una complejidad que no le hubiese permitido lograr la lógica del mercado.

En este caso, el fomento a la producción de contenidos para TV se basa en el entendimiento de que la comunicación es un derecho, y que el ejercicio monopólico de ese derecho es antidemocrático, por lo cual se busca democratizar el ejercicio del derecho a la comunicación a través del fomento a la producción de contenidos, como un instrumento más, en el marco de una política integral que promueve diversos instrumentos, que en su conjunto, configurarán un nuevo mapa audiovisual en el país, acompañando el desarrollo de la Televisión Digital en el cumplimiento de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

La transformación del mapa audiovisual no se logrará solo a través del fomento a la producción de contenidos, sino que este es un instrumento en el conjunto de la política pública.

¿Qué se decidió fomentar en la experiencia piloto Argentina de fomento público a la producción de contenidos con la implementación del «Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales»?

- La producción independiente
- Contenidos de ficción
- Contenidos documentales

- Contenidos en todo el país para que se expresen todas las voces

La producción independiente:

- El talento federal
- La construcción de un nuevo lenguaje
- La generación de mejores condiciones para la articulación de los productores y las pantallas para el cumplimiento de la Ley 26.522

Contenidos de ficción:

- La ficción enamora y configura la subjetividad, democratizar la estética de la TV
- El mayor valor simbólico, el mayor valor agregado, la mayor complejidad de producción
- Es un género que no se podía producir de manera privada sin fomento público por afuera del área metropolitana
- Es un género que permite aprovechar la experiencia del cine y la *expertise* del INCAA

Contenidos documentales:

- El documental permite que se exprese la agenda invisibilizada por los grupos hegemónicos en control de las industrias infocomunicacionales, funciona como herramienta de contrainformación, en relación a la agenda hegemónica de los medios monopólicos
- El documental educa, entretiene y forma ciudadanía
- Tiene una complejidad masificable, que se puede reproducir en todo el país al mismo tiempo
- Permite mejorar la relación inversión / resultados de aplicación de recursos públicos y horas producidas.

Contenidos en todo el país para que se expresen todas las voces:

- La importancia de los concursos federales, que permiten el desarrollo audiovisual en todas las regiones a la vez

- La importancia de admitir realizadores sin antecedentes de producir contenidos para TV, dado que existen pocas a nulas casas productoras por afuera del área metropolitana
- Acercar las pantallas a la gente, las historias a las historias de la gente, para incrementar las preferencias de las audiencias por los contenidos emitidos en pantallas regionales y locales

¿Cómo se fomenta?, Con políticas claras y con una política pública integral. Con alianzas interinstitucionales. Con alianzas multisectoriales. Con equipos de trabajo. Con conducción política. Con una burocracia militante. Con equipos interdisciplinarios.

Desde el territorio y de manera participativa

- La presentación, comunicación y difusión de los instrumentos es una clave para socializar la información a tiempo y permitir la presentación efectiva de proyectos por parte de todos los sujetos sociales que se pretende fomentar
- Las consultas y el acompañamiento para la presentación de los proyectos son dispositivos que colaboran con hacer «amigables» los instrumentos para quienes por primera vez articulan con el Estado
- La conformación y el trabajo de los jurados, que combine prestigiosas figuras del cine y la TV, con representatividad institucional y territorial
- La selección y el trabajo de los capacitadores y el acompañamiento de los tutores, como dispositivos de fortalecimiento de los proyectos y mejora de la calidad audiovisual de las obras
- Los ámbitos de debate permanentes, de encuentro, de participación.

Enfrentando la complejidad desde la complejidad

- El sentido común y el reconocimiento a las prácticas existentes subordinando a la tecnocracia hija del sistema monopólico privado

- La celeridad en los tiempos y las facilidades a los sectores en función de los objetivos subordinando a la burocracia hija del Estado bobo y ausente
- Con un instrumento para cada sector y para cada objetivo y no con un instrumento para todos que en la práctica es un instrumento para pocos.

Primeros resultados de una experiencia de Política Pública

Políticas Públicas Integrales

A partir de la conquista de la Ley 26.522 y la adopción de la Norma ISDB-T, el Gobierno Nacional impulsa un conjunto de iniciativas para:

- Instalar una red de antenas de TV Digital Terrestre que permita que los contenidos lleguen a todo el país en igual calidad de imagen
- Fabricar decodificadores compatibles con los Televisores que existen en los hogares de las familias trabajadoras del país, permitiendo que no solo los más modernos aparatos de Televisión puedan emitir contenidos digitales, de manera gratuita, y por ende, no obligando a cambiar de TV
- Distribuir de manera gratuita los decodificadores en los sectores más vulnerables del país
- Adjudicar a todas las Universidades Nacionales y Gobiernos Provinciales un licencia de TV Digital
- Abrir Concursos Públicos para la adjudicación de nuevas licencias de TV Digital, a lo largo y ancho del país
- Poner en marcha canales nacionales que permitan una oferta de contenidos de interés general: Canal Encuentro contenidos educativos, Canal Paka paka contenidos infantiles, Canal INCAA TV cine, Tecnópolis TV contenidos para promover vocación hacia carreras de las ciencias aplicadas y difundir la Ciencia, la Tecnología y la Innovación Productiva, Canal DxTV contenidos deportivos,

- Fortalecer procesos de investigación y capacitación en producción de contenidos
- Instalar capacidades tecnológicas para producir, distribuir y emitir contenidos digitales audiovisuales
- Fomentar la producción de contenidos audiovisuales digitales
- Fomentar la comercialización internacional de los contenidos audiovisuales

En el año 2010 se desarrolla una experiencia de fomento a la producción de contenidos denominada «experiencia piloto» en donde se concibe, diseña y ejecuta el «Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales», allí el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en conjunto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales genera un proceso participativo, inclusivo y federal para democratizar la Televisión en el país. Se realizan convocatorias a los realizadores audiovisuales para que presenten proyectos para producir contenidos, se reciben en la experiencia piloto 1.186 proyectos, un «aluvión audiovisual». Se convocan a 102 jurados para evaluar los proyectos en las diferentes categorías establecidas, produciéndose 149 obras audiovisuales en este tramo. Una vez elegidos los proyectos ganadores, se firman contratos de producción, se establece un sistema de capacitación en guion, dirección y producción para los realizadores sin experiencia, y un sistema de tutorías y seguimiento, con 59 profesionales que recorren el país acompañando las realizaciones.

Se genera empleo para aproximadamente 5.200 trabajadores en la producción de las series de ficción, de ellos 1.300 actores, y aproximadamente otros 5.000 puestos de trabajo directo en la producción de las series de documental⁸.

⁸ Información propia en Base a los registros de la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Por primera vez en la historia del país, todas las regiones pueden producir contenidos en igualdad de condiciones, participando del proceso de construcción de la subjetividad, democratizando la estética, y permitiendo a los realizadores independientes ser parte del proceso de transformación y democratización de la televisión.

Los Objetivos Generales de la experiencia piloto del Plan son:

- Producir contenidos de alcance universal orientados a la Televisión Digital,
- Profundizar el desarrollo de herramientas de producción audiovisual,
- Colaborar en la generación de contenidos para implementar el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino.

Los principales Logros se pueden resumir en:

Poner en marcha once concursos de fomento para producción de contenidos audiovisuales digitales:

- Cortometrajes Terminados
- Documentales Terminados
- Series de Ficción para productoras con antecedentes,
- Series de Ficción para Señales Públicas y/o Comunitarias
- Series de Documental para productoras con antecedentes
- Series de Documental para Señales Públicas y/o Comunitarias
- Series de Ficción Federales
- Series de Documental Federales
- Concurso Nosotros
- Series de Ficción en Coproducción Internacional
- Series de Documental en Coproducción Internacional
- Recepción de consultas telefónicas y por correo electrónico, aproximadamente cinco mil (5.000) consultas telefónicas y tres mil (3.000) correos electrónicos

- Producción de material gráfico de Difusión y material audiovisual;
- Participación en Foros, Congresos, Festivales, Eventos de promoción y difusión del Plan;
- Cierre de las Convocatorias con más de mil cien (1.100) proyectos recibidos;
- Conformación de los Jurados para los once (11) Concursos, ciento dos (102) Jurados en total;
- Admisibilidad de los más de mil cien proyectos recibidos;
- Selección de los Preseleccionados en los Concursos Federales;
- Producción de las Capacitaciones de los Concursos Federales;
- Gestión de la ampliación de los premios a otorgar en cada Concurso;

Los nuevos contenidos

En la experiencia piloto se fomenta la producción de 149 Obras Audiovisuales Argentinas, más de 500 horas de contenidos producidos para la Televisión Digital Abierta, contenidos terminados en 2011, todos en calidad broadcasting internacional.

Cada hora digitalizada, con calidad de imagen y audio certificada en un exhaustivo proceso de ingesta, con dos controles de calidad complementarios.

Estos contenidos se organizan en dos géneros, Ficción y Documental, y luego en dos duraciones por capítulo 26 minutos y 48 minutos⁹, del siguiente modo:

- Series de Ficción (32 en total)
- 8 capítulos x 26 minutos (18 series)

⁹ Información propia en Base a los registros de la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

- 13 capítulos x 26 minutos (12 series)
- 13 capítulos x 48 minutos (2 series)

Series de Documental (117 en total)

- 4 capítulos x 26 minutos (30 series)
- 4 capítulos x 48 minutos (5 series)
- 8 capítulos x 26 minutos (28 series)
- 54 capítulos x 26 minutos (54 obras, 1 serie)

Representan la cartera más novedosa, original y diversa de la historia audiovisual del país, contiene contenidos ganadores de los Premios Martín Fierro de la TV Argentina, «Mejor Unitario: Televisión por la Inclusión» y «Mejor Ficción Federal: Eden», con nueve nominaciones en total. Con más de 20 obras reconocidas a nivel internacional, seleccionadas en los Festivales de Biarritz, Forum des Images de Paris, Roma Fiction Fest en Italia, presentadas con excelentes resultados en NATPE, Miami (EEUU), y MIPCOM, Cannes (Francia). Televisión por la Inclusión también nominada a los Premios Emmy Awards.

Generan un impacto sin precedentes en las pantallas de Televisión del país, en donde han sido emitidas por Canal América TV, logrando picos de 8 puntos de rating. Del mismo modo, en Canal 9, 5 puntos, en TELEFE, más de 15 puntos, en Canal 7 la televisión pública, de 3,5. Y en Canal 10 de Córdoba, duplicando y hasta triplicando el rating del segmento, en prime time, compitiendo con las ficciones comerciales y los programas de entretenimiento más competitivos del país.

Estas producciones, comparten una manera de pensar y hacer Televisión novedosa en nuestro país, que logra expresar y representar la diversidad y la multiplicidad de voces, el talento de los realizadores y sobre todo, el efervescente momento que atraviesa el sector audiovisual del país con una transformación revolucionaria de la comunicación en general y de la televisión en particular.

Resultados Relevantes

Se acompaña la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual con un proceso participativo, con la movilización de más de medio millón de personas en charlas de difusión, encuentros, reuniones de trabajo, congresos, foros, festivales, actos, eventos de premiación, avant premiere de contenidos, desarrolladas a lo largo y ancho del territorio nacional, lo que genera un re-encuentro de todos los sectores y una resignificación del proceso de democratización de la comunicación en un alcance de proporciones épicas.

Se genera una estructura con capacidad de producción de contenidos para que todas las regiones del país puedan incorporar la producción independiente, para 500 horas por semestre, en proceso de profesionalización y especialización. Una cartera de contenidos con un nuevo lenguaje, que no es el de la Televisión Comercial ni el del Cine, que integra ribetes de ambos y combina un fuerte arraigo local con una visión global del mundo y un enfoque holístico en el abordaje de los temas.

Se logra una penetración en el mercado internacional de contenidos por parte de nuevas casas productoras y nuevos esquemas de distribución que incorporan, por primera vez, contenidos de producción independiente de todas las regiones del país, integrando una cartera diversa, original y de excelente calidad, que combina el talento y la creatividad de los realizadores con un entorno transformador al calor del cual se han gestado y desarrollado los contenidos.

Con mayor presencia en los principales mercados del mundo, con una fuerza de venta joven, integrada por realizadores, productores y distribuidores de todas las regiones del país, hijos del fomento público a la producción de contenidos audiovisuales digitales, Argentina enfrenta el desafío de seducir al mundo con las fortalezas de sus realidades locales, el talento de sus creativos y el profesionalismo de sus trabajadores.

Logrando que canales de TV y distribuidores de contenidos de más de 30 países conozcan los contenidos argentinos, conozcan el proceso de transformación de la televisión en nuestro país, y despierten curiosidad por los mismos, construyendo puentes.

La experiencia piloto logra un primer diálogo de los contenidos con las pantallas nacionales y regionales del país. Ahora el desafío es promover el diálogo de los contenidos con las pantallas del mundo, para retroalimentar el proceso creativo, e incorporar el concepto de los relatos originales de temas locales abordados de manera universal en lenguaje televisivo.

Comunicación, Democracia Audiovisual y Soberanía Cultural

La comunicación es en sí misma la práctica por medio de la cual se articula la sociedad de una Nación, pero por otro lado, es el articulador de las prácticas hegemónicas establecidas. La sociedad surge como un producto del ordenamiento de la contingencia a través de prácticas hegemónicas, que implica la distinción entre distintas vías y formas de institucionalización. Este reconocimiento de que la sociedad esta constitutivamente sustentada en las relaciones de poder que son aquellas que le dan forma y que se mantienen y articulan mediante la hegemonía de sus prácticas de las que surge la distinción entre vías de ordenamiento distintas, es el reconocimiento del carácter político de la sociedad y sus prácticas.

Por lo anterior, la tarea que el Gobierno Nacional, en conjunto con los diferentes actores de la comunicación y la cultura llevan adelante en el campo de la comunicación, y a través del cual logran construir un espacio de distinción basada en un modelo de comunicación democrática no liberal, frente a un modelo hegemónico caracterizado por las

consignas propias del liberalismo cosmopolita, es un acto político de primer orden.

El primer modelo está basado en la democracia de los derechos y las prácticas de los mismos y tiene su sustento institucional político en la soberanía de la nación; el segundo se basa en la globalización liberal y en la «libre circulación de la información», concepto que EEUU forjara en la década de la post guerra con el fin de la transnacionalización de sus grupos de comunicación, en el marco de la primera hora de la globalización.

Es evidente que los discursos de cada vía recorren derroteros diferentes; mientras que la opción democrática nacional no liberal utiliza argumentos tales como la creación y práctica efectiva de derechos y dirige sus diatribas contra el monopolio, un grupo reducido de la sociedad que socava la soberanía de las mayorías; la vía liberal cosmopolita globalizadora utiliza un lenguaje moralista que construye la distinción entre los «buenos/nosotros» y los «malos/ellos», articulando viejas prácticas instaladas por el neoliberalismo como el ocultamiento, el énfasis y la repetición. En este contexto la vía democrática nacional enfrenta a los grupos monopólicos y hegemónicos de la palabra a través de la articulación de lo político eligiendo el terreno de la disputa en el marco de la república bajo las reglas de la democracia liberal republicana, por lo tanto es central el reconocimiento del carácter político de este acto por parte de sus integrantes construyendo así un escenario agonista en que la disputa política se ubica entre un nosotros y un adversario a vencer en el marco del Estado. Por otro lado la vía liberal cosmopolita niega el carácter político de este hecho porque llevaría a destruir su capital simbólico (político) fundamental que es la construcción de la «información independiente» por lo que no le queda más remedio que articular con sectores conducidos ideológicamente por ellos a través de consignas apolíticas surgidas del seno del «que se vayan todos», y desconocer el terreno de la disputa articu-

lado en el marco del Estado, al llegar a este punto este sector construye, paradójicamente, su política a través de la negación de la misma y genera un escenario donde la distinción está ubicada en una relación «amigo/enemigo», en donde el enemigo debe ser destruido o sacado de juego, ya que está identificado con lo «malo» mientras que el amigo está identificado con los «bueno», este procedimiento articulado por la hegemonía comunicacional detenta y redundante en la conducción ideológica de amplios sectores de la sociedad. Esta configuración lleva a que se conviertan en una fuerza reaccionaria y antidemocrática más allá de su discurso público.

En este contexto la nueva televisión en el marco de la nueva comunicación constituye un cambio de las prácticas hegemónicas establecidas y ante todo un acto de reivindicación de la democracia de las mayorías, del reconocimiento de la diversidad constitutiva de la sociedad frente a la homogeneidad del mercado y el proceso de desnacionalización de la globalización.

BIBLIOGRAFÍA

- Getino, Octavio, *El Capital de la cultura. Las Industrias Culturales en Argentina*. Argentina, Editorial Ciccus, 1998.
- Getino, Octavio, *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Argentina, Editorial Ciccus, 2005.
- Mastrini, Guillermo, Becerra, Martín, *Los Dueños de la Palabra*. Argentina. Prometeo, 2009.
- Escribano, Gonzalo, «Las Teorías Económicas del Desarrollo» en UNED, Desarrollo Económico y Cooperación, 2009.
- Documentos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. INCAA.

TV DIGITAL ABIERTA: NUEVAS MIRADAS, NUEVOS ACTORES, NUEVOS ESPACIOS DE COMUNICACIÓN

*Por Martín González Frígoli, Natalia Ferrante
y Luciana Isa (colaboradora)*

*«Pensar en contexto es pensar en un aquí y ahora,
pero mirando hacia adelante, hacia atrás; y
reparando en aquellos otros que nos miran y
comparten ese contexto»*

A sólo pocas semanas de que se cumplan los plazos para que la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual sancionada en octubre de 2009 por el Congreso de la Nación entre en plena vigencia, a partir de que los grupos monopólicos inicien el proceso de desinversión, nadie pone en duda que pensar en una nueva ley que regule el funcionamiento de los medios en la Argentina, es pensar en mucho más que en medios de comunicación, información, contenidos; es decir, es mucho más que eso, o simplemente pensar en ello implica traspasar esas dimensiones.

La misma denominación de la normativa: Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, contiene en su sintaxis palabras clave que, analizadas cada una de manera individual, remiten a muchísimos sentidos, y más aún puestas en diálogo y re significadas conjuntamente. Sin girar a un análisis lingüístico de los términos (no forma parte del sentido de este trabajo), el sólo hecho de analizar la construcción de su denominación nos obliga a una reflexión: una ley que funda sus pilares sobre el criterio de servicio audiovisual y

no de radiodifusión¹⁰ en tanto incorpora dentro del objeto de la previsión legal, no sólo a los medios que funcionan por aire -los medios históricos de la radiodifusión-, sino que se contemplan otros servicios que no son abiertos en tanto constituyen lo que se llaman servicios de comunicación audiovisual con un soporte distinto que el de la radiodifusión aérea, cable o Internet,¹¹. Los servicios de comunicación audiovisual están protegidos y amparados por el convenio de diversidad cultural de UNESCO, por lo que los Estados no solamente tienen la posibilidad de defenderlos sino la obligación de hacerlo (Loreti, 2010).

Y cuando nos referimos a que esta Ley nos induce a pensar en muchas otras dimensiones, es justamente cuando vemos que concebir ideológicamente una ley que regularice, por así decirlo, las cuestiones vinculadas a los medios de comunicación, planificada como un servicio de comunicación para la comunidad, del cual el Estado debe ser el promotor, el garante, y el hacedor de ese derecho, es ahí cuando no podemos desconocer que esta Ley representa un proyecto de Estado, o a esta altura podríamos decir, forma parte de la génesis de ese proyecto nacional. Entonces, claramente, se ponen en juego múltiples dimensiones.

Sin embargo, mucho se ha dicho, opinado, ensayado en torno a la concepción de la Ley, a su reglamentación, a las transformaciones sociales, culturales, económicas, políticas, que vienen emparejadas con su implementación, desde variadas perspectivas; condición en la cual creemos radica su riqueza. Pero como profesionales de la comunicación, desde este artículo nos interesa situarnos desde la mirada comunicacional que adquiere, y como parte de ella, su dimensión tecnológica. Mirar

¹⁰ La radiodifusión trabaja sobre la regulación del soporte, y el criterio de que aquello era regulado tenía que ver con el uso del espectro radioeléctrico y no con el tipo de actividad que se realizaba.

¹¹ Lo que se define como telecomunicaciones va a parar a las listas de la Organización Mundial del Comercio.

comunicacionalmente implica mirar los sentidos, las re significaciones, los usos, las apropiaciones que cada sujeto social realiza sobre determinadas prácticas, desde sus propias condiciones de producción. Además, si entendemos que la comunicación tiene un sentido de transformación, implica también pensar en cuáles son las transformaciones políticas, sociales, que se gestan alrededor de estas prácticas.

Entonces, nos interesa preguntarnos ¿qué implica mirar comunicacionalmente la dimensión tecnológica de la comunicación?

Si nos motoriza problematizar acerca de este nuevo escenario desde un enfoque comunicacional, no podemos situarnos aisladamente de la revolución tecnológica que implica la irrupción de la Televisión Digital Terrestre. Con su llegada, la Televisión Abierta atraviesa hoy un momento histórico en el que se abren infinitas posibilidades. El gran salto augura un cambio que no puede ser reducido a una cuestión técnica, sino que estamos hablando de una mutación en el paradigma comunicacional, en el que los contenidos tienen un papel central. Sin dejar de lado la necesidad de infraestructura apropiada, «esta revolución paradigmática está llamada a poner un poco más de énfasis en la generación de contenidos y en el diseño de políticas públicas que garanticen espacios adecuados» (Consejo Asesor del SATVD, 2011).

Lo anterior supone una activa participación del Estado mediante un trabajo sostenido, apoyado en la creencia firme de que es necesario promover una televisión con vocación social. Ésta, por un lado, debe garantizar el acceso universal y de esa forma contrarrestar la exclusión. Por el otro, debe revertir la lógica comercial que sistema de radiodifusión argentino desde sus orígenes.

El diseño de políticas públicas no puede estar anclado exclusivamente en escenarios presentes sino que debe ser capaz de proyectarse hacia posibles futuros, sin tampoco desconocer las tradiciones históricas, aunque ello no implique caer en una mirada floklórica de los hechos. Esta posibilidad de ima-

ginar tiene que estar al servicio de la construcción de la ciudadanía. Si, como dice Manuel Castells, «los medios son el espacio donde se decide el poder» (Castells, 1999), es fundamental promover un movimiento por el cual la sociedad civil deje de ser espectadora y se convierta en productora de discursos y sentidos que sean visibles a través de los medios.

Nuestro posicionamiento nos traslada entonces, a generarnos un desafío comunicacional que no es estrictamente tecnológico, sino que se ancla a la posibilidad de pensar en estos nuevos contenidos, pero ya no desde una perspectiva puramente tecnológica, sino que el reto es ubicarnos desde el paradigma de comunicación/cultura que es desde el cual concebimos la comunicación, conceptual pero también políticamente. Situarnos en y desde este lugar implica desplazarlos teóricamente «de los medios a las mediaciones culturales; de la determinante tecnológica a la cultura» (Barbero, 2003). Mirar la comunicación no ya desde un lugar instrumental, sino relacional y como parte constitutiva de la cultura, definida desde una mirada socio semiótica, lo que conlleva la atención al plano simbólico, pero también a las dimensiones materiales e históricas, lo cual nos desafía a pensar en una nueva irrupción tecnológica desde lo cultural.

Y si miramos lo cultural necesariamente tenemos que desplazarlos de una lectura centrada netamente en la tecnicidad de la Tv Digital Abierta, a un análisis social, cultural, pero fundamentalmente político, que es el que nos traspone a enfocarnos en la calidad y representatividad de sus contenidos, pero ya no desde un plano pura y exclusivamente tecnológico.

¿Qué implica hablar de «calidad» desde un paradigma cultural?

Es cierto que desde su irrupción a mediados del siglo XX, la televisión se ha convertido en una parte esencial de la vida de las personas. Hoy, sumergidos en la era digital, esa presen-

cia puede enriquecerse o reformularse, puesto que la televisión, además de su lugar habitual, nos acompañará desde la pantalla de un celular o desde una computadora portátil.

Toda una corriente de teóricos e investigadores latinoamericanos, entre los que cabe mencionar a Jesús Martín Barbero, Omar Rincón, Germán Rey, Valerio Fuenzalida y Nora Mazziotti, entre muchos otros, analizan, con profunda lucidez el lugar que ocupa la televisión en el mundo actual como dispositivo cultural, «como espacio en el que se encuentran cultura, sociedad y subjetividad» (Consejo Asesor del SATVD, 2011).

Emerge así la búsqueda por lograr producciones que favorezcan la participación en condiciones de calidad, que (re)valoricen al espectador, que permitan la ampliación del espacio público y la construcción de ciudadanía y que, frente a los discursos hegemónicos, hagan visible la diversidad socio-cultural. Desde esta construcción, la televisión, explorando su potencial creativo y expresivo, puede funcionar como un dispositivo que interpele a las audiencias desde sus prácticas sociales más arraigadas y les ofrezca, al mismo tiempo, la posibilidad de adentrarse en otros mundos posibles.

En este sentido, resulta interesante poner en debate aquello que entendemos por «calidad» de contenidos, priorizando las implicancias y las transformaciones políticas, culturales y sociales que se suceden como resultante del desarrollo de una televisión digital de alta calidad. Es decir, impregnar culturalmente el enfoque tecnicista.

Y para ello, empezamos por lo primero; el público. La posibilidad de construir una televisión diversa y con protagonismo social nos impone la necesidad de pensar en el público y brindarle calidad. Lejos de aquellas prácticas que consideraban al espectador como sujeto pasivo, susceptible de ser manipulado por un emisor todopoderoso, la televisión de la era digital debe tener como máxima el respeto por la inteligencia y la capacidad interpretativa del destinatario del mensaje audiovisual. De hecho, una de sus grandes

novedades está vinculada a la futura oferta de servicios interactivos, que permitirán otorgar a la audiencia un rol más participativo. En este contexto, resulta fundamental aprovechar el avance técnico para desplegar buenas ideas que cristalicen en productos televisivos cuyo discurso y contenido se mida menos en función del rating y más en términos de creatividad y capacidad para responder a las necesidades del público y representarlo conforme a su realidad y características, a sus contextos.

En esta línea, pensar proyectos que se ajusten a estas expectativas supone conocer cuál es el aporte que la televisión puede hacer a la ciudadanía, en los distintos ámbitos de la vida social.

Posibilitar y priorizar la diversidad cultural y contribuir a la integración nacional y regional

En este punto, es necesario aclarar, que la audiencia a la que se dirige el mensaje televisivo, si bien es masiva por la cantidad de personas que la componen, no significa que sea homogénea. El público al que interpela la televisión está compuesto por múltiples identidades sociales (étnicas, raciales, religiosas, de género, de edades, etc.), que deben sentirse representadas. Por eso, los proyectos tienen que estar guiados por la convicción de que este medio puede hacer un aporte esencial, ofreciendo una programación diversificada, que favorezca la visibilidad de esa pluralidad y responda a las necesidades de cada sector, sin que esto signifique recaer en la hiper-segmentación resultante de la incorporación de la Tv por cable en los hogares, adecuada a la captación de públicos target desde la publicidad, con fines puramente comerciales. Sino que dicha segmentación esté orientada a ceder lugar a todas las miradas (género, etnias, lingüísticas, edad, etc.) en y desde el diseño de contenidos y no desde la perspectiva publicitaria.

Dar cuenta de las distintas costumbres y de la polifonía ideológica, religiosa y étnica se revela como una oportunidad que no puede ser ignorada por la televisión de un país cuya heterogeneidad poblacional es una de sus marcas fundacionales.

Al mismo tiempo, habrá que construir relatos que cuenten la manera en que esas diferencias se integran en una identidad sociocultural común, a fin de aprovechar la capacidad que este medio tiene para promover valores y sentidos en servicio de la cohesión social.

Asimismo, favorecer y acompañar el proceso de integración regional encarado por los estados latinoamericanos.

Favorecer la participación ciudadana y la consolidación de la democracia

La contribución que puede hacer la televisión en este sentido se funda en su papel como formadora de opinión. La información ofrecida, con pluralismo y diversidad, tiene que poder ser aprovechada por la audiencia como una herramienta para participar en forma responsable en las decisiones públicas. Por ello, debe presentarse en forma contextualizada y ser veraz y completa, esto es, representar los distintos puntos de vista que existen en torno a los hechos. Pero, fundamentalmente, es necesario considerar que la producción de sentido es un proceso complejo e integral. Como sostiene Omar Rincón, «es importante descubrir nuevas formas de narrar» (Rincón, 2005). Se puede construir ciudadanía y crear conciencia mediante la ficción, el entretenimiento, el humor. Sólo es cuestión de encontrar el modo.

Impulsar el desarrollo social y garantizar el acceso al capital cultural

Se trata de elaborar propuestas que permitan explotar la gran llegada que tiene la televisión para propiciar la inclu-

sión de todos los sectores, fundamentalmente, los más desprotegidos, mediante políticas activas de incorporación a la Sociedad de la Información y el Conocimiento (sic). Difundir lo que ocurre en los diversos ámbitos artísticos, culturales y científicos es una misión ineludible de la nueva televisión que inaugura la llegada de la digitalización. La Televisión Digital Terrestre y el aumento de la producción audiovisual representa una oportunidad para administrar de manera más eficiente uno de los bienes públicos más preciados: el espacio radioeléctrico. Hacer uso de las nuevas señales para ofrecer una programación diversificada que responda a las necesidades sociales y culturales de la población es responsabilidad de todos los actores que deseen involucrarse en la producción de contenidos audiovisuales.

Nuevas miradas, nuevos caminos

Teniendo en cuenta los aspectos mencionados, resulta interesante recuperar la experiencia del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) para visibilizar la la apertura de nuevas posibilidad en cuanto a la generación de contenidos audiovisuales. El BACUA se constituye como una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles tanto para los nuevos espacios de emisión como para los ya existentes, de libre acceso y de distribución gratuita. La renovación tecnológica que representa la Televisión Digital Abierta supone el desafío y la necesidad de ampliar y federalizar la oferta de contenidos audiovisuales.

Distintos productores independientes de todas las provincias, organismos gubernamentales y no gubernamentales, universidades, agrupaciones sociales y culturales, y señales que cuenten con producciones propias, pueden ceder sus contenidos de manera gratuita al BACUA para ser distribuidos del mismo modo a los canales de televisión de todo el país, así como también a instituciones.

Actualmente el BACUA cuenta con 700 horas de contenidos audiovisuales originales obtenidas a partir de los distintos Planes de Fomento del Consejo Asesor del SATVDT, vehiculizados a través de concursos abiertos para productoras independientes de todo el país, para fortalecer la industria audiovisual de local y regional. Las políticas de fomento a la producción de contenidos incluyen, además, inversiones en equipamiento tecnológico y capacitación profesional. Distintas series de ficción y documentales, así como también unitarios y cortometrajes, que abordan diversas temáticas, forman parte del acervo del Banco y están a disposición de los canales e instituciones adherentes.

Asimismo, el BACUA busca, organiza, digitaliza y socializa los contenidos audiovisuales que reflejan la diversidad cultural de nuestro territorio, democratizando el acceso a los contenidos para poner en diálogo a todo el país.

Más allá de las particularidades, potencialidades y alcance de este espacio, merece la pena valorizar el sentido que adquiere en esta nuevo paradigma comunicacional el rol protagónico del receptor en cuanto a su capacidad para elegir, seleccionar, valorizar los contenidos disponibles, ya no desde su condición de simple espectador, sino como un ciudadano, usuario, que tiene derechos y responsabilidades en torno al acceso de determinados bienes como es la comunicación audiovisual, es decir, como un sujeto de derecho. Y es este giro de significación el que genera la apertura a que hoy muchos jóvenes que tienen capacidades, habilidades, y voluntades para desarrollar producciones audiovisuales innovadoras, encuentren un contexto social, político, económico en el cual poder desplegar esas capacidades, es decir, materializar esas condiciones de producción; pero sobre todo, impulsando la idea de encontrar «del otro lado» unos nuevos receptores que ya no se conforman con disfrutar lo que ven, lo que reciben, sino que aspiran a ser protagonistas de las nuevas escenas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Jesús Martín, «Prefacio a la Quinta Edición. Pistas para entre-ver medios y comunicaciones», en *De los Medios a las Mediaciones*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.
- Catálogo del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino. Buenos Aires, 2012. Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios de La Nación Buenos Aires, 2011.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 1999.
- Consejo Asesor del SATVD-T, «Guía para la presentación de contenidos en la televisión digital». Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios de La Nación Buenos Aires, 2011.
- Rincón, Omar, (comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires, Ed. La Crujía, 2005.
- Loreti, Damián, «Nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual». Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2010. http://www.catedras.fsoc.uba.ar/loreti/publicaciones_recomendadas/lsc_a_19p.pdf En línea. Consulta: octubre de 2012.

LA TELEVISIÓN DIGITAL COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y CULTURAL

Por Carlos Castro

La Televisión Argentina, de la Dictadura a la era digital

«Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes ni mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores. La experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como la propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las cosas. Esta vez es posible que se quiebre el círculo.» (Rodolfo Walsh)

Durante el mundial 78, en el contexto de la última Dictadura Cívico Militar, la Televisión Argentina realizó las primeras transmisiones a color. Con la reconversión del canal 7 en Argentina Televisora a Color (ATC) el gobierno de facto intentó garantizar todas las transmisiones de la Copa Mundial. Irónicamente en nuestro país solo se pudieron ver en colores algunas partes del partido final (Argentina-Holanda) los demás partidos se emitieron en blanco y negro, no obstante al exterior toda la transmisión fue en colores, una perversa metáfora de la época.

Esta incorporación del color en la televisión argentina, que fue denunciado por sus costos como uno de los hechos

de corrupción más graves de la historia del canal oficial, significó la adopción de la norma alemana PAL (Phase Alternating Line), un adelanto tecnológico que avanzaba sobre otras dos normas existentes en el mundo: la NTSC y SECAN. Pero para el grueso de la población no significó una mejora sustancial, ya que lejos de ser inclusiva esta nueva tecnología comenzó a ser masiva casi una década después, para mitad de la década de los 80.

En pocas palabras, el color, llegó primero a los sectores más acomodados de nuestra sociedad y a algunas capas medias que podían viajar a exterior y volver cargados de tecnología importada, lo que pomposamente se dio a llamar el tiempo de la «Plata dulce».

Para 1980, en sintonía con la Doctrina de Seguridad Nacional y la destrucción del aparato productivo, se implantó el decreto-Ley N° 22.285, llamado de Radiodifusión que sistematizaba en una ley lo que en las calles y en los medios se respiraba desde marzo de 1976: la falta de libertad de expresión, la censura, en nombre de la defensa nacional.

Con el objetivo de tener un sistema de medios de comunicación comercial controlados por las Fuerzas Armadas y bajo la lógica del Terrorismo de Estado la Ley de Radiodifusión ordenó la privatización masiva de las señales en un plazo de tres años.

Siguiendo esta lógica, a las universidades no se les permitía generar nuevas señales de radio o televisión y se aplicaron severas restricciones en materia de publicidad para las que ya estaban instaladas. Al mismo tiempo, esta Ley impedía que las organizaciones religiosas, sindicales, culturales, cooperativas y demás organizaciones sociales sin fines de lucro pudieran ser titulares de radios o canales de televisión.

La transición hacia la democracia no generó una correlación de fuerzas favorable para desterrar la Ley de Radiodifusión de la Dictadura. Apenas si se pudo intervenir el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) ya que el proyecto de implementar una nueva Ley terminó en fracaso.

A partir de la década del 90, en el marco de reformas neoliberales, se produjo una apropiación de los medios televisivos por parte de grupos periodísticos locales en sociedad con el capital extranjero. Esto sumado a la penetración que comenzó a tener la Televisión por Circuito Cerrado o Cable en los hogares argentinos, llevó al país a un fenómeno inusitado en América Latina, alcanzando al 53% de la población, generando una concentración y centralización de los modos de producción inusitada.

Pero a partir de octubre de 2009, con la victoria que significó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que a arrinconar al decreto-Ley de radiodifusión de la Dictadura, en un contexto de democratización sin precedentes, la Televisión Argentina incorpora la transmisión digital. Una propuesta que encuentra al Estado Nacional a la vanguardia en la introducción de tecnologías superadoras desde el punto de vista técnico, pero por sobre todo, posibilitadoras de una multiplicación y diversificación de las voces con lugar en las pantallas.

La transición hacia la Televisión Digital Terrestre (TDT) es una acción tecnológica que simboliza un cambio cultural y político porque consiste en la construcción de un país más integrado y federal a partir del apuntalamiento a la expresión ciudadana y la revalorización del rol de lo público en un sector tradicionalmente dominado por los intereses monopólicos.

A diferencia de otras épocas, por primera vez un cambio tecnológico se direcciona hacia los sectores más populares. En contraposición con la Televisión de Cable o Satelital, la nueva tecnología digital llega para ofrecer una amplia gama de señales de forma gratuita a toda la población.¹²

¹²El cable pasados los años 90 se tradujo en un sistema concentrado y monopólico que adsorbió cientos de señales en todo el país generando una inercia que aún perdura, generando por otro parte un destierro significó la falta de trazado del cable en barrios periféricos, villas de emergencia o puntos remotos del país.

Esto no es un capricho sino que responde a la firme creencia de que la comunicación, y la televisión como medio específico, son determinantes para la vida en sociedad. También es, de algún modo, una herramienta para luchar contra la exclusión y siendo posible reequilibrar las desigualdades simbólicas existentes, garantizando el derecho a la comunicación.

La TDT entonces, no es sólo inclusiva en términos tecnológicos sino que establece un cambio fundamentalmente cultural y político porque además de incorporar a una generación de contenidos producidos de manera descentralizada, existe una decisión política de promover el ingreso nuevas señales sin fines de lucro al sistema televisivo tales como universidades, sindicatos u organizaciones sociales que no estaban antes contemplados. Postura plasmada en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual

Más allá de que los sectores más populares de nuestra sociedad todavía no se apropien definitivamente de los contenidos generados en TDT, porque la Televisión (incluso la TDT no escapa a esta lógica) sigue activa como modelo de aspiración social generando modelos e identidades que interpelan fundamentalmente a los capas medias, la TDT tiene el compromiso y la obligación de nutrirse de estos sectores que nunca tuvieron acceso a los medios y que pueden aportar temáticas, discursos y narrativas impensadas a la hora de pensar contenidos para la televisión futura.

La Televisión Pública Digital

En paralelo, la Televisión Pública¹³ (incorporada en la TDT) lejos del concepto predominante en la década del 90,

¹³ Tomando como TV Pública fundamentalmente a Canal 7, Encuentro, Paka Paka, Tecnópolis y para el futuro cada una de las señales de las Universidades Públicas.

¹⁴ Esto se materializa, en medidas como Fútbol para todos, una iniciativa que rompe con una desigualdad en el deporte más amado por los argentinos.

tiene los atributos e incentivos necesarios con los que el Estado ha recuperado su capacidad de ser el mediador entre la sociedad civil y la sociedad política. De incentivar la participación ciudadana, planificar estratégicamente el crecimiento igualitario de su población y de controlar la voracidad y los desbordes del mercado.¹⁴

Mediante la transmisión digital, la Televisión Pública, genera una riqueza en diversidad temática que apuesta a la calidad en su programación y se sustenta en la potencia del lenguaje audiovisual, la reconstrucción de la conexión/participación que otrora tenía el Estado con la población por otros medios u otras instancias, con la creación de lazos impensados años atrás.

Esta conexión se apoya en una demanda ciudadana de una televisión con contenido programático, diversificado, plural y orientada al ciudadano, como consecuencia de una generación de espectadores-receptores que comienzan a educarse en una grilla de programación donde lo público comienza a ser una opción frente a la oferta de lo privado.

De alguna forma, esta Televisión Pública comenzó, paulatinamente, a ser un factor determinante en la reproducción y renovación de saberes y valores culturales ajenos a lo que los medios privados difunden y propagan.

El contexto de digitalización de la televisión en la Argentina, se produce en un momento de terreno fértil para democratización del acceso a los medios audiovisuales, permite concluir que la multiplicación de señales provocará una mayor participación de vastos sectores de la sociedad y sobre todo, de los grupos de menos recursos que históricamente han sido desterrados de televisión y fundamentalmente de la ima-

¹⁵ En este sentido, Encuentro se acerca a lo que el teórico e historiador Bill Nichols apunta sobre los documentales reflexivos, que dispone a reajustar las presunciones y expectativas de la audiencia y no agregar conocimiento a categorías existentes.

gen. En este escenario, la Televisión Pública cumple un rol fundamental que consiste en establecer una relación competitiva a la vez que complementaria con la Privada. En Televisión el éxito es medido en base al ratings de los programas, es decir la cantidad de espectadores y la promoción que representen. Sin embargo la Televisión Pública, como servicio público, no debe competir con el resto de los canales por el rating, la competencia tiene que ser comprendida, en términos de calidad, innovación, profesionalidad, criterios, relevancia social, servicio y variedad de intereses que se brinda a la comunidad.

Se requiere entonces tener una política pública integral que ponga siempre en el centro el derecho a la comunicación del ciudadano y que convierta a la televisión digital en servicio de uso público y sin cobros por sus usos.

Canal Encuentro: La nave insignia

La primera experiencia que revolucionó a la Televisión en los últimos años es el Canal Encuentro y de, alguna forma fue la punta del iceberg de las nuevas señales digitales que marcó un camino como modelo de producción y calidad que no existía en el medio.

Encuentro, nace a partir de un proyecto del Ministerio de Educación de la Nación. Es un modelo de cómo la Televisión Pública puede diseñar una programación inteligente en el contenido y en lo realizativo. No obstante se tengan diferencias formales en lo televisivo o en sus temáticas, *Encuentro* es un ejemplo de Televisión con calidad, que, recogiendo la impronta de las grandes cadenas televisoras mundiales tales como la BBC (British Broadcasting Corporation) en Gran Bretaña o Canal Plus en España y Francia, demostraron que: para generar producciones dirigidas al público no hay necesidad de restar calidad.

El canal Encuentro, cuenta además, con una propuesta integral en términos audiovisuales que proviene de la cine-

matografía: cada programa, independientemente de su estilo o formato, se piensa con el esquema de un film.

Parafraseando a Jean Luis Comolli, el creador de la famosa revista francesa *Cahiers du Cinéma* «Filmar en la tele me da siempre deseos de ir aún más en el sentido cinematográfico. Siempre supongo la utopía de un espectador de televisión cautivado y transportado como un espectador de cine» (Comolli, 2007) y de alguna forma *Encuentro* respeta esta premisa teniendo en cuenta que su narrativa evoca lo mejor del cine nacional y europeo, que yuxtapuesta con un riguroso periodismo de investigación, dan como resultado una medio atractivo para todo público.

Esta manera de concebir una señal tiene una relación directa con su fuerza de trabajo. *Encuentro* tiene un porcentaje importante de profesionales que provienen del mundo cinematográfico que se alternan con contenidistas y comunicadores sociales con alta formación cultural y política, la fusión perfecta para una televisión de calidad.

Al mismo tiempo es una señal que ensaya con las formas, recuperando un terreno de experimentación que la televisión argentina, en su totalidad, había perdido. Cuestiona los modos de representación e interpela a los espectadores como actores sociales, trabajando sin los supuestos ideológicos clásicos en la imagen y/o contenidos⁴. En este aspecto, su nacimiento significa un aire de cambio para Televisión Pública.

Otro aspecto que presenta *Encuentro*, es que utiliza marcas en calidad y programación ajenas a las típicas producciones latinoamericanas, se piensa y se concibe como una señal de la región. Es decir, se nutre en algunos casos, de materiales y adopta el modelo de planificación estratégica de cadenas europeas, sin dejar de ser una señal latinoamericana. En este aspecto se produce un giro político, una instancia novedosa que desarticula todo un andamiaje conservador que desde su nacimiento tuvo la Televisión en Argentina y que hoy forma una parte fundamental de la TDT.

El ecosistema digital

Cuando un periodista de una señal de Capital Federal tiene que cubrir, un accidente, corte de calle o un crimen en pleno centro porteño seguramente (en invierno o verano) lo veamos de impecable saco y corbata, firme casi como un granadero. Si el mismo periodista se traslada a una provincia o incluso conurbano bonaerense, es seguro que se pondrá jeans, chaleco y posiblemente un pañuelo. Esta descripción no refiere a un tema de modas, tampoco (aunque podría serlo) a un problema de comodidad laboral, sino que intenta graficar cómo los medios concentrados y monopólicos en la Televisión construyen la imagen del centro y la periferia, la civilización y la barbarie, en el fondo una discusión política-ideológica que en nuestro país tiene siglos.

La producción concentrada y centralizada de programación (de todo tipo y género) parece ser ya un problema del pasado. El nuevo escenario que propone la TDT se traduce en una federalización de la realización televisiva a través del plan de contenidos: desde los planes de Fomento a la Producción hasta la creación de Polos Audiovisuales, donde se piensa a cada región y cada Universidad Pública como una fábrica de inacabable de recursos televisivos.

La consolidación del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA) que sistematiza técnica y semánticamente cada producción para la TDT facilitando el intercambio de contenidos audiovisuales digitales e integrando cada región del país, funcionando como plataforma de intercambio es otro de los pilares fundamentales de la política del Estado en relación con el fomento a la producción.

Las historias, los colores, los relatos son realizados por sus propios nativos: no es lo mismo una crónica de un periodista santiaguense a un neuquino, seguramente la primera va a ser más larga que la segunda; tampoco una novela misionera va a ser idéntica a una pampeana, es imposible que lo sea, las tonadas, las texturas van a ser distintas.

Es allí donde también reside el concepto de país federal, donde las identidades se integran y forman un ecosistema colorido y plural la contracara de una televisión cerrada en su discurso y en sus formas: centralizada, unitaria y monopólica.

Existen 4 millones de personas que no reciben ni TV por cable ni satelital y que ven el mundo a través de una sola ventana o directamente de ninguna, a ellos se les llevará la TDT gracias a la mayor y mejor cobertura del sistema que estará alcanzando en breve al 100% de la población. Este es el desafío por eso, la nueva televisión supone la democratización de la estética, logrando que el que nunca vio, vea; el que ve poco que vea mucho y el que ve mal que vea bien.

Este es el nuevo escenario que genera la TDT, sustentada a través la Ley de Servicios Audiovisuales, que busca convertirse en un ecosistema digital, donde la armonía de formatos, géneros y contenidos, son la oportunidad para una democratización que no tiene antecedentes en materia de comunicación en nuestro país y en América Latina.

Claro que dependerá de que políticas públicas se lleven a cabo. Se necesita de una inmensa lucidez para integrar a todos los sectores y para entender que por primera vez en la historia de las comunicaciones tenemos una herramienta popular, federal y emancipadora. En otras palabras, se demandará una férrea voluntad política, pues sin ella la TDT será simplemente un adelanto tecnológico. Argentina posee la materia prima y la fuerza de trabajo para construir algo nuevo en la era digital. Construir una nueva Televisión no es ni una utopía ni una epopeya, es simplemente una necesidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue, 2007.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Análisis de la televisión*. Barcelona, Paidós, 1997.

Comolli, Jean-Louis, «¿Filmar en la tele?», en *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.

Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós. 1997

CAPÍTULO II

LOS INICIOS DE LA TRANSFORMACIÓN

DEMOCRATIZACIÓN Y FICCIÓN TELEVISIVA. FORMATOS, GÉNEROS Y TEMÁTICAS EN EL NUEVO ESCENARIO AUDIOVISUAL

*Por Luciana Cáceres, Yesica González,
Alejandra Pía Nicolosi y Carina Rodríguez*

Introducción

La relación democracia-ciudadanía no debe pensarse escindida de las políticas públicas que regulan los medios de comunicación, pues reflexionar y discutir un modelo de comunicación es debatir, al mismo tiempo, un modelo de sociedad. Las políticas neoliberales que han marcado el ritmo social, político y cultural de las sociedades latinoamericanas durante los años noventa han dejado, entre otras indeseables herencias, una fuerte concentración mediática y una deslegitimación de las televisiones públicas en la región. Consecuentemente, la construcción de una mirada monolítica y hegemónica sobre la realidad se ha convertido en el patrimonio económico pero principalmente simbólico de los conglomerados multimediales, ahora devenidos fuentes de poder y exclusión a la hora de crear referencias cotidianas sobre el mundo.

Se trata de comprender que la ciudadanía está en la base de la cada vez más estrecha relación entre lo público y lo comunicable. Como sostiene Martín-Barbero:

Lo propio de la ciudadanía hoy es el hallarse asociada al «reconocimiento recíproco», esto es, al derecho de informar y ser informado, de hablar y ser escuchado, imprescindible para poder participar en las decisiones que conciernen a la colectividad. Una de las formas más flagrantes de exclusión

ciudadana se sitúa justamente ahí, en la desposesión del derecho a ser visto y oído, que equivale al de existir/contar socialmente, tanto en el terreno individual como el colectivo, en el de las mayorías como de las minorías (2005:43)

Basándonos en las concepciones citadas, partimos de la hipótesis general que la ficción televisiva impulsada en Argentina a través del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV, es una vía posible hacia el fortalecimiento de la democracia, en su potencialidad de abrir el juego a una pluralidad de narraciones y narradores otrora negados. El presente trabajo busca describir el panorama actual de la producción de contenidos audiovisuales ficcionales impulsados por el Estado Nacional y reflexionar sobre el lugar que la ficción televisiva ocupa en el contexto de federalización de contenidos.. Para tal fin, analizamos los ganadores de las convocatorias del Plan durante el período 2010-2011 y dentro de ese universo, adoptamos el análisis de contenido «como investigación»¹⁶ para mapear aquellas ficciones que fueron estrenadas en Canal 7. Tv Pública y en emisoras abiertas de carácter privado.

Hacia una Democracia electrónica en Argentina

La noción de la televisión como servicio público «está en el corazón mismo de la concepción de la función del Estado». En Argentina, las políticas de gobierno del ex presidente Néstor Kirchner (2003-2007) y de la actual presidente, Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011; actualidad), se han orientado a la promoción de la inclusión en diversos aspectos de la realidad social del país. Uno de los ejes cen-

¹⁶ Presenta una vocación más cualitativa en el análisis de datos. Este tipo de análisis produce datos de forma numérica, pero los sostiene e integra con un mayor esfuerzo interpretativo (Casetti F.; Di Chio, F., 1999)

trales de esa política ha sido la democratización de la comunicación audiovisual conjuntamente con la consolidación de un sistema público de televisión. Ello implica asumir a la comunicación audiovisual como una actividad esencial para el desarrollo sociocultural de la sociedad; desafío que para Pasquali se impone como urgente:

Si de veras queremos que alguna forma genuina de la democracia sobreviva, la democratización de las comunicaciones, en particular las de vector electrónico, hoy objeto de imponentes maniobras oligopólicas, constituye una tarea imprescindible. Sin un mínimo aceptable de democracia electrónica es altamente probable que la propia Democracia con mayúscula –según la historia más reciente enseña– esté amenazada a plazo de letales desfiguraciones (1995:70)

La nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) promulgada el 10 de octubre de 2009 y la implantación de la Televisión Digital Terrestre (TDA) han sido las principales políticas públicas de comunicación que se orientan, parafraseando a Pasquali, a una «reinención de los servicios públicos».

La comprensión de la innovación tecnológica de la TDA no debe limitarse a su potencialidad técnica sino también a su dimensión político-social, es decir, como dispositivo que abre la posibilidad de acceso libre y gratuito a los contenidos; que promociona el desarrollo de la industria nacional y local, la generación de puestos de trabajo, la investigación y el desarrollo científico; que amplía las señales televisivas y la oferta; que promueve la participación de nuevos actores sociales en el desarrollo de contenidos federales con la producción en cada rincón del país de sus historias, tramas y representaciones. En otras palabras, los esfuerzos se dirigen a poner en diálogo la diversidad cultural de la que estamos hechos a través de la libre circulación y producción de imágenes y relatos, lejos del etnocentrismo que la Capital Fede-

ral, en el caso argentino, ha marcado en la producción audiovisual durante las últimas décadas. De hecho, las principales productoras que concentran la realización de ficción televisiva en Argentina están radicadas en la Ciudad de Buenos Aires y asociadas a las emisoras generalistas de tv privada abierta de mayor envergadura empresaria y porción de mercado televisivo¹⁷.

A la hora de listar, cual manifiesto, el deber ser de una televisión que se precie de carácter público, Omar Rincón hace hincapié en la necesidad de:

programarse y producirse por convocatoria pública a través de procesos de asignación de espacios transparentes y participativos, en coherencia con las políticas culturales de comunicación y educación de cada país, y con base en los méritos de los realizadores y productores (2005:26)

Frente a este escenario, podemos afirmar que el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV, impulsado por el Estado, busca orientarse en el sentido que Rincón postula. Entre las estrategias del Plan, se encuentra la instrumentación de los Concursos y en ese marco, las convocatorias abiertas para la producción de ficción televisiva. En el próximo punto analizaremos con detalle este hito en la historia audiovisual argentina.

El Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales. Una federalización de los contenidos

En el marco de la de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el Instituto Nacional de Cine y Artes

¹⁷ Nos referimos a la productora Pol-Ka para Canal 13 del Grupo Clarín, y la productora Telefe Contenidos para Telefe del Grupo Telefónica.

Audiovisuales (INCAA) y el Consejo Asesor del SATVD-T desarrollaron los Concursos, como una de las estrategias del Plan Operativo de Promoción y Fomento a los Contenidos Audiovisuales Digitales. El objetivo principal es promover la producción de contenidos para la Televisión Digital Abierta con el propósito de ampliar y democratizar la pantalla a narrativas y actores correspondiente a las diferentes regiones del país y de Latinoamérica, fortaleciendo el ejercicio de la ciudadanía política. Los concursos abrazan diferentes categorías como documental, animación, programa de estudio, y ficción; ésta última, objeto del presente artículo.

La primera edición de los concursos fue realizada en el año 2010. Para la categoría ficción, se recibió un total de 55 proyectos para la convocatoria de tipo nacional y 126 para la de tipo federal, según datos aportados por el INCAA. En el primer tipo participan y compiten las provincias de la Nación entre sí; mientras que en el segundo, hacia dentro de las regiones¹⁸. Dada la buena repercusión, las convocatorias tuvieron continuidad en 2011 y 2012

Considerando conjuntamente las convocatorias de 2010 y 2011, fueron seleccionados un total de 57 proyectos ficcionales: 21 proyectos en concursos nacionales y 36 proyectos en concursos federales. A continuación, un detalle de los mismos:

Ganadores de los concursos nacionales. Género Ficción.
Año 2010 y 2011: 21 ganadores

Año 2010:

Series de Ficciones para Productoras con Antecedentes:
7 ganadores

Series de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes: 5 ganadores

¹⁸ 1) Región Centro Metropolitano 2) Región Centro Norte 3) Región Noreste Argentino – NEA. 4) Región Noroeste Argentino - NOA. 5) Región Nuevo Cuyo 6) Región Patagonia.

Año 2011:

Series de Ficciones para Productoras con Antecedentes

Series de Ficción para Televisión Digital en Coproducción Internacional

De los 14 ganadores de Series de Ficciones para Productoras con Antecedentes en ambos años, 12 corresponden a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), uno a Buenos Aires Metropolitana (Berazategui) y uno a Salta. En cuanto a las Series de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes, 3 de los ganadores corresponden a CABA y 2 a Córdoba. Respecto a las Series de Ficción para Televisión Digital en Coproducción Internacional, ambos ganadores corresponden a CABA.

Cabe destacar que 4 de las ficciones promovidas por los concursos nacionales en la categoría «para productoras con antecedentes» en 2010 ya fueron estrenadas en la pantalla de Canal 7. TV Pública. Ellas son: El paraíso, La defensora, Entre horas y Memorias de una muchacha peronista.

La grilla de programación de Canal 7. TV Pública también sumó 2 ficciones producto de las convocatorias de carácter federal: Muñecos del destino (originada en Tucumán) y Los pibes del puente (originada en la Provincia de Buenos Aires). Entre 2010 y 2011, se seleccionaron un total de 36 ficciones federales, según el siguiente detalle:

Ganadores de los concursos federales. Género Ficción.

Año 2010 y 2011: 36 ficciones

Año 2010:

Series de Ficciones Federales: 18 ganadores

Año 2011:

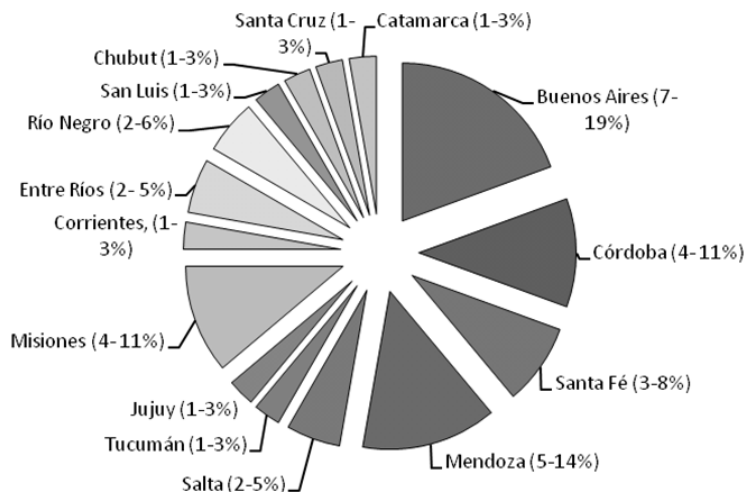
Series de Ficciones Federales: 12 ganadores

Series de Ficciones Federales orientadas a Temáticas:
6 ganadores

Con respecto a los concursos federales, los 36 ganadores se distribuyen de la siguiente manera: 7 del Centro Metro-

politano, 7 de Centro Norte, 6 de Cuyo, 7 del Noreste Argentino, cuatro del Noroeste Argentino y, finalmente, 4 ganadores por la región Patagonia. El Gráfico 1 presenta la distribución de los ganadores por cantidad de proyectos y provincias de origen:

Gráfico 1. Ganadores de los concursos federales por Provincias. Ficción. 2010 y 2011.



Total: 36 proyectos Fuente: elaboración propia en base a datos ofrecidos por el INCAA

El Gráfico 1 demuestra que los ganadores están presentes mayoritariamente en las provincias de Buenos Aires (C.A.B.A nuclea 6 de los 7 ganadores), Mendoza, y en tercer lugar Córdoba y Misiones. A diferencia de la edición 2010, en 2011 no participan Jujuy, Tucumán y Corrientes, pero se suman ganadores de San Luis, Chubut, Catamarca, Santa Cruz y la Pcia. de Buenos Aires, ampliándose el radio de representación. Cabe señalar que las ficciones federales ganadoras se transmiten en la actualidad por los siguientes

canales públicos: Canal 10 de Río Negro, Canal 9 de Río Gallegos, Canal 13 de Río Grande de Ushuaia, 12 de Trenque Lauquen, Canal 11 de Ushuaia, Canal 10 de Tucumán, Canal 10 de Córdoba, Canal 7 de Rawson, Canal 11 de Formosa, Canal 3 de La Pampa, Colsecor (canal cooperativa de Córdoba).

La federalización de los contenidos se vio plasmada tanto por las características de la convocatoria, como por las temáticas abordadas en los relatos. Ejemplo de ellos son la serie Payé de Corrientes que ahonda en mitos y leyendas del litoral argentino y Mañana siesta, tarde, noche de Misiones que hace lo propio con el nordeste argentino. Otro caso es el de El aparecido de Salta que involucra elementos del género fantástico para construir un western andino que apela a las creencias populares.

Estas estrategias activadas en 2010 y aún en desarrollo tuvieron una incidencia directa en la reconfiguración de un mapa televisivo ficcional conformado por nuevos actores productores y nuevas historias narradas, inédito en los últimos 60 años de historia de la televisión argentina. En un contexto mundial, en el que lo que «está en cuestión es la vulneración, cuando no lisa y llanamente desaparición, de la pluralidad y diversidad de bienes y mensajes culturales e informativos» ; el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV se orienta a revalorizar la diversidad, tanto por la cantidad de títulos nacionales presentados, como respecto del origen de la producción, y la pluralidad de formatos y temáticas abordadas.

El valor de la diversidad es, de acuerdo a lo planteado por Gutiérrez Gea «un principio básico de la filosofía del servicio público, donde las instituciones públicas de televisión deben servir al público, reconocer los derechos de los ciudadanos en la sociedad y actuar como la mejor fuente posible de información para apoyar el diálogo público». (2000: 69)

En ese sentido, la televisión pública apunta a una construcción de la ciudadanía no sólo a través de la diversidad cultural sino también mediante una programación de cali-

dad y haciéndose cargo de lo que «deja vacante la televisión comercial». El abordaje de las realidades que toman lugar en todo el territorio argentino (y no exclusivamente en el Área Metropolitana de Buenos Aires) ha sido una deuda pendiente de la televisión comercial que la política pública actual viene a saldar.

La televisión digital en el prime time: temáticas, géneros y formatos

En el marco de fomento descripto, en 2011 y posteriormente en 2012, se abrió el Concurso de Series de Ficción en Alta Calidad y Definición (Full HD) para TV Digital dirigido al horario central en televisoras abiertas privadas. A lo largo de un año (septiembre 2011-septiembre 2012), se estrenaron un total de 14 ficciones, las cuales tuvieron un alto potencial de visibilidad por el horario en que fueron proyectadas.

Del total de las ficciones ganadoras, el 64% (9 títulos) responde al formato serie o serie acumulativa y el 21% (5 títulos) al formato *serial*. Siguiendo a Balogh, consideramos serie o serie acumulativa al tipo de formato seriado cuyos capítulos episodios están relacionados por una temática común o grupo de personajes, y son auto-conclusivos, lo que permite la exhibición sin respetar un orden cronológico determinado. Por su parte, en el «serial o serie continua», los episodios guardan relación entre sí, la historia es evolutiva y los personajes guardan una memoria narrativa.

En su conjunto, a lo largo de un año fueron programadas 124 horas y 30 minutos en emisoras con poca tradición en la producción de ficción televisiva. Ejemplo de ello son: Canal 9, caracterizado por difundir telenovelas latinoamericanas importadas, pasó a concentrar 74 horas y 15 minutos (60% del total), y América TV que dado el origen político de sus propietarios asienta su programación en formatos de género informativo, concentró 34 horas y 53 minutos (28%

del total). Finalmente, Canal 10 de Mar del Plata nuclea 9 horas y 45 minutos (8%) y Telefe, emisora que realiza su caudal de producción ficcional conjuntamente con el grupo Telefónica, concentró apenas 5 horas y 38 minutos (5% del total).

En términos de géneros, el drama se revela como la matriz dominante presente en 10 títulos (71%), más allá que a lo largo de los episodios se desarrollen diferentes sub-géneros. En segundo lugar, los géneros comedia y suspenso se identifican equitativamente en 2 títulos (14% del total).

Repasando brevemente las ficciones ganadoras, dentro del género drama (10 títulos, 71%) se ubican Decisiones de vida (Canal 9) e Historias de la primera vez (América TV). Ambas proponen situaciones dilemáticas frente a las cuales cabe reflexionar sobre la responsabilidad y consecuencias de las acciones propias. Sin embargo, la última utiliza la comedia como sub-género, desdramatizando situaciones sensibles de la vida privada.

Por otra parte, se advierte un conjunto de ficciones cuyo denominador común es el tratamiento de temáticas sociales. Adictos (Canal 10 de Mar del Plata) aborda una adicción distinta por episodio, desde el alcohol y las drogas hasta el juego y el sexo. Por su parte, de los mismos productores de Televisión x la identidad¹⁹, Televisión por la inclusión (Canal 9) busca, a partir de casos reales ficcionalizados, concientizar a la sociedad sobre la discriminación en sus diferentes manifestaciones: racial, de clase, el prejuicio hacia la obesidad y hacia los portadores de Síndrome de Down, el maltrato hacia los ancianos, el gatillo fácil. Asimismo, en una misma tónica de concientización, Maltratadas (América TV) centra su temática en la denuncia de la violencia de género en sus diversas modalidades: psicológica, física, por posesión compulsiva, privación de bienes, o sometimiento.

¹⁹ Micro-serie de tres capítulos transmitidos por Telefe que tematizó el robo de bebés durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Finalmente, 23 pares (alusión a la cantidad de cromosomas que componen el ADN humano), transmitida por Canal 9, propone historias en la que la comprobación sobre relaciones filiares es la mediación para reflexionar sobre la compleja noción de identidad en la sociedad moderna.

El drama acompañado del sub-género histórico se hace presente en producciones como *El Pacto* (América TV), *Proyecto Aluvión* (Canal 9), *Amores de Historia* (Canal 9) e *Historia Clínica* (Canal 9). A partir de diferentes temáticas y recursos narrativos, buscan reflexionar sobre la memoria histórica colectiva reciente. En el primer caso, *El Pacto*, la historia gira en torno a la connivencia que en plena dictadura argentina en los años setenta hubo entre el mundo empresarial, político y mediático para orquestar la fraudulenta venta y compra de acciones de Papel Prensa, hecho fundacional para la constitución del monopolio del Grupo Clarín. Por su parte, *Proyecto Aluvión* indaga sobre diferentes aspectos y mitos que rodean al movimiento político creado por Juan Domingo Perón. En la serie *Amores de Historia* el sub-género romántico es subordinado al drama histórico, planteando en cada envío diferentes historias de amor en el marco de momentos clave del país como la huelga de hambre de maestros en la Carpa Blanca, el «Cordobazo» o la dictadura militar, entre otros. Finalmente, *Historia Clínica* expone en cada emisión las patologías de personalidades notables de la historia argentina, haciendo hincapié en la influencia de las mismas en sus vidas socio-políticas (Eva Duarte de Perón, Juan Domingo Perón, Ernesto Che Guevara, Enrique Santos Discépolo, entre otros).

Cabe destacar que tanto en *Proyecto Aluvión* como en *Amores de Historia* e *Historia Clínica* el tratamiento narrativo juega con el macro-género docu-ficción al sumar a los relatos, imágenes de archivo de las situaciones retratadas e intervenciones de los actores sociales reales representados en las tramas.

La presencia de la comedia como género matriz (2 títulos, 14%) se advierte en *Los sónicos* (Canal 9) y en *El Donante*

(Telefé). En el primer caso, coexisten dos relatos paralelos: una banda de rock que recupera la cultura de los años 60 y los mismos personajes en la vida contemporánea. Más allá del argumento, y de la cultura del rock como temática, una segunda lectura invita a pensar sobre la propia curva de la vida personal a lo largo del tiempo. Por su parte, el segundo caso tematiza de forma disparatada y; por qué no, inverosímil; la donación de esperma. El serial cuenta la historia de un hombre que después de ganarse la vida durante veinte años donando esperma, busca conocer el destino de lo que considera son sus ciento cuarenta y cuatro «hijos no reconocidos». Se destaca el uso de animación sobreimpresa en la imagen; estética característica de los productos televisivos de Cuatro Cabezas, productora del serial.

Finalmente, dentro del género suspenso (2 títulos, 14%), podemos enmarcar las ficciones *Vindica* (América TV) y *Babylon* (Canal 9). La serie *Vindica* basa sus historias en hechos de injusticia de muy diverso tipo que reclaman resarcimiento, de ahí, el nombre de la serie traducido como «venganza». Como recurso argumental, la serie hace uso de la alegoría para abordar temas sensibles, como por ejemplo, el olvido de la sociedad hacia la cuestión Malvinas. Por su parte, *Babylon*, de los mismos creadores que *Los sónicos...*, es un policial negro en que también se suceden dos líneas temporales en paralelo: la resolución de un crimen en cada emisión (línea sincrónica) y la historia de los protagonistas desde 1970 a la actualidad (línea diacrónica). Cada envío de *Babylon* busca ser una metáfora de la exclusión en la sociedad moderna.

Consideraciones finales

Las políticas de democratización de los medios han impactado en la producción ficcional de la tv nacional, tanto en la posibilidad efectiva de desconcentrar los medios de pro-

ducción como de movilizar nuevos contenidos e historias que interpelen al telespectador como ciudadano. La diversidad, la pluralidad cultural y la multiplicidad de voces que conforman las nuevas ficciones argentinas cumplen con los requisitos postulados por Omar Rincón para una televisión pública de calidad: aquella capaz de «innovar, crear propuestas diversas, formar los nuevos talentos, generar nuevas formas de poner las identidades en imágenes» (2001: 288)

Argentina vive un momento de transición inédito en materia de políticas públicas de comunicación. Frente a una televisión que llevaba más de 60 años proyectando una identidad nacional homogénea y unívoca, la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y el fomento de la TDA ha generado un magma de ficciones televisivas que ponen en escena a un nuevo sujeto social argentino: aquel que mira y siente a nuestro país en toda su extensión; que relata sus leyendas; sus historias; su pasado, su presente y su futuro; que experimenta a través de formatos y géneros con nuevas maneras de expresarse; y que, por sobre todas las cosas, se siente incluido.

BIBLIOGRAFÍA

- Balogh, Anna Maria, *O discurso ficcional na TV*. San Pablo, Brasil, USP, 2002.
- De Charras, Diego, «Pluralismo y diversidad. Dos ejes sustanciales de la agenda de regulación de los medios audiovisuales». En M. Baranchuk & J. Rodríguez Usé (Compiladores), Buenos Aires, Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales.2011.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós, 1999.

- Gutiérrez Gea, Charo, «Televisión y diversidad: Génesis, definiciones y perspectivas de la diversidad en las televisiones públicas y comerciales», en *Revista Latina de Comunicación Social*. 2000.
- Martín-Barbero, Jesús, «Claves de debate/ televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención», En O. Rincón (Compilador), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2005.
- Mazziotti, Nora, «Los géneros en la televisión pública». En O. Rincón (Compilador), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Colombia, Convenio Andrés del Bello, 2001.
- Mindez, Leonardo, *Canal Siete. Medio siglo perdido. La historia del Estado argentino y su estación de televisión*. Buenos Aires, Ciccus, 2001.
- Pasquali, Antonio, *Reinventar los servicios públicos*. Nueva Sociedad. 2005
- Rincón, Omar, «La televisión: lo más importante de lo menos importante», en O. Rincón (Compilador), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires, La Crujía, 2005.
- Rincón, Omar, «Realización: Hacia una televisión pública experimental y gozosa», en O. Rincón (Compilador), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Bogotá, Convenio Andrés del Bello, 2005.
- Tremblay, Gaëtan, «La noción de servicio público», en *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*. 1988

CANAL ENCUENTRO Y SU DESARROLLO EN EL MARCO DE LA TELEVISIÓN DIGITAL

Por Marina Schiuma

Canal Encuentro, Estudio de recepción en jóvenes universitarios

El presente artículo surge del trabajo de investigación de tesis de grado sobre la señal televisiva Canal Encuentro (en adelante CE), que tuvo como objetivo analizar las representaciones que los jóvenes-alumnos de la Universidad Nacional de La Plata hacían de los contenidos generales de la señal televisiva en el año 2009/10. En el tiempo transcurrido entre el trabajo de campo y la redacción de las conclusiones finales del trabajo, ha sucedido un cambio sustancial como lo fue la aprobación y especialmente la aplicación de la Ley de Servicios de comunicación Audiovisual. Hoy a cinco años de su estreno, parece indispensable volver a debatir las implicancias de CE, ya que desde la aprobación de la ley, se ha renovado el interés académico sobre la televisión como servicio público.

Cinco años atrás, luego de las primeras emisiones de CE, se pudo ver que el ministerio de Educación de la Nación había lanzado un producto sin precedentes en la televisión argentina y lo más llamativo era la aceptación entre el público, a pesar de tratarse de un canal que no tuvo una campaña publicitaria muy enérgica. Su contenido novedoso y su estética dejaron ver que era un canal que llenaba un lugar vacío en la grilla televisiva del momento. De allí en adelante

Canal Encuentro era algo que se pasaba de «boca en boca» como una buena noticia. A partir de la aparición de esta nueva señal, se abrió una vez más la discusión sobre la televisión educativa, sus alcances y limitaciones, pero además acerca de quienes consumirían este tipo de emisora, la cual está plantada sobre las bases de la educación popular, la reivindicación de los pueblos originarios y la promoción de la producción científica nacional.

Se puede presumir que la naturaleza de CE se debe justamente a que no se trata de un canal comercial. De ahí que su dinámica y sus contenidos sean muy distintos al del resto de la programación de los canales de aire.

Canal Encuentro

El CE es una propuesta educativa, que comenzó con el propósito de representar la diversidad del territorio argentino (especialmente en los sectores populares). Nació desde el Ministerio de Educación de la Nación en mayo del 2005. Promulgado por Decreto Nacional 533/05, y reconocido por la Ley de Educación Nacional (Ley N° 26.206), el canal fue sancionado en diciembre de 2006.

Desde la primera emisión el primero de abril de 2007, se pudo observar que su propuesta de contenido trata de tener en cuenta los intereses de los diversos sectores sociales nacionales. Dentro de su variedad de programas se tratan temas científicos, escolares, sociales, literarios, culturas originarias y rurales, entre otros. Hoy en día mucho de ellos se han convertido en marca registrada del canal y van por su quinta temporada, como por ejemplo «Proyecto G», «Alterados por Pi» y «Filosofía aquí y ahora».

Desde el inicio del proyecto se trabaja con la firme convicción de que el Estado puede desarrollar una nueva televisión educativa y cultural. Canal Encuentro, como medio de comunicación de la TV pública, trabaja en la construcción

de ciudadanía, da cuenta de los intereses comunes, muestra imágenes de lo que somos y expresa la diversidad existente. Consideramos a la audiencia como ciudadanas y ciudadanos, sujetos de derecho. En este sentido, Encuentro es una herramienta pedagógica que aporta a la función social de la enseñanza, tanto para el sistema educativo como para la sociedad en su conjunto. Su programación se orienta a la construcción de una audiencia reflexiva y crítica, esta es la misión que difunde el canal.

CE es pionero en nuestro país, y fue bienvenido por gran parte de la comunidad académica, no solo por ser el primer canal estatal educativo de la historia nacional, sino también por la tradición cambiante e irregular que ha tenido la televisión pública argentina hasta el momento.

Televisión Pública

Según Omar Rincón, «la televisión es lo más importante de lo menos importante» (2002) ya sea por lo que hace en su actuación cotidiana, por lo que hacemos con ella y por su significación para encarar la vida. Además la televisión, para bien o para mal, es una institución como la escuela o como la familia, que tiene una importancia superlativa en los hogares. Desde esta noción se parte para definir televisión pública que es aquella que no tiene una finalidad prioritaria de lucro sino la de proveer un servicio a la comunidad. Con esto no se afirma que la televisión privada es innecesaria, sino que debe coexistir con la televisión Estatal, federal y plural.

Martin Becerra establece cuatro consecuencias de la concentración mediática en América Latina,

en primer lugar, la lógica comercial ha guiado casi en soledad el funcionamiento del sistema mediático en América Latina; en segundo lugar, y de modo complementario, se comprueba la ausencia de servicios de

medios públicos no gubernamentales con audiencia real; en tercer lugar, se destaca el alto nivel de concentración de la propiedad del sistema de medios, liderado en general por unos pocos grupos; y en cuarto lugar, hay que mencionar la centralización de la producción de contenidos en los principales centros urbanos, relegando así al resto de las zonas de cada país al rol de consumidores de contenidos producidos por otros (Becerra, 2012)

Por eso mismo resalta el autor se debe buscar el punto de equilibrio entre la TV utilitaria y comercial y los medios gubernamentales que pudieran resultar facciosos, fomentando la generación de medios públicos no gubernamentales en los que participen ONG y universidades por ejemplo.

Los Jóvenes

Partiendo desde la noción de que la juventud no es una categoría que responda exclusivamente a una cuestión etaria, sino a una construcción histórico-social, los sujetos entrevistados por su condición estudiantil tienen acceso a ciertos bienes culturales, como por ejemplo una formación secundaria completa y una universitaria en curso, en este sentido podemos decir que cuentan con ciertas competencias a la hora de sentarse a ver televisión.

Del resultado del trabajo de campo realizado en alumnos universitarios de La Universidad Nacional de La Plata, de 20 a 30 años, que consumían la señal televisiva de CE, se pudo delimitar varios ejes temáticos, en primer lugar la concepción del tiempo en términos de trabajo/ tiempo de ocio, y la «pérdida de tiempo» y la noción de la oposición placer/ saber, haciendo hincapié en la importancia de poder aprender mientras se veía televisión; la distinción tajante entre «televisión basura» y «televisión de calidad» y la poca diversidad que se encontraba en la televisión abierta y la repetición que esta hacía

de ella misma constantemente (en programas de archivo, por ejemplo) producto de la concentración mediática; el alejamiento de los diarios que habitualmente consumían sus padres, buscando medios alternativos de informarse, ya que encontraban a los diarios tradicionales insuficientes, tendenciosos o que no reflejaban su ideología; la noción de que era el Estado quien debía proveer este servicio de un canal educativo y federal, siendo inclusive muy críticos con el hecho de que CE sea un canal de cable, ya que todos deberían tener la oportunidad de verlo. Por último se encontró que los alumnos que consumían el canal en su mayoría militaban partidariamente y/o ejercían la docencia a través de la ayudantía y afirmaban creer que la clave del cambio de una sociedad se encontraba en la participación colectiva y la educación. La política fue un factor protagonista de muchos debates que se desprendieron de las entrevistas y los grupos de discusión, sobre todo mostrando un gran interés por el proceso que se estaba dando paralelamente a la investigación, que fue el debate en el senado sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Conclusiones para la iniciación

La investigación comenzó con una simple pregunta: ¿Por qué estos jóvenes apuestan a una televisión que esté vinculada con el concepto de una televisión con contenidos más culturales y educativos que otros, dejando de lado, la posibilidad de que otros productos de entretenimientos sean valederos a la hora de su elección?

Se podría afirmar que dentro del análisis realizado sobre las entrevistas, se encontraron posicionamientos claros y contundentes a la hora de una respuesta a este interrogante «TV cultural vs. TV basura», como si estos espacios televisivos sean la contracara necesaria para la existencia de cada uno.

En este sentido, se elige CE por su propuesta basada en una producción nacional, y distinta hasta lo que se ha cono-

cido en televisión. En tanto, la TV de aire, los jóvenes comentaron reiteradas veces, que ésta se repite constantemente a sí misma. A la tarde se habla de lo que sucede a la noche (ej. Rial, con Bailando, Gran Hermano, con sus programas a la tarde, etc.) Hasta los noticieros «serios» presentan temáticas de entretenimientos y sociales. Por su parte, la ficción de producción nacional ocupa (o ocupaba hasta ese momento) una mínima porción de la grilla y los programas periodísticos políticos se encuentran casi exclusivamente en el cable. Más allá de la postura culturalista o intelectual de estos jóvenes es cierto y real, que la programación de aire desde hace veinte años está dedicada sistemáticamente a los contenidos llamados «menores» «reality shows» o programas de «chimentos», no solo porque los programas «serios» no tienen rating, sino también como una manera de imponer esos tópicos en la agenda mediática.

Este tipo de géneros que explotan el gusto popular, existieron siempre y fueron rechazados por los intelectuales (folletines, radio-novelas, etc.). No es válida ni la crítica elitista sobre lo que mira la «masa idiotizada», ni defender solamente lo popular por defenderlo. Las expresiones populares cuando vienen de una tradición del pueblo no pueden ser comparables a productos que vienen desde un sistema hegemónico que inevitablemente tiene intereses políticos y económicos de «estupidizar» a la gente, como bien lo plasma José Pablo Feinmann en una de las primeras emisiones de «Filosofía aquí y ahora».

Muchos intelectuales reclaman a la televisión elevar los contenidos, o buscar la calidad en ellos; pero también de hacer que las personas tengan las competencias necesarias para participar de esas emisiones, sino este tipo de programas y canales serán para unos pocos entendidos, como lo son señales de canal á o Films & arts.

Cuando los jóvenes dicen que CE es respetable porque ha ganado premios están legitimando el mensaje del canal y están constituyendo los campos de conocimiento tanto

por la existencia de un capital común como por la lucha por la apropiación de dicho capital. En este sentido, no debería ser escaso y sí apreciado por el público en general. Se puede aseverar, que estos jóvenes están encaminando un proceso de lucha por la democratización del saber.

«No podemos juzgar sin ser objeto de juicios. [...] Nuestros juicios de los gustos nos juzgan a nosotros» (Bourdieu, 1991: 42). Así mismo, estos estudiantes al juzgar sus gustos están haciendo un juicio de valor de sí mismos y en contraposición al resto de la sociedad. En tanto que comprendemos, que en su entorno se consume ciertos capitales culturales que dan prestigio y por su característica de pertenecer a cierto sector social, le da el carácter de único y distinto.

Esta distinción de lo masivo, los configura como personas que sólo están predispuestas a disfrutar de todos los bienes culturales que se relacionan con el conocimiento o el saber.

A pesar de esto, podemos ver que no se puede negar que el consumo del Canal es también una forma de resistencia frente al discurso homogéneo de la televisión en general. Comprendemos que el concepto de cultura es entendido como territorio de la dominación y la resistencia, dos caras de una misma moneda.

Durante el recorrido de la investigación se encontró una ventana a una discusión indisociable que no se puede separar a CE: de las nuevas tecnologías, ya que hoy en día es impensable el lanzamiento de un canal sin su portal de Internet. Por esto, pudimos visualizar también la forma en que estos jóvenes dentro de este nuevo mundo virtual se apropian de modo tal de un medio, como la TV, de una manera tan particular atravesado por la digitalización del mundo, que los hace únicos dentro de los análisis anteriores de televisión que no convivían con las herramientas tecnológicas que la sociedad de hoy en día ofrece.

Estado actual de situación

Para comenzar a hablar de la historia audiovisual reciente deberíamos hablar principalmente de la TV Pública y el Estado que es quien hoy en día está llevando a cabo el fomento del desarrollo audiovisual nacional y público. Los canales públicos deben ser aquellos en los que la finalidad de lucro no sea su principal motivación, sino la de fortalecer la democracia y favorecer la participación, brindar un espacio común a su pueblo-nación, mejorar el derecho a la información, ser pluralista. El canal público, debe generar valores que trasciendan la lógica de mercado.

En este sentido el camino comenzado en la presidencia de Néstor Kirchner, que a través del Ministerio de Educación de la Nación crea Canal Encuentro, sienta las bases materiales y simbólicas para lo que luego sucede luego de ser aprobado el proyecto de la nueva ley audiovisual.

Las políticas públicas de fomento y promoción de la producción audiovisual educativa y federal, ayudan a construir una visión de sujeto-ciudadano de derecho, que participe activamente dentro de las políticas de un Estado, que a su vez genera espacios de consumo crítico, en este caso televisivo.

A partir del cambio normativo se ha abierto un nuevo paradigma sobre la televisión como servicio público, herramienta educativa, vehículo por el cual los argentinos pueden informarse y conectarse con sus comunidades, que interpele al televidente ya no como consumidor sino como ciudadano.

Por esta misma razón nace la Televisión Digital Abierta (TDA) que es una política pública que se propone garantizar el acceso universal a la televisión de aire de modo gratuito en la que por un lado se pretende procurar el acceso al decodificador de TDA, para aquellos ciudadanos e instituciones que presenten riesgos de exclusión durante el proceso de transición tecnológica y por el otro se intenta fomentar la producción audiovisual a través del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales

Digitales para TV para que diversos sectores de la sociedad (en nuestro caso la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP a través del CPA) puedan producir y exponer sus contenidos en la televisión digital abierta.

Por esta razón, el Estado es quien se debe encargar de garantizar que existan canales de comunicación adecuados a estos fines. Partiendo desde este concepto se desprende que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual pretende (y debería) garantizar la pluralidad de voces y garantizar un acceso equitativo de las comunidades a los medios audiovisuales de comunicación.

La UNESCO plantea en un documento llamado «Indicadores de Desarrollo Mediático: Marco para evaluar el desarrollo de los medios de comunicación social»(2008) que La libertad de expresión es un elemento fundamental de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y se considera como el cimiento de las libertades democráticas. El acceso a los medios de comunicación social es crucial para el ejercicio de la libertad de expresión, porque proporcionan la plataforma pública mediante la cual se ejerce efectivamente este derecho. Además declara que el Estado debe evitar a través de regulación la concentración de la propiedad de medios de comunicación y que se debe procurar una participación en el espacio mediático una mezcla diversa de medios públicos, privados y comunitarios.

Podemos afirmar que el camino abierto por Canal Encuentro en el año 2007 ha permitido abrir el debate al conjunto de la sociedad de que es posible y necesario poseer una televisión pública educativa de calidad, con contenidos producidos por la comunidad, las universidades, los pueblos originarios y el pueblo en general. Las legislaciones sobre los medios audiovisuales no solo deben garantizar la libre expresión de sus ciudadanos, sino avalar la pluralidad de voces y fomentar un acceso equitativo de las comunidades a los medios audiovisuales de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Becerra, Martín, «Terremoto mediático en América Latina», *Le monde diplomatique*, febrero, Dossier, 2012
- Bourdieu, Pierre, Como se hace una clase social, Sobre la existencia teórica y práctica de los grupos», en *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Barcelona, Editorial Desclée de Brouwer, 2000.
- Bravo, Victoria, Caro María Luciana, Schiuma Marina, *Canal Encuentro, Estudio de recepción en jóvenes universitarios*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, mayo, 2011.
- Canal Encuentro, <http://www.encuentro.gov.ar/seccion-110-Acerca-de-Encuentro.html>. En Línea. Consulta: octubre 2012.
- Dómine Patricia, Mariani Micaela y Vénere, María Victoria, *La Televisión pública argentina: el caso de Canal 7 en el período 1999- 2001*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Junio, 2003.
- Feinmann, José Pablo, «¿Por qué hay algo y no más bien nada?», en *Filosofía, aquí y ahora*. http://www.descargas.encuentro.gov.ar/emision.php?emision_id=269. En línea. Consulta: octubre 2012.
- Ferrante, Natalia Belén, «Michel de Certeau: claves para pensar lo cotidiano», en *Anuario de Investigación 2002*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2003.
- García Canclini, Néstor, *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica*. México, Editorial Grijalbo, 1993.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1987- 1991.

Orozco, Gómez Guillermo, «Televidencia y mediaciones. La construcción de estrategias por la audiencia», en *La televisión y las Audiencias*, Madrid, 1996.

Programa Internacional para el Desarrollo de la Comunicación (PIDC), Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, «Indicadores de Desarrollo Mediático: Marco para evaluar el desarrollo de los medios de comunicación social», aprobado en su sesión XXVI marzo 2008.

NUEVOS MODELOS DE INDUSTRIAS CULTURALES NACIONALES: PAKA PAKA Y LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA NIÑOS

Por Leonardo González

La televisión se ha convertido en estos tiempos para muchos de los habitantes de este mundo en un lugar de compañía, de diálogo, de consumo, de formas de mirar. Un espacio de comunicación donde observar lo que sucede en el aquí y allá, de discutir sobre él, desear y crear nuevos mundos imaginarios. También se convierte en un lugar clave de comunicación y de reproducción de mensajes. Construye identidad.

Viendo este atrapante pero a la vez responsable panorama del rol de la TV en nuestros tiempos, la pregunta primera es saber qué ha pasado en la Argentina con la TV. Y especialmente, qué comienza a pasar en estos tiempos de cambios, por un lado con la aplicación de la nueva ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y también en especial la llegada a los hogares de la TDT, la Televisión Digital Terrestre.

Esta última viene a irrumpir con fuerza y futuro en el mercado del consumo de televisión y, a la vez, a marcar nuevos caminos no solo en la circulación de productos sino también en la producción de contenidos.

Pero volviendo a pensar en los medios masivos de comunicación en Argentina podemos afirmar que su historia reciente y compleja comienza en 1980 durante la dictadura militar, cuando se promulga la Ley Decreto 22.285. Esta ley da lugar al comienzo de algo que podríamos denominar como la entrada del mercado y de los privados en el control abso-

luto de los medios televisivos. Claro que después, en los 90, todo esto se profundizaría de manera obscena.

El financiamiento de los medios de comunicación depende exclusivamente de la publicidad privada y de los aportes del presupuesto del Estado. Con esto decimos que el sistema de medios argentino se orienta, comercialmente, a una programación con un perfil centrado en la suma de audiencias masivas, perdiendo en muchos casos de vista el perfil de una TV formadora de opinión o, más aún, de una TV educativa. Durante ese primer tiempo los medios estatales tampoco cambiaron esa lógica. Al contrario: por ejemplo, en los 90, la dirección de Canal 7, hasta ese momento ATC, se proponía como uno más en la competencia televisiva de la grilla de canales. La televisión argentina estatal se alejaba de la idea de TV pública.

Como decíamos, en esta línea de pensamiento y gestión, los medios de comunicación encuentran su mayor auge vinculándose en esta década al liberalismo, que penetra con fuerza en el discurso de lo masivo y por lo tanto en la televisión. Así es que durante el gobierno de Carlos Menem, la concentración de medios fue acelerada y se potenció la transnacionalización de los capitales sobre esta área de la economía.

Sin necesidad de tener una nueva legislación, y con la seguridad de que no era relevante para los intereses de ese gobierno el debate social o de las Cámaras de Diputados y Senadores, Menem deroga en el inicio de su mandato, en 1989, el artículo 45 de la ley vigente, que permitía a propietarios de medios gráficos adquirir licencias para múltiples medios audiovisuales. De ahí la historia más nefasta de los medios de comunicación en Argentina, la hiper concentración de medios y la formación de monopolios que contralaban todo. Cuando decimos *todo* decimos periodistas, contenidos, modos y modelos de hacer TV, formas y estéticas de las ficciones, tipo de periodismo y noticieros.

También las empresas medidoras parecen haber complementado ese escenario, transformándose en quienes desde

la idea del éxito o el fracaso se ponen en jueces del gusto del televidente, y en nombre del rating, las grillas de los canales de TV en Argentina, se convierten todas en lo mismo.

Es en ese lugar donde los contenidos infantiles, consecuentemente con el contexto, sufren esta postura que da lugar solo a los intereses del mercado y de los grandes productores mundiales de contenidos para niños, y que responde solo a un modelo y tipo de infancia.

En los 90 en Argentina el éxito del modelo Disney triunfa. Penetra y se instala de manera autoritaria en los canales de televisión abierta. Y si miramos el cable, de fuerte penetración en nuestro país, la cuestión se pone peor. Pero más adelante volveremos a este tema con mayor profundidad.

Como decíamos anteriormente, con la transformación estructural que se produce en los 90, cambian las reglas de juego en la conformación de medios en Argentina. Y así se termina de configurar un nuevo esquema de canales de televisión abierta.

Un total de 45 canales de TV abierta quedan operativos en todo el país. La desproporción igualmente es total, ya que son solo 10 provincias las que tienen más de una señal de televisión. Es ahí donde también se vuelve a ver la «mano negra» del mercado y los intereses políticos en diálogo con él. No por casualidad la concentración de canales abiertos se produce en las grandes ciudades y conglomerados. Otra vez, como en tantos casos, el neoliberalismo habla de ciudadanos de primera y de segunda. Algunos capaces de tener y ver televisión y otros no. Donde más se pueda vender, más canales habrá.

Mientras que en Catamarca no hay señales y solo se reciben señales de otros sitios, en ciudades como Santa Fe, Córdoba, Rosario o Mar del Plata hay dos canales de televisión abierta, que además terminan entregados por el gobierno de Menem y sus privatizaciones a manos de Clarín y de Telefónica.

En consecuencia, se da una concentración de emisoras de televisión en la Argentina donde los principales grupos

son Clarín, Telefónica y el Grupo UNO. En la actualidad se han sumado grupos no ligados al ámbito televisivo, como lo son el grupo INDALO o Electroingeniería.

Pero es a partir de 2009 cuando se comienza a configurar un nuevo escenario. Muchas veces pensado, soñado por entidades, ONGs, universidades y sus carreras de comunicación, ciudadanos y periodistas, entre otros. El debate, también algunas veces truncado, de una nueva ley de medios.

Un debate que ya en estos tiempos era necesario ante la debacle, el abuso y la hegemonía de muy pocos grupos sobre la totalidad de los medios audiovisuales de nuestro país.

El 10 de octubre de ese mismo año se aprueba y se convierte en Ley el proyecto oficial de nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. De esta manera se da inicio a un proceso de transformación en el sistema de medios de Argentina. Una transformación que para muchos se ha convertido en un ejemplo en el mundo. Son muchos los dirigentes de distintos países de América Latina y Europa que creen necesaria una ley así en sus países.

Debemos recordar que el neo liberalismo salvaje de los 90 acabó con la idea de lo público e instaló la idea de lo privado, no solo en Argentina sino en gran parte del mundo. Y los medios concentrados y hegemónicos fueron una herramienta clave para la instalación de ese discurso.

Cultura mediática

Pero los medios de comunicación masivos no son solamente empresas de difusión, entretenimiento, educación o información, como muchas veces se los reconoce. Son, y quizás estos sean sus principales valores, interpeladores sociales, escenarios de visibilización, integradores y mediadores entre el mundo de lo público y el mundo de lo privado. Por ello, nos detendremos mínimamente en una visión que complementa la mirada anterior, posicionada principalmente desde la economía política de medios.

Se trata de señalar en este caso algunos enfoques centrales a la hora de producir miradas críticas sobre los medios y su lugar como escenarios de interacción y disputa simbólica.

En este marco, una mirada retrospectiva torna ineludible destacar la línea de pensamiento frankfurtiana, no solo por su riqueza teórica, sino por el análisis fuertemente crítico que en ocasiones fue enriqueciéndose y en otras distorsionando.

Tributarios de una lectura particular de la reflexión marxista y en el escenario planteado por la Europa de 1920, la expresión «industria cultural» fue empleada por primera vez por Theodor Adorno y Max Horkheimer en el libro *Dialektik der Aufklärung* (Dialéctica de la Ilustración), en el que los autores profundizan sobre la reproducción de la cultura por medio de procesos industriales.

Y retomamos estos autores porque mucho de lo que hoy se debate alrededor de la necesidad de legislar sobre este sector solo se puede explicar si se comprende profundamente el sentido del proceso que ellos tan magistralmente lograron describir.

Desde su visión, es posible comenzar a comprender que en determinado momento de la historia reciente el capitalismo entra en una fase donde la reproducción de los bienes simbólicos es realizada con las lógicas del mercado. La cultura se expande a escalas masivas, pero paralelamente se articula con el sentido del lucro que luego pasará a ser indisociable.

Es decir que aquello que se había preservado (por lo menos mayoritariamente) de ser incluido dentro de las formas de relación mercantiles, fue incorporado y transformado, siendo en parte ya indisociable la reproducción de la cultura de la reproducción del capital.

Por eso hoy nos encontramos con una tensión que es completamente propia de este proceso, donde intereses económicos se contraponen a necesidades de otro orden, por ejemplo aquellas que tienen que ver con la identidad nacional de un país, con preservar su propia cultura, sus valores.

Ahí no solo es necesaria una pluralidad de medios, sino que es también fundamental una mirada cualitativa sobre su programación, sus contenidos y orígenes.

Por otra parte, un elemento central también es reconocido en la fundamental tarea de estas industrias en el interior, en las diversas regiones que, más allá del centralismo de la capital, puedan afianzarse en sus propias dinámicas socioculturales.

Si no logramos desmontar esta cuestión, que se fundamenta en la necesidad simple de preservar una identidad nacional-local, es difícil comprender el por qué de las legislaciones, más allá de la necesaria intervención del Estado para imposibilitar los oligopolios característicos del sector.

Siguiendo esta lógica, existe también una vía que debe ser tenida en cuenta: tiene que ver con los medios estatales, pensados con un gran nivel de autonomía del poder político y del gobierno de turno. Un espacio clave de trabajo debe ser precisamente sobre ellos, dado que es la única situación en que podemos reconocer algún punto autónomo de la necesidad específica del lucro, y por otra parte de la vinculación con los intereses particulares de un gobierno determinado.

Su rol es central, específicamente por la posibilidad de romper con la tensión entre el capital y la cultura. Autonomizados, volverían a recuperar -como en algún momento de la historia, pero aggiornados por las nuevas tecnologías- la capacidad de producción simbólica, por fuera de las lógicas mercantiles.

Por todo esto, recuperamos la importancia de la nueva Ley de Medios de Comunicación Audiovisual también en este sentido y el desarrollo de un proyecto nacional de TDA, donde el Estado se encuentra abriendo nuevas señales que, gracias a la digitalización, hoy comienzan a aparecer como el futuro de un cambio radical en parte del sistema audiovisual.

Hacia un nuevo modelo de televisión

Una vez más un nuevo momento en el avance tecnológico permite y obliga a un nuevo debate político y cultural: la llegada de la televisión digital a nuestro país promueve el

escenario ideal para redefinir la organización, planificación, producción, inversión, distribución y recepción de las frecuencias y las señales.

Un momento en el que desde el Estado hubo que definir el sistema a aplicar, los medios privados deben reformular sus estrategias de inversión y desarrollo y surgen nuevas emisoras, canales y propietarios. Pero también un momento que obliga y demanda nuevas reglas para la distribución del espacio de licencias, el principal cambio que se le impone a la relación entre medios públicos y medios privados; y que genera una exacerbación en la formulación de relatos desde los medios para y sobre los medios.

Por ello, en este apartado se avanza sobre la relación existente entre medios de comunicación y Estado. No sobre una mirada general de un proceso que lleva más de dos siglos complejizándose con la aparición de nuevos (y más importantes) medios masivos de comunicación, sino a partir de un hecho particular: el paso de una tecnología analógica a una digital que tiene como eje central la adopción de una nueva norma en televisión.

La TV Digital es un hecho y en los últimos dos años, Brasil adoptó la norma japonesa, pero proponiendo adaptaciones específicas que le permitirán una mejor aplicación en su territorio.

Estados Unidos extendió hasta 2009 la transmisión en ambos sistemas para evitar que mucha gente que aún no cambiaba sus televisores se quedara sin este servicio que hoy ya es tomado como fundamental.

Recién el 12 de junio del año pasado, en un país que marca las tendencias mundiales en este tipo de procesos, las personas que no habían cambiado su televisor o comprado un conversor se quedaron sin televisión de aire. Esto sucedió diez años después de Europa, parte de Asia y de África, adoptaron una misma norma que se adecua a sus necesidades, pero pretendiendo expandir los mercados de sus productos en disputa como el nuestro.

«Recomiéndese al Señor Ministro de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios el estándar denominado ISDB-T (Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial), como base para el Sistema de Televisión Digital de la República Argentina» se lee en la resolución 171/2009 que la Secretaría de Comunicaciones publicó el viernes 28 de agosto de 2009 en el Boletín Oficial. Según la información del documento, la Universidad Nacional de San Martín, el COMFER y Canal 7 participaron del trabajo previo a la elección de la norma. Así, luego de diez años de indefiniciones a partir de que el gobierno de Carlos Menem decidiera quedarse con la opción estadounidense ATSC, durante la breve presidencia de la Alianza esa decisión fue ignorada y hasta ahora no había sido suplantada.

El tema fue puesto en discusión en Argentina, pero también en casi todo el planeta (aproximadamente existe un receptor de TV por cada 4 habitantes en el mundo), y por supuesto la pregunta que continúa es qué debe hacerse ante esta situación.

Para hacer un primer balance, ante un escenario de cambio en el cual se ven involucrados actores del Estado, del mercado y de la ciudadanía, es fácil pensar que a cada uno le tocaría realizar una parte del esfuerzo.

Los usuarios deberán cambiar sus equipos de TV, o por lo menos acceder a un decodificador que le permita visualizar en equipos analógicos esta nueva norma.

Las canales de televisión, productoras, etcétera, deberán modificar profundamente toda su estructura. Básicamente cambian todos los equipos, desde cámaras hasta islas de edición. Pero no solo eso: la alta definición, que viene asociada a la TV digital, permite ver más detalles y por lo tanto, los decorados de cartón o madera deberán adaptarse, el maquillaje tendrá que cubrir más imperfecciones antes imperceptibles. Es decir, un cambio casi completo en las formas de producir y distribuir programas de TV.

La televisión digital marca un cambio tecnológico frente al equipamiento analógico actual y apunta a lograr que por

el mismo espacio –técnicamente, «espectro radioeléctrico»– en el que actualmente se transmite un canal, puedan enviarse varios. Esto multiplica la posibilidad de generar mayor cantidad de contenidos y facturación por publicidad. El cambio solo se aplica a la televisión de aire.

Desde hace algún tiempo y, especialmente, luego de la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el debate acerca del papel de los medios de comunicación en la construcción de las percepciones sociales se instaló en la agenda pública de la Argentina como nunca antes en los 27 años de democracia.

La discusión acerca de la función del periodismo, su competencia y legitimidad atraviesa la escena política por un momento de claro debate.

En el medio de la disputa, los principales protagonistas de esta historia, los medios de comunicación, exponen con elocuencia la tensión, dejando al descubierto la discusión de fondo: es real que la idea de montar un nuevo aparato de medios estatales es, en sí misma, errónea ¿La iniciativa privada, lejos de ser una restricción para la circulación de los mensajes, es la mejor garantía que la sociedad ha encontrado hasta ahora? Sobre todo cuando se asegura la competencia y, por lo tanto, el espíritu de riesgo.

Todos estos elementos, con el paso de los días van ganando adeptos y la situación parece no tener vuelta atrás.

El 7 de diciembre de 2012 se resolverá un avance en la democratización de los medios o se ingresará en un nuevo terreno pantanoso. Eso no se sabe, aun se preparan desde diferentes lugares estrategias que terminarán de develarse el llamado 7D.

Podemos inferir que el Estado avanzará en la aplicación de una Ley, fruto del debate y del consenso de múltiples sectores, camino a un nuevo y finalmente plural sistema de medios, que ante este nuevo escenario tecnológico, siente las bases para un área productiva que tiene la enorme responsabilidad de reproducir parte importante de los bienes simbólicos de nuestra sociedad.

Un nuevo modelo de TV: la señal PAKA PAKA y un avance en contenidos para niños

Para pensar en Paka Paka debemos en principio hacerlo desde esta nueva mirada que el Estado tiene sobre los medios audiovisuales. El principal antecedente, iniciador de este proyecto colectivo de nuevas y distintas señales de TV, es el Canal Encuentro, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación.

Con esa señal el Estado argentino comenzó a marcar una agenda que da cuenta de los nuevos intereses y del tipo de televisión que es necesario colocar en la grilla televisiva.

Encuentro se presenta como un canal educativo, de divulgación científica, que une y lleva temas hasta ahora puestos en la otredad por los medios de comunicación hegemónicos. Encuentro nos ayuda a pensar desde Argentina y Latinoamérica sobre nuestras identidades.

Al poco tiempo de su salida al aire, la señal se convierte en un éxito de audiencia y de crítica. Es también a partir de ahí que surgen nuevas propuestas para que el Estado organice señales de interés común que la televisión comercial hegemónica no posee, no propone y por lo tanto no lleva al aire o sea a los hogares de los argentinos.

En este sentido la llegada de la televisión digital es clave para la difusión y recepción de estas nuevas propuestas audiovisuales, monitoreadas y respaldadas por el Estado, ya que vienen a democratizar el consumo de televisión en nuestro país, que vale recordar, se encuentra monopolizado por muy pocas empresas de cable.

En Argentina el cable tiene una alta penetración en hogares. Desde el Estado, y tal como los estamos viendo hasta ahora, hay una fuerte política de desarrollo en la televisión digital (TDA), que en sintonía con otros procesos, viene de la mano con el resto de países vecinos. Aquí también se puede ver el fortalecimiento del MERCOSUR, UNASUR y países de la región quienes, a excepción de Colombia, han acor-

dado la misma norma para el uso de la TV digital. De esta manera y por primera vez las políticas sobre televisión y tecnología están siendo compartidas e iguales para todos los países de la región. El tema aparece en la agenda de los gobiernos que ven clave para el crecimiento democrático de nuestros países el control de estos aspectos, que en otros años habían sido librados al mercado.

Esto no aparece como un dato menor, ya que durante décadas los países de la región se manejaban en forma individual, y esto solo conseguía dividir y diseminar el poder de nuestros países y de la región en temas tan relevantes como la industria de la televisión y el desarrollo cultural y por lo tanto de identidad, tan bastardeado en los 90.

América Latina se encuentra en un momento de inflexión sobre un tema tan importante para la identidad y desarrollo de la región. La industria cultural en el mundo ha estado en manos de los grupos hegemónicos norteamericanos. Pero en estos tiempos Argentina dentro de la región aparece al frente de estas políticas relacionadas a lo audiovisual. El rol del Estado pasó de ser un solo un lugar de otorgamiento de licencias a privados, para convertirse en un actor activo en la producción de contenidos, además de ejercer su poder para el cumplimiento de la ley y de favorecer el desarrollo tecnológico y llegar rápidamente no solo al futuro apagón analógico sino también al armado de contenidos que democratizen y den voz a otros actores sociales. Y que en esos contenidos aparezcan nuestras identidades.

Sin dudas es fundamental el desarrollo tecnológico para la democratización de la TV, es decir, que todos los ciudadanos puedan acceder a muchas señales sin la necesidad de pagar. En los años 90 se había naturalizado la idea de pagar para ver y en ese sentido, el fútbol es tal vez el ejemplo más claro.

Pero en este mapa, el más complejo y que nuclea a todos, es la fuerte penetración del cable. A partir entonces de la llegada de la TDT y con la implementación de la TDA, los

televidentes en Argentina pueden ver muchas y buenas señales de televisión sin necesidad de pagar.

Decíamos que es fundamental la cuestión tecnológica. Pero el proyecto de democratización no estaría terminado si no se piensa en los contenidos. De nada sirve la cuestión tecnológica sin nuevos contenidos. Hace unos años los propietarios de los canales de TV abierta pensaban que el Estado les iba a entregar las nuevas señales. Esto no sucedió y es ahí donde la democratización se hace verdad.

Al aporte clave de la tecnología se suma el desarrollo de nuevos contenidos en manos de nuevos actores. Y estos nuevos actores además aportan novedad en lo que producen. Ya no piensan la televisión desde un modelo hegemónico, desde una mirada exclusivamente comercial.

En este sentido Argentina atraviesa un gran momento de producción de nuevas señales que no necesariamente son pensadas desde esa lógica comercial de la que hacíamos referencia. Así es que hoy por ejemplo se pueden ver más señales latinoamericanas, o de todo tipo de deportes, o vinculadas a la ciencia y la investigación, o la llegada de una señal que emite películas argentinas y latinoamericanas que no podían verse en ningún otro sitio.

Pero volviendo a pensar y reflexionar sobre señales que ya se han convertido en experiencias exitosas, vale recordar que Encuentro se fundó y salió al aire en 2007 y desde ese momento produjo cientos de miles de horas de contenidos nuevos, que dio mucho trabajo y lugar a actores que tenían vedada la imagen y la palabra en los medios tradicionales. Cabe destacar que este canal se dirige a todo público, pero a la vez su contenido es una gran herramienta para la comunidad educativa. Además es un canal federal que genera producciones en todo el territorio argentino y también en otros países de Latinoamérica.

El debate del Estado es otro, por lo tanto es importante que esto también se traslade a la televisión. El rol del Estado y de lo público asoma nuevamente y la televisión no puede seguir en manos de unos pocos.

Después de la exitosa experiencia del canal Encuentro, surge un segundo proyecto del Ministerio de Educación de la Nación: el denominado Paka Paka. Y aquí también se genera otro momento fundacional, ya que se convierte en el primer canal para niños realizado en la Argentina y por el Estado nacional.

Pensar en contenidos infantiles era una demanda desde el Estado y también desde la sociedad. La televisión abierta y la industria de la televisión en general, venían en Argentina en retroceso en relación con los productos para niños. Tal es así que en la actualidad los licenciatarios de canales abiertos mantienen programación infantil por el cumplimiento de la ley, muchas veces con producciones que no son propias. Por lo tanto no trabajan con/desde el lenguaje o la identidad/cultura de nuestros niños, ni tampoco por lo tanto desde esos productos se brinda trabajo y fomento a ese sector.

En este género, el de programa infanto-juveniles, es muy emblemático cómo los medios hegemónicos y tradicionales le dan la espalda al interés social o del público y muchas veces desconocen sus obligaciones. A nivel nacional, es casi nula la producción de dibujos animados y programación para la infancia. Y todo lo que se emite por televisión vinculado a la niñez pasa mayormente por las señales de cable que vienen del extranjero.

Cuando hacemos referencia a lo importado hablamos exclusivamente de los productos norteamericanos como Disney Chanel, Discovery Kids, Cartoon Network, Nickelodeon, etcétera, que además solo pueden ser vistos desde los sistemas de cables pagos.

Paka Paka surge entonces en un momento de vacío de contenidos infantiles generados desde Argentina, y mucho más si se piensa en contenidos educativos, federales e igualitarios que desde la televisión local muy pocas veces se han visto.

El canal nace después de la exitosa experiencia de Encuentro, pero dentro de ese proyecto. En la propia grilla de programación de Encuentro se emitían varias horas de conteni-

dos infantiles y allí se emitía un programa muy exitoso que llevaba el nombre de Paka Paka. Claro que ahora la propuesta pedagógica y de entretenimiento esta vez sería mayor en cantidad de horas y de imagen, ya que se pasaría de una franja horaria dentro de un canal, a una señal propia.

Este nuevo emprendimiento tiene una programación diferenciada para niños de 2 a 5 años y de 6 a 12 años. Otro de los aportes novedosos de esta señal es la relación que se tiene con otros canales de Latinoamérica para la producción o reproducción de formatos latinoamericanos. Se visualiza un trabajo con otras instituciones de la región, lo que está propuesto en sus fundamentos de creación.

Desde la presentación que la propia señal hace en la web, se afirma: «Creamos Paka Paka, el primer canal educativo y público diseñado por el Ministerio de Educación de la Nación para todos los chicos y chicas de Argentina y de América Latina. La propuesta consiste en una nueva señal infantil con contenidos de alta calidad orientados a educar y a entretener, abierto a la cultura de todos los sectores de nuestro país y a distintas expresiones del globo».

La señal nace de la experiencia previa de la franja infantil de Canal Encuentro e implica la posibilidad de mayor cobertura de su propuesta pedagógica y de entretenimiento. La nueva programación tiene contenidos para niños de 2 a 5 (franja RONDA) y de 6 a 12 años, y trabaja en red con otras instituciones y televisoras públicas de América Latina con reconocida trayectoria en el campo de la infancia y de la producción audiovisual. Se trata de una grilla que incluye variedad de formatos que van desde la ficción hasta la animación 2D y 3D, el documental y el vivo. En este marco, Paka Paka se propone.

- promover el acceso de chicos y chicas a información y materiales de diversas fuentes nacionales e internacionales que contribuyan a su desarrollo de manera acorde a la Convención sobre los Derechos del Niño

- crear una programación de alta calidad dirigida al público infantil que respete los derechos humanos de los niños y niñas, que estimule su creatividad e imaginación, que promueva la diversidad y la inclusión y que despierte el gusto por el conocimiento
- poner a disposición de docentes y alumnos material audiovisual educativo de alta calidad técnica y pedagógica destinado a apoyar el proceso de enseñanza/aprendizaje en diversas áreas curriculares, y favorecer el uso de las tecnologías de información y comunicación en los procesos pedagógicos.

Nuestro desafío es aportar una nueva forma de mostrar, hablar y convocar a la infancia. Ofrecer contenidos y formatos estéticos que piensan en las posibilidades y en las necesidades de los niños y niñas de nuestro país. Una propuesta que apunta a enriquecer su mundo y a reflejar su complejidad. Desarrollos de series de programas para la infancia que no le temen a los temas difíciles, que parten de un respeto profundo por los niños a quienes reconoce como constructores y pensadores de su realidad. Los afectos, el diálogo, la fantasía, la imaginación, el juego, las preguntas, el descubrimiento, la curiosidad, la exploración, los sentidos o la investigación son algunos de los tantos caminos para hacer de la señal un fuerte colaborador de los procesos de enseñanza y aprendizaje de cada aula de Argentina.

Buscamos en este nuevo canal que los niños y niñas sean protagonistas. Una pantalla donde todos los niños y niñas puedan reconocerse, aprender, conocer, participar y expresarse. Una pantalla que les muestra y les permite mostrarse; donde se respetan las diferencias y las particularidades. Una televisión centrada en la oportunidad de decir quién se es y en estimular la participación infantil en convivencia democrática.»

Es importante señalar que, como en pocas ocasiones ocurre, existe una clara correlación entre el «deber ser» que propone el canal, y lo que realmente es.

A modo de algunas pequeñas conclusiones y perspectivas de futuro, para seguir pensando la importancia de estas señales en el marco de una nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y en la creación, desarrollo y auge de la Televisión Digital podemos afirmar que es muy interesante ver cómo los medios de comunicación masivos vienen sufriendo transformaciones y deben adecuarse a estos nuevos tiempos.

Es evidente que en pleno auge e imposición de las políticas neoliberales en los años 90 y cuando el Estado se retiraba, los medios se concentraban y producían solo en función de sus interés políticos y comerciales, todo pasaba por el mercado y por aquello que se vendía. También por importar material barato, aunque ello no fuese un aporte para nuestra niñez. Y que, sin embargo, cuando el Estado vuelve, cuando se produce una restitución de lo público como en estos tiempos, se puede modificar esa conformación de los grupos multimedios y mejorar la producción de contenidos propios.

Es de esperar, como lo hemos visto hasta ahora, que surjan nuevas propuestas de señales. Dar lugar a sectores y temas que desde el ámbito de privado parecen no ser de interés. Ya se encuentra lanzado el nuevo canal del Ministerio de Ciencia y Tecnología, Tecnópolis TV, así como también un canal de películas argentinas y latinoamericanas desarrollado por el INCAA, junto con un canal de deportes.

Sin dudas, y a partir del pleno cumplimiento y aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, sumado a la profundización de la Televisión Digital, su desarrollo y llegada a todo el territorio, el panorama audiovisual está democratizándose y demostrando que tiene la capacidad de poder producir otro tipo de contenidos. El mejor ejemplo es la experiencia de Paka Paka, que aparece como un camino que desde la industria de la televisión se debería imitar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder y Campo intelectual*. Folios Ediciones, 1983
- Bustamante, Enrique, *La televisión económica*, Barcelona, Gedisa, 1999
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Análisis de la televisión*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Roger, Chartier, «Espacio Público y Opinión Pública», en *Espacio público, crítica desacralización en el siglo XVIII*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- Ford, Aníbal, *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Bs. As., Legasa, 1985.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*. México, Editorial G.Gilli, 1987
- Orozco Gómez, Guillermo, «Del acto al proceso de ver televisión. Una aproximación epistemológica», en *Recepción televisiva. Tres aproximaciones y una razón para su estudio*. México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- Renaud, Alain. «Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario», en Anceschi y otros, *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra, 1990
- Regis, Debray, «Del estado escrito al estado pantalla», en *El estado seductor*. Buenos Aires, Manantial, 1993.
- Rincón, Omar, *Narrativas mediáticas: o como se encuentra la sociedad del entretenimiento*. Buenos Aires, Gedisa, 2007.
- Silverstone, Roger, *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- Web Oficial canal Paka Paka. <http://www.pakapaka.gov.ar/>. En línea. Consulta: octubre 2012.

LOS RELATOS EN IMAGEN/ARIOS EN LA TELEVISIÓN DIGITAL ARGENTINA: CASO INCAA.TV

Por Lía Gómez, Luciana Aon

Reflexionar sobre los medios de comunicación resulta impensado sin referirse a los cambios estructurales que se están sucediendo a partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (n°26.522). Ley que desde la propia nomenclatura sostiene pensar a la comunicación como un lenguaje de imágenes sonoras – audiovisual-, y que acompañada por la implementación de la Televisión Digital Abierta nos abre un universo de preguntas en torno a los modos de construcción de los relatos en la televisión.

Intentaremos poner en discusión la importancia de los estudios sobre las narrativas que surgen en este campo, a partir de pensar el diálogo posible entre el cine y la televisión contemporáneas como lenguajes constructores de sentido. Enfocando el análisis en la señal televisiva INCAA TV y en los procesos desarrollados en torno a la Televisión Digital.

Pretendemos configurar un mapa de preguntas en torno al campo audiovisual como lenguaje y constructor de imaginarios en/desde las pantallas, sus posibilidades de acción, construcción y disputa en un territorio nuevo tecnológicamente, y en diálogo con las demás esferas de la cultura, la historia, la economía y la política.

Cine y televisión una vieja discusión

Escribir un artículo sobre la relación entre el cine y la televisión en el campo audiovisual, en el marco de una Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (n°26.522) que ya desde su nomenclatura refiere a esta impronta fundamental: imágenes sonoras. En ese sentido se trata de una mirada que entiende que las formas de designar están impregnadas, no sólo de ideología, sino también de política. Y esta joven Ley, que está cumpliendo sus tres años de sancionada, es justamente una decisión y apuesta política por un cambio en el sistema actual de medios en Argentina.

Con dicha Ley, se abre en Argentina un universo de percepción, un nuevo modo de acceso a las posibilidades comunicativas que tiene el televisor como tecnología, siempre social (Williams, 1992), y nos interesa pensarlo en el diálogo posible y necesario entre el cine y la televisión contemporáneas como lenguajes artístico-comunicativos, constructores de sentidos sociales.

En el caso particular del INCAA TV²⁰, se inaugura una condición para el cine de todas las épocas que requiere pensarse no sólo en términos técnicos – posibilidad de reproducción – sino histórico políticos. Constituye un espacio de posibilidad cultural vinculada a la difusión del cine argentino (y latinoamericano e independiente, aunque en menor medida), con el objetivo de, como se señala en su web oficial, «aportar a una televisión que sea espejo e intérprete de la sociedad, con inteligencia, pluralidad y compromiso, y con un fuerte sentido de responsabilidad frente a las audiencias de todo el país» (2011).

²⁰ La señal del INCAA TV perteneciente a la Televisión Digital impulsada por la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual empezó a transmitir a principios de 2011. <http://www.incaatv.gov.ar/about/e> consultado octubre de 2012.

Raymond Williams, en su libro *Televisión, Tecnología y Forma Cultural* (1974-2011) plantea que: «los medios de comunicación del cine y la televisión solo se parecen de manera superficial. En su composición básica tienen muchas similitudes, pero en la transmisión los resultados son totalmente distintos» (2011: 85).

Cabe mencionar que el INCAA TV es producto de una serie de canales digitales lanzados al mercado que tienen como antecedente al canal Encuentro, del Ministerio de Educación de la Nación, creado en mayo del 2005 y cuya transmisión dio inicio en el año 2007. También se debe destacar la señal Paka Paka, canal infantil cuyo nombre quiere decir en voz quechua juego a las escondidas, y fue originalmente el nombre de la franja infantil en canal Encuentro.

En cuanto al cine, la Ley 26.522 establece una legislación de pantallas donde los canales de televisión deberán exhibir ocho films nacionales por año sumando a la cuota de pantalla que ya regía en el marco de la llamada Ley de Cine (n°24.377/94) pero no se cumplía.

En términos de producción se debería implementar que los canales tengan 60% producción de contenidos propios, por lo cual la imagen es un fuerte campo de disputa para los discursos sociales.

Jesús Martín Barbero, sostiene que «es un hecho que las mayorías en América Latina se están incorporando a la modernidad no de la mano del libro sino desde los discursos y las narrativas, los saberes y los lenguajes, de la industria y la experiencia audiovisual» (2005: s/p). En este sentido, es importante el estudio del cine en el campo de la comunicación, porque a partir de allí comprendemos las nuevas sensibilidades, concepciones y modos de conocer que están circulando. Porque como plantea Roger Silverstone no podemos pensar los hogares, en ese caso argentinos, sin los medios «porque ya no podemos pensar en la casa, así como ya no podemos vivir en casa, sin nuestros medios» (2004:143). Y es por esa implicancia en la dialéctica de la televisión, por

ejemplo, en el adentro y el afuera que resulta fundamental regular e intervenir políticamente en los contenidos.

La historia del cine no solo proyecta el desarrollo fílmico a lo largo de las distintas épocas, sino también signos de cada cultura, de cada momento, y de cada espacio. Y es además, la historia de la evolución tecnológica de los modos de producción de la imagen en movimiento. Esto hace imposible así como hablar del hogar sin los medios, hablar del cine sin hablar de la televisión, de internet y de la tecnología como herramienta de comunicación, pero también como factor fundamental a la hora de plantear las modificaciones en los modos de la comunicación, de la emisión, de la recepción y de los sentidos que se generan.

Nacida aquel 17 de octubre de 1951 donde el discurso de Perón y Evita fueron transmitidos por primera vez en la historia de la mano de Jaime Yankelevich y Enrique Telémaco Susini, la televisión argentina se convierte en objeto de estudio que propone un compromiso profundo, dada su prevalencia en la sociedad contemporánea; en su rol en la reconfiguración de las agendas públicas y en las formas de representación de la política, en su relación con el Estado, con el mercado y con la sociedad.

Los estudios del arte en comunicación, y en particular de la imagen, en este caso el cine y la televisión son un campo de batalla al ver qué imágenes dominan el campo expresivo, qué imágenes y relatos construyen memoria y hacen historia de nuestro tiempo, pero también los modos de expresar que tienen que ver con la forma de ciertos contenidos más allá de los contenidos en sí mismos. Entonces pensar la imagen es pensar más allá de ella misma. Es poder ver sus orígenes, su presente y sus direcciones.

En televisión está todo por explorar, por eso es muy bueno aprender del cine más innovador y del video-creación para ganar estrategias para explotar visual y narrativamente la pantalla, llevar al televidente a nue-

vas maneras de mirarla, hacer de la experiencia televisiva un acto de expresión creativa (Rincón, 2002: 58).

La televisión pública debe experimentar con la potencialidad expresiva del medio. No se trata, dice Jesús Martín Barbero, de crear franjas de programación con contenido cultural o político, sino de «darse la cultura como proyecto que atraviesa cualquiera de los contenidos y los géneros» (2001).

Lo culto, lo popular y lo masivo se vuelven nuevamente presentes en la discusión sobre la televisión, dado que podemos decir que es el medio que más radicalmente va a desordenar la idea de los límites y del campo de la cultura. «No se trataría de asegurar la calidad transmitiendo la cultura ya distinguida, sino con «una concepción multidimensional de la competitividad: profesionalidad, innovación y relevancia social de su producción»» (Martín Barbero, 2001:16).

Lo que nos indica el contexto contemporáneo, es que hay una oportunidad histórica en la resignificación del Estado, la reconstrucción de Instituciones y la revalorización del sentido, que tienen en la televisión una herramienta extraordinaria como territorio de construcción, como lugar a definir. Son «esas nuevas puertas» que menciona Silverstone cuando refiere a los umbrales, a las ventanas, al ir y venir, el adentro y el afuera, y al preguntarse quién controla esas puertas. «Nuestras luchas por los medios, tanto las privadas como las públicas, son luchas por este umbral» (Silverstone, 2004:148). En este plano, la construcción de un sistema de comunicación audiovisual implica no solo la innovación tecnológica y de contenidos, sino el reconocimiento de la coyuntura histórica del campo, como así también su diálogo con otras esferas de la vida cotidiana. Por ello es primordial concebir una política pública de acompañamiento a las nuevas plataformas audiovisuales desde la educación y el diálogo con los medios pre existentes a las nuevas pantallas abiertas por el sistema de Televisión Digital Terrestre. Del mismo modo

es fundamental concebir a las universidades públicas interactuando, estudiando, aportando a estos conocimientos necesarios.

Parafraseando a Serge Daney Como todas las viejas parejas el cine y la televisión siempre terminan por parecerse (1982). Una vieja pareja tecno – expresiva sin dudas, con muchas idas y vueltas en la historia, que atraviesa una nueva faceta en la Argentina, promovida por una comprensión de la imagen como lenguaje político.

INCAA TV: Donde vos estás el cine llega

El canal INCAA TV, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, se constituye como un lugar de exhibición de algunos de los films que se financian por año en la Argentina. Esto implica por un lado el reconocimiento y la puesta en política pública de uno de los grandes problemas históricos del cine nacional: su exhibición, tanto su paso por cines comerciales y en ese sentido su estreno, como luego la posibilidad de circular y ser visto por el público en otras pantallas. Pese a que la mencionada Ley de Cine y sus respectivas modificatorias establecen actualmente una «cuota de pantalla», según la cual todas las salas registradas ante el INCAA deben estrenar una película argentina por cada trimestre del año también se requiere para la continuidad en cartel cumplir con «media de continuidad» que establece para cada «temporada» el INCAA. Esa relación establece que por ser financiadas por el INCAA gran parte de las películas argentinas de cada año se estrenen en alguna/s sala/s pero también que no pasen de la primera semana de exhibición quedando invisibilizadas para el público. Así, los espacios INCAA distribuidos en todo el territorio argentino se constituyen en una primer medida para que el cine nacional permanezca en cartel, en muchos casos se estrene y llegue a varios

rincones del país. Además establecen modos de circulación de los estrenos y aportan diversidad al cine que se puede ver en distintos puntos del país. Otras salas fundamentales en este sentido son la que coordina el historiador y coleccionista de cine Fernando Martín Peña en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), que desde hace unos años se ha ido instituyendo como una sala alternativa al circuito comercial y tradicional, con películas que se estrenan con una función y una vez por semana, se han podido sostener a lo largo del tiempo. Del mismo modo se deben mencionar el COSMOS-UBA y la sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural General San Martín. El problema en esos casos radica a diferencia de las salas INCAA que son espacios concentrados en Capital Federal, de modo que no potencian la distribución y exhibición federal del cine nacional.

De este panorama se destaca la importancia estratégica que a partir de la Nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y el nacimiento de la Televisión Digital en el país, tiene un canal como INCAA TV que constituye así un nuevo modo de poner en escena y devolver al público el cine nacional, no solo a través de las pantallas cinematográficas, sino teniendo un canal propio de difusión del cine en el que el Estado invierte a través de distintos programas de fomento.

Esto está vinculado con la afirmación de Silverstone: «el hogar como un espacio mediatizado y los medios como un espacio domesticado» (2004:151).

En su estructura básica el INCAA TV con su slogan «donde vos estás el cine llega» ofrece una modernización institucional en términos de pantallas de exhibición de las obras audiovisuales. En sus primeros pasos por el medio televisivo, se construyen 16 horas de programación diarias. Entre las secciones encontramos un diálogo escritural entre el cine y la TV que se vislumbra en la nomenclatura de cada una de ellas. La programación está compuesta por:

Datos de Programación INCAA TV²¹:

Cuadro Cero: La sección Cuadro Cero divide en sub secciones, funciona como separador entre película y película dándole dinamismo a la apuesta televisiva.

En foco (Entrevistas)

Making of (detrás de escenas)

El tamaño del mundo (cortometrajes)

B.S.O (Bandas de sonido)

Ciclos

Actualmente se pueden observar 16 ciclos que agrupan por temática o género las emisiones de los films.

Desde adentro: Films que marcaron la historia del cine argentino

Historias con Historias: un cine que recorre los inicios y e desarrollo de la industria en el país.

El ojo de la verdad: dedicado a los documentales

Imperdibles: Mejores películas de la semana

Grandes estudios (Divas): sobre las grandes actrices de la época dorada cinematográfica

Fuera de la ley: cine policial de suspenso.

La cámara Lúcida: documentales sobre el cine

Punto Cardinal: sobre cine latinoamericano

Fronteras: vinculado al cine experimental

La vida revelada: cine Italiano

Avant Premier: El estreno de la semana

Todos los cines: films internacionales.

A sala llena: Éxitos nacionales

Trasnochados: ciclo dedicado a Isabel Sarli y Armando Bó.

Las reglas del cine: películas que renovaron la historia del cine mundial.

Sábados comedias: cine de humor

Una que sepamos todos: trabajando la relación cine y música en la memoria colectiva

²¹ Elaborado con los datos obtenidos a Octubre de 2012

Ciclos especiales: temáticos

Series para televisión: Incorporado a partir de la segunda mitad de 2012 con Vientos de Agua.

Una de las principales apuestas del canal es establecer la diversidad cinematográfica en pantalla, y exponer un cine que permita pensar a la imagen como lenguaje comunicativo del mundo. El entretenimiento cinematográfico está atravesado por el campo cultural y simbólico, y en las distintas emisiones del INCAA TV desde su surgimiento hasta hoy, encontramos un amplio universo social histórico, político y cinematográfico de Argentina y del mundo. Así, son recuperados directores fundacionales de nuestro cine desconocidos para las nuevas generaciones. Los modos históricos del cinematógrafo y su conocimiento implican un aprendizaje individual para el espectador y un saber colectivo que permite la constitución de nuevas creaciones audiovisuales con cimientos sólidos para su desarrollo. Se trata, también, de crear un público para esas películas, para esas más de 100 películas al año que financia el INCAA, y que en la televisión encuentran otras pantallas de exhibición y la cercanía con el público de todo el país. Así la imagen en la televisión cinematográfica propuesta por el INCAA TV adquiere relevancia cultural, simbólica y política.

Como sostiene Martín Barbero:

la revolución tecnológica que vivimos no afecta sólo por separado a cada uno de los medios sino que está produciendo transformaciones transversales que se evidencian en la emergencia de un ecosistema comunicativo marcado por la hegemonía de la experiencia audiovisual sobre la tipográfica y la reintegración de la imagen al campo de la producción de conocimiento (2004: s/p).

Esta batalla se da en el campo de las nuevas tecnologías de representación, cuya virtud central es la de la dis-

ponibilidad democratizadora, la de la calidad de su registro óptico y plástico y la de la transferencia inmediata a la circulación y a la comprensión del cine (en este caso) que busca ser reconocido y vislumbrado no solo como entretenimiento sino también como conocimiento. He aquí la difícil tarea de combinar las acciones de entretener y dar a conocer procesos de identidad y cultura en el cine y la televisión pública y digital argentina.

La televisión es cultural cuando se asume a sí misma como un lugar decisivo en la construcción de los imaginarios sociales y las identidades culturales, dándose entonces como proyecto específico contribuir en el ejercicio cotidiano de una cultura democrática, y en el reconocimiento de la multiculturalidad del país y del mundo (Martín Barbero, 2001: 55).

Debemos considerar además, los cambios político sociales que se fueron dando en torno a la concepción de la imagen en Argentina, no solo a partir de la nomenclatura de la Ley en tanto «Comunicación Audiovisual», lo que implica toda una concepción de las funciones sociales de la imagen como lenguaje comunicacional, sino también a partir de la Ley de creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) (n° 25.119) y que se estableció recientemente que tendrá un espacio en el predio de la Isla de Marchi donde se construirá el flamante Polo Audiovisual, la declaración de la actividad cinematográfica como «industria cultural» y entonces con acceso a los beneficios de las otras industrias nacionales, y también centralmente por las pantallas creadas (en el presente, y a futuro) por la Televisión Digital Abierta y los programas de fomento a la creación de contenidos. Es decir, se trata de un panorama vasto y complejo de posibilidades de diálogo que además se ha fortalecido con la presencia de directores de cine como Albertina Carri y Lorena Muñoz, por ejemplo, concursando y dirigiendo series para estas nuevas pantallas.

Además de los ciclos y secciones, el INCAA TV realiza transmisiones especiales de films, y ha incorporado en la segunda mitad del 2012 las series, iniciando con Vientos de Agua de Juan José Campanella. Esta incorporación permite pensar una maduración del canal que convive con los planes de fomento a la televisión digital donde el cine y la tv dialogan de manera continua tanto en sus procesos productivos y de creación, como también de recursos humanos, maquinaria etc.

Los contenidos y formatos nuevos son producto de la creación. Y es esta una palabra clave para la composición de una nueva televisión.

Creación y construcción de sistema democrático de Televisión Abierta

Crear, Informar, entretener, educar, transformar, visibilizar, conocer; palabras que adquieren sentido al pensar un sistema de comunicación audiovisual de modo inclusivo y con conciencia crítica que permita el desarrollo de contenidos a nivel federal, donde la democracia se exprese en las voces que surgen en las distintas pantallas. El INCAA TV se adecúa a estos términos, poniendo en escena una variedad de ciclos donde el cine, sus modos y sentidos son los protagonistas.

Teniendo como objetivo la democratización de la comunicación, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, crea la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) que reemplaza al COMFER, constituye el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual y el Consejo Consultivo Honorario de los Medios Públicos. Establece límites a la concentración mediática fijando topes a la duración de las licencias, y abre el juego de la producción y el reconocimiento adjudicando la posibilidad de licencias a medios que dependen del Estado, empresas privadas comerciales, y organizaciones sin fines de lucro. Esto ligado a

la diversificación de contenido y modos de producción, conectado con el punto que determina que canales de Televisión Abierta deberán emitir un mínimo del 60% de producción nacional, un 30% de producción propia y un porcentaje de producción local independiente que varía según población. Se fija además, una cuota mínima de pantalla para producciones del cine nacional.

La nueva Ley también fortalece y consolida la creación del sistema de medios gestionados por el Estado: Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado (RTA SE) que administra Canal 7. TV Pública, LRA Radio Nacional y Radiodifusión Argentina al Exterior (RAE), la agencia de noticias nacional TELAM, el canal de cine INCAA TV, el canal infantil Paka Paka y el canal educativo Encuentro.

Claramente el panorama actual de medios en la Argentina, resulta una apuesta y un debate, en pleno proceso de implementación y aplicación de la legislación y la plataforma tecnológica vinculada a la decisión política de transformación. Y el cine no escapa a esta territorialidad de disputas y aprendizajes.

Debiéramos poder dar un debate, desde el campo académico pero ligado a todo este campo profesional, y desde la Universidad Pública en diálogo con el Estado sobre la lucha por la hegemonía audiovisual, variable indispensable para reflexionar críticamente sobre el estado de situación de las relaciones entre el público y la producción audiovisual.

Martín Barbero, al hablar de una televisión pública sostiene:

La más clara caracterización de esta televisión es que interpela, se dirige, al ciudadano más que al consumidor. Y por lo tanto su objetivo primordial reside en contribuir explícita y cotidianamente a la construcción del espacio público en cuanto escenario de comunicación y diálogo entre los diversos actores sociales y las diferentes comunidades culturales (2000: 52)

El cine construye las imágenes de un país, documenta, pone en escena distintos campos simbólicos de épocas determinadas, constituye imaginarios y memoria. Acceder a la posibilidad de conocer esos relatos implica conocer la propia historia como ciudadano. Por eso, la exhibición, distribución del cine, y su puesta en escena a través de la televisión, constituye un campo de aprendizaje y saber. El INCAA TV es el vector que lleva el cine a los hogares, un canal dedicado en su gran mayoría a poner en escena la propia cultura hecha imagen.

En un contexto que podemos denominar de transmediático, el cine se consume en salas, en DVD, en la televisión, en computadoras fijas y portátiles, en diversos formatos vía internet, por ello, los diálogos posibles aún son muchos y los cambios tecnológicos nos sorprenderán en el futuro. La cuestión es estar preparados, y no perder el eje sobre que la imagen sea cual fuere, es siempre un lugar de memoria, relatos y política. Seguramente queden más preguntas que respuestas, más dudas que certezas en esta exploración inicial sobre el diálogo de soportes en el INCAA TV. Así como también la convicción de la necesidad de diseñar, elaborar o construir un método que permita un abordaje, una entrada analítica al complejo campo audiovisual desde una perspectiva comunicacional, que ponga de relieve el diálogo entre el cine y la televisión argentina. Sirven las imágenes para conocer mundos, para imaginar nuevos territorios y modos de contar, para observar los relatos que están ocultos en el interior de la memoria colectiva y que ya sea en ficción o documental el cine y la televisión ponen en escena.

BIBLIOGRAFÍA

Daney, Serge, «Como todas las viejas parejas el cine y la televisión han terminado por parecerse», en *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

- Martin Barbero, Jesús, «Medios y cultura en el espacio latinoamericano», en *Revista Digital Pensar Iberoamérica* N° 5. 2004.
- Martín Barbero Jesús, «Nuevos regímenes de visualidad y descentramientos educativos» en *Revista de educación* n° 338. 2005.
- Rincón, Omar, *Televisión video y subjetividad*. Argentina, Editorial Norma, 2002.
- Rincón, Omar, *Narrativas mediáticas o como cuenta la sociedad del entretenimiento*. España, Gedisa, 2006.
- Rincon, Omar, apuntes de clases Seminario Estéticas del Entretenimiento. FPyCS. UNLP. La Plata. Argentina. 2011.
- Silverstone, Roger. *¿Por qué estudiar los medios?*. Madrid , Amorrutu, 2004.
- Williams, Raymond . «Las tecnologías como instituciones sociales», en *Historia de la comunicación. De la imprenta a nuestros días. Volumen 2*. Barcelona, Bosch Comunicación, 1992.
- Williams, Raymond. *Televisión, Tecnología y Forma cultural*. Argentina, Paidós Estudios de Comunicación, 2011.
- INCAA TV. <http://www.incatv.gov.ar>. En línea. Consulta: octubre 2012.
- TDA. <http://www.tda.gov.ar> . En línea. Consulta: octubre 2012.

CAPÍTULO III

HACIA UNA NUEVA TELEVISIÓN

LAS VOCES DE LA REGIÓN, RAZONES NUEVAS PARA CONSTRUIRNOS EN IMÁGENES

Por Federico Ambrosis

Una televisión con miradas regionales, con historias locales y un abanico de personajes que posibilitan la apertura de flamantes ventanas para la construcción de nuevos relatos donde los protagonistas son seres y espacios valorados por las comunidades de una riqueza y tradición inabarcable. Historias cercanas, desconocidas u olvidadas, donde lo primordial empezó: la cámara encendida y la lente como puente entre la obra y los ciudadanos para forjar una nueva televisión.

El sinuoso camino que transformó la utopía de una televisión más democrática, libre y con nuevas voces tardo años en gestarse y hacerse realidad. El panorama audiovisual argentino se ha modificado en los últimos años a través de las distintas políticas públicas desarrolladas por la gestión del Gobierno de Cristina Fernández de Kirchner que ha posibilitado que cientos de productoras independientes, realizadores con varios trabajos en sus espaldas como jóvenes dando sus primeros pasos en el ámbito laboral y estudiantes de carreras audiovisuales tengan las posibilidades de trabajar en los medios televisivos, plasmando sus proyectos y obras a través de los diversos concursos federales para luego disfrutar de ellos en los distintos canales públicos y privados del país.

En el marco de las políticas públicas impulsadas por el Estado Nacional, que cambiaron el universo de la comunicación,

la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (ley 26.522) y las convocatorias a los concursos del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV de los años 2010 y 2011, impulsados por el Consejo Asesor del Sistema Argentino de la TV Digital Terrestre (SATVD T), en conjunto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), han sido el espacio fundamental y principal base para las políticas de fomento. A partir de esta piedra fundacional se han abierto posibilidades para que las distintas realizaciones audiovisuales, creadas desde el esfuerzo colectivo de los realizadores, técnicos, productores, actores y actrices de nuestro país, conformen nuevos grupos de trabajo para imaginar, producir y concretar series de ficción y documentales para una nueva televisión que tiene la particularidad de tener por primera vez en la historia audiovisual del país, una mirada federal y democrática.

Con la implementación de la Televisión Digital y el lanzamiento de Concursos Nacionales para Series de Ficción y Documentales nos encontramos frente a una nueva manera de entender y de hacer televisión, que trajo consigo grandes cambios, posibilitando la incorporación de nuevos actores al orden establecido, generando cambios notables, sobre todo a nivel de los contenidos.

El sacrificio de productores y trabajadores de la costa rioplatense, el rescate de la cultura gaucha en la llanura pampeana, la organización y resistencia popular a través de la creatividad alegre de jóvenes que luchan por quebrar el discurso dominante que sólo trae consigo marginación y el rescate de personajes heroicos de nuestra historia que trabajaron en los márgenes de nuestra sociedad son sólo algunas de las historias que pueblan las nuevas pantallas.

La televisión que está dando sus primeros pasos tiene un rasgo fundamental, es una televisión inclusiva, que busca estar cerca del ciudadano, y tiene como premisa que exista una verdadera diversidad de voces, que integre los aspectos nacionales, provinciales y regionales.

Es en la esfera regional de La Plata, Berisso, Ensenada y localidades del conurbano bonaerense y de la Provincia de Buenos Aires donde vamos a analizar las flamantes producciones cuyas historias renuevan las voces, las miradas y los relatos. A partir de las series documentales Olvidados del río, Paisanos, Alegría y dignidad y el telefilm Avanti, vida y obra de Almafuerte vamos a adentrarnos en mundos conocidos para algunos, desconocidos para otros, pero con la similitud que siempre fueron callados por una televisión que no tenía espacio ni tiempo para ellos. Hay una nueva forma de ver y hacer televisión, un proceso que busca realzar las identidades culturales, históricas y artísticas de nuestras regiones.

A la vera del río

Sobre las costas argentinas y uruguayas del Río de la Plata aún sobreviven las riquezas culturales de las familias rioplatenses. Esa premisa es el punto de partida de la serie documental Olvidados del río²², que nos sumerge en veinticuatro historias de trabajadores/as regionales: Viñateros, Pescadores, Junqueros, Quinteros, Mimbreros, Cañeros, Montaraces y Artilleros rescatando una tradición de décadas de trabajo familiar y artesanal.

Bajo la dirección de Igor Galuk, oriundo de la ciudad de Berisso, la serie fue ganadora en 2010 del Concurso Series de Documental impulsados por el INCAA y el Ministerio de Planificación Federal, en el marco del establecimiento de la Televisión Digital y es una producción de la Cooperativa Panorama con el apoyo conjunto de Riocine, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata y el Centro de Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

²² Olvidados del río se transmitió en el mes de octubre de 2012 por Canal Encuentro y en el Canal 12 de la ciudad de Trenque Lauquen.

Olvidados del río aborda la vida y el sacrificio de los productores y trabajadores actuales, centrando en la esfera de lo regional su relato, y relevando uno de los sectores laborales más diversos, que forman parte del motor económico de la zona.

La serie está compuesta por ocho capítulos de veintiséis minutos cada uno, y tiene la particularidad de rescatar los trabajos regionales rioplatenses llevando al espectador hacia un viaje sobre las costas para conocer a personajes entrañables, con rostros curtidos por el esfuerzo y manos ajadas por la labor cotidiana.

El agua, los canales del río, sus mitos, los oficios y la vida en los márgenes del Río de la Plata ya habían formado parte de la filmografía anterior de Igor Galuk y su productora Ríocine, con sus cortometrajes Los Barcos encallan, Túneles en el río y La casa del Albañil. La productora ejecutiva de la serie, Paula Asprella, había anticipado también en su anterior documental Los viñateros del río, un acercamiento hacia los trabajadores de los viñedos del Vino de la Costa de Berisso.

El director reflexiona que «en las últimas décadas del siglo pasado, las políticas de libre mercado y desindustrialización implementadas, han socavado el potencial sustentable de toda la región, logrando desmembrar toda una cultura de trabajo familiar y regional en la zona, teniendo éstas que emigrar en muchos casos, hacia las grandes ciudades en busca de trabajo y sustento económico, abandonando el lugar de origen»²³.

La serie busca rescatar aquellos hombres y mujeres que han podido resistir y subsisten con sus pequeños trabajos familiares e independientes en ambas costas de la Argentina y Uruguay del extenso Río de La Plata, a través de sus trabajos y oficios más autóctonos e históricos de la región. En los últi-

²³ <http://www.escribiendocine.com/noticias/finalizo-el-rodaje-de-olvidados-del-rio>

mos años muchos lugareños han vuelto a trabajar los montes, los frutos de la costa y a plantar los viñedos que supo vivir una época de esplendor, otros resisten los pasos agigantados de la modernidad sobreviviendo día a día y otros han logrado organizarse en cooperativas de trabajo, regresando al trabajo respetable y sustentable, incorporando nuevas tecnologías. Estos cambios, la revalorización del trabajo rioplatense y la tradición de una economía familiar como producción nacional, han generado que muchos jóvenes emprendedores y nuevos migrantes se sumen al trabajo volviendo a desarrollar y sobre todo a creer en la posibilidad de un futuro mejor, donde sus tierras y su capacidad sean el centro de su crecimiento.

En las llanuras

Continuando con la experiencia de Olvidados del río en la que mostraron trabajos rioplatenses y las riquezas culturales y productivas que conforman la región en ambas costas del Río de la Plata, el director Igor Galuk nos traslada esta vez hacia las ciudades, pueblos y parajes de la provincia de Buenos Aires, La Pampa y Entre Ríos, para continuar con el rescate y la revalorización de los trabajos y tradiciones de estas regiones.

Paisanos, intenta rescatar los retazos de la cultura gaucha en la llanura pampeana. Los hombres y mujeres que de alma y tradición gauchesca, conservan en sus manos la cultura y el arte del trabajo del cuero, la cuchillería, el telar, la payada, la forjada, el asado, la doma y la alambrada.

El proceso de valorización de nuestro patrimonio cultural, artístico, de nuestras tradiciones son las herramientas que utiliza la serie documental para continuar llevando a la pantalla a personajes que han logrado perseverar y replicar sus conocimientos a través de las generaciones familiares motivando a que nuevos individuos se interioricen y luchan para que estas tradiciones no las engulla el olvido.

Estas artes y oficios están desapareciendo, con sus características y sentidos originales, es por ello que Paisanos plantea redescubrir ese patrimonio cultural, que aún sobrevive en el cotidiano de la modernidad y mantiene viva la identidad, cultura y tradición, revisando el pasado para proyectar en el presente, la historia viva del gaucho rioplatense y la del exterminio de los hombres libres de las pampas (Galuk, 2012:s/p)

Paisanos fue ganadora en 2011 del Concurso Series de Documental impulsados por el INCAA y el Ministerio de Planificación Federal, en el marco del establecimiento de la Televisión Digital. Es una producción de la Cooperativa Panorama Ltda. de la ciudad de La Plata, cuenta con el apoyo del Centro de Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, la colaboración de Bafilm de la Dirección de Industrias Creativas y el Mercado de Artesanías Bonaerenses de la Dirección de Folklore, Artesanías y Comunidades Originarias, ambas áreas pertenecientes al Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Sobre los héroes

En relación a los festejos del Bicentenario el INCAA lanzó varios proyectos, uno de los más destacados fue 25 miradas – 200 minutos para conmemorar los doscientos años según la particular mirada de los cineastas argentinos, convocando a Lucrecia Martel, Leonardo Favio, Albertina Carri, Adrián Caetano y Pablo Trapero, entre otros.

Otra de las iniciativas que propuso el INCAA fue el de repensar a los héroes de la patria y con este motivo se convocó a un Concurso de Telefilmes «El camino de los héroes».

La Provincia de Buenos Aires tuvo un ganador, un proyecto elaborado en la ciudad de La Plata, donde el héroe elegido no fue un prócer que encabezó batallas ni rebeliones, sino un maestro rural y poeta. El director Nicolás

Alessandro y el codirector Marcos Tabarrozzi se abocaron a un elaborar un documental sobre un héroe que vivió a metros de sus hogares, un héroe que estaba a la vuelta de la esquina, que sólo faltaba que las voces de su región lo recordaran para encumbrarlo nuevamente en la historia grande de nuestro país. «Avanti. Vida y obra de Almafuerde» es el documental que se sumerge en la historia de Pedro Bonifacio Palacios, el maestro y poeta argentino más recordado por el paso del tiempo bajo su seudónimo, Almafuerde.

Doscientos años de historia, de vida política y cultural, en una provincia donde muchos personajes tuvieron una presencia influyente y trascendental, la elección de Almafuerde es un dato que corrobora que los nuevos contenidos para la televisión empiezan a forjar otros paradigmas desde la producción, la temática, lo artístico y hasta de la metodología de su abordaje.

Inicialmente pasamos por varias ideas, desde héroes anónimos o viejos oficios que han hecho historia hasta Rosas o Evita. Pero entre todas las posibilidades elegimos a Almafuerde, que se relaciona con la ciudad en la que vivimos y con el campo que conocemos, el artístico (Alessandro, 2011: s/p)

La película camina por una delgada línea entre el documental y la ficción, a partir de una premisa de un profesor universitario que motiva a sus alumnos a investigar sobre la figura de Almafuerde. Tomando como referencia el film *Entre los muros*, del francés Laurent Cantet, la línea de investigación se divide en tres partes, abordando la figura del poeta desde su importancia histórica, de sus valores humanos y hasta la relación de la música y las nuevas generaciones inspiradas en su legado.

El documental valora el proceso educativo y la impronta de la Universidad Pública para rescatar la figura de un prócer. El museo, el relato de sus versos, de los historiadores abocados al estudio de su figura, conviven con la cultura del

heavy metal de Almafuerte, banda liderada por el músico Ricardo Iorio, que profesa admiración a través de otra mirada y reflexión acerca de las letras de sus versos y la impronta de su figura en la historia del país.

Por otra lado, los documentalistas interpelan al vecino posando su cámara en la plaza Moreno, plaza céntrica y principal de la ciudad de La Plata, generando reacciones adversas sobre su figura: algunos lo relacionan con la música, otros recitan sus versos, otros quedan callados frente a la lente. Esta secuencia fundamenta el proceso de la investigación, al otorgarle a las voces ciudadanas el valor de su opinión y de su voz en la conformación del relato.

El codirector del film, Marcos Tabarrozzi, afirma

la figura biográfica de Almafuerte se destaca por su intervención pública en casi medio siglo de vida de la Nación como gestor y fundador total de una ética y una estética de un «ser nacional» en conformación, al que dio premisas que por su ascetismo, coherencia y potencia, sólo pueden compararse con las de otros hombres celebrados en el panteón de los «próceres», como Belgrano y San Martín (Tabarrozzi, 2011:s/p)

La alegría como forma de resistencia

El discurso dominante de los medios televisivos avasalla sobre la mirada y la percepción de los barrios y villas de emergencia del Gran Buenos Aires, produciendo marginación y prejuicio.

Alegría y dignidad²⁴, la serie de ocho capítulos realizada por del director Cristian Jure aparece en escena para demostrar que hay otra mirada para quebrar la estigmatización

²⁴ Alegría y dignidad se transmitió a partir del mes de abril de 2012 en Canal Encuentro.

vigente. A través de la organización, se refleja la resistencia popular, la creatividad alegre y el compromiso cultural de jóvenes que salen a flote para trabajar de lo que soñaron.

Quisimos construir un relato a partir de las cosas que tienen. Porque todos los programas construyen a los pibes de barrio a partir de lo que no tienen: no tienen cultura, no tienen salud, no tienen educación y no lo ven eso como una injusticia social, sino como algo propio, no se preguntan por qué no lo tienen. Entonces nosotros quisimos construir a partir de lo que tienen (Jure, 2012:s/r)

«Cansados de que los noticieros siempre digan lo mismo», es la frase que enarbola como bandera el conductor y poeta Camilo Blajaquis, que lleva adelante el recorrido por los barrios y villas de las zonas Sur, Norte y Oeste del Gran Buenos Aires para mostrar a los diversos artistas como escritores, poetas, bailarines, artistas circenses, graffiteros, grupos de teatro, murgas y bandas de música para conocer sus historias de luchas y el ejemplo que transmiten y propagan en sus regiones.

Camilo Blajaquis es el seudónimo que eligió César González, para liberar su explosiva narrativa y trazar a través de sus versos el panorama cotidiano de su barrio.

Yo le dije desde un principio que si realmente íbamos a ser un programa así, que tenía que incomodar. Que incomode lo que se estaba mostrando, que incomode el lenguaje y el código audiovisual que se estaba usando y creo que eso se logró y es muy importante. Que los villeros seamos visibles, que se nos vea (Blajaquis, 2012:s/p)

Alegría y dignidad fue ganadora en el 2010 del Concurso Series Documentales impulsados por el INCAA y el Ministerio de Planificación Federal, en el marco del establecimiento de la Televisión Digital. El guión y dirección es de Cristian Jure y la producción general es de Emilio Cartoy

Díaz, ambos habían realizado anteriormente la película *La guerra por otros medios*, sobre las experiencias de la comunicación indígena en Sudamérica.

La serie logra a través de sus imágenes, de sus personajes y la música mostrar que hay otra realidad en los barrios, que la pobreza no está solamente relacionada a la delincuencia y al flagelo de la drogadicción como el discurso dominante de una televisión arcaica intenta exhibir a través de sus fragmentadas noticias, sino que hay una nueva televisión, con renovadas voces y miradas, donde el panorama demuestra que en las villas también hay artistas, música, fiestas, fraternidad y sobre todas las cosas hay alegría.

La esfera regional como símbolo audiovisual

El fomento de la diversidad de voces, el pluralismo, la incorporación de nuevos actores al área audiovisual son elementos básicos del ejercicio del derecho a la comunicación y se han transformado en el motor principal para la renovación de una nueva televisión.

El espacio público construido por los medios de comunicación asume hoy una centralidad primordial para conformar nuestra percepción de la realidad social y política, para determinar la agenda pública de necesidades a ser atendidas y desde donde la ciudadanía obtiene buena parte de las herramientas que la ayudan a aprehender el universo de la cotidianidad. Ese debe ser el lugar de la democracia, el pluralismo y la diversidad (Página/12: 2012)

Olvidados del río, *Avanti*, vida y obra de Almafuerde, Paisanos y *Alegría y dignidad*, forman parte de una nueva camada de series documentales y del lanzamiento de contenidos generados a través de los fondos de fomento del Estado, que a través de la Ley de Medios comienzan a construir un

nuevo paradigma audiovisual que modifica la forma de producir, de ver y acceso a la televisión, otorgando un valor fundamental a las historias locales, realzando el valor de la esfera regional.

Las temáticas, las locaciones elegidas para los rodajes y las tradiciones culturales, sociales, históricas y familiares que abordan las diversas obras remarcán la importancia de contar historias cercanas y palpables en las sociedades.

Los trabajadores de la costa y su vínculo con la tierra y sus familias (Olvidados del río), el de la Historia, sus héroes y la poesía (Almafuerte), la cultura como forma de arte y resistencia (Alegría y Dignidad) y las artes y oficios que mantienen viva la tradición e identidad del ser nacional (Paisanos).

La música es otro de los factores que ensalzan los rasgos culturales y regionales, como el folklore en las series Olvidados del río y Paisanos, la cumbia en las villas y barrios del Gran Buenos Aires en Alegría y dignidad y hasta el heavy metal de la banda Almafuerte que ressignifica una de las líneas de investigación del telefilm: Avanti. Vida y obra de Almafuerte.

La inclusión de nuevas voces, de nuevos protagonistas, la identificación de las obras con las comunidades son las herramientas de una nueva era de hacer televisión donde lo nacional, provincial y regional se tendrán que articular para llenar las pantallas de los argentinos con miles de historias de todos los puntos cardinales de la patria. El paradigma es otro, las metas y el objetivo es continuar ampliando el mapa audiovisual argentino para hacer cada vez más fuerte una televisión más democrática y abierta para todos.

BIBLIOGRAFÍA

<http://riocine.blogspot.com.ar/2012/03/mas-que-noticias-comienzo-el-rodaje-de.html>. En línea. Consulta: octubre 2012.

<http://www.bafilm.com.ar/noticias/entrevista/> En línea. Consulta: octubre de 2012.

http://www.diariohoy.net/accion-verNota-id-70054tituloPremian_un_filme_platense_sobre_Almafuerte. En línea. Consulta: octubre de 2012.

<http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/874-desde-los-barrios-alegria-y-dignidad>. En línea. Consulta: octubre de 2012.

Comunicación audiovisual, todo lo que hay que saber. Extraído de Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-206213-2012-10-24.html>. En línea. Consulta: octubre de 2012.

RELATOS SOBRE EL CONURBANO BONAERENSE EN LA TELEVISIÓN DIGITAL ARGENTINA

Por Norberto Leonardo Murolo y Felipe Real

El Conurbano

En los años 90, los medios difundieron la ideología de la globalización según la cual se acababan las fronteras y los territorios. Pese a eso siguieron ordenando sus modelos de negocios geográficamente y creando discursivamente territorios e identidades.

El Conurbano Bonaerense es uno de esos territorios creados en el cual se está forjando una identidad conjunta. El llamado «Conurbano» es una porción territorial que rodea a la Capital Federal. Estos 24 partidos concentran casi 10 millones de personas. Su población numerosa y su cercanía con la Capital Federal, convierte a este sector en un motor esencial de la economía nacional y le dan un contundente poderío electoral.

Las identidades de cada ciudad (quilmeño, adroguense, berazateguense, moronense, etc.) se fueron perdiendo para conformar una pertenencia regional al Conurbano. Una palabra que parece definir modos de vivir juntos y hasta de ver el mundo. Mientras algunos a la filiación «Conurbano» le dan valores tremendistas, parte de sus habitantes lo retoma con una actitud reivindicativa. Allí juega una fuerte presencia la idea de identidad. Ese proceso por el cual un grupo social se cohesiona a través de lazos simbólicos preestablecidos y a la vez que se van ge-

nerando con el devenir de la historia y la cultura común. Sostiene Gilberto Giménez que

Si asumimos el punto de vista de los sujetos individuales, la identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente auto-reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. Pero debe añadirse de inmediato una precisión capital: la auto-identificación del sujeto del modo susodicho requiere ser reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente. Por eso decimos que la identidad del individuo no es simplemente numérica, sino también una identidad cualitativa que se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social (Giménez, 2004).

La identidad colectiva, si bien puede recaer en un reduccionismo y generalización, existe desde el momento en que un grupo reconoce como parte de su cultura determinados valores, prácticas, hábitos y una historia común. A la vez, los «otros» la reconocen en ellos, produciendo una identificación. En el caso del Conurbano, los discursos sociales que pretenden identificarlo provienen de una construcción desde el afuera. Un enfoque minimizador y simplificador de las problemáticas que pueden existir en el Conurbano Bonaerense es el que, de modo metonímico, proponen los medios masivos de comunicación para definir el territorio. La inseguridad, la droga, la violencia, una juventud perdida, son los significantes recurrentes preferidos para categorizar un territorio caótico y desesperado. De ello que la simple definición «Conurbano», por insistencia, remita a aspectos negativos de toda una comunidad. A su vez, Conurbano equivale a suburbio, lo que hace

que esa oscuridad significativa persista en el término. Eso que rodea, que es y no es, que es ciudad pero no es «la gran ciudad» lindante; que es subdesarrollado, pero no es un espacio rural con una temporalidad otra para la socialización; esa identidad confusa y errante hace del Conurbano Bonaerense un terreno contingente.

Mediante discursos sociales mediáticos asistimos a una lucha política por el sentido de un espacio territorial. Los procesos culturales se configuran materia y simbólicamente en el entramado de estas luchas por la hegemonía del sentido. Sostiene Gilberto Giménez:

la cultura no puede considerarse como una «instancia exterior» a la política, sino como una dimensión inherente a la vida política o, más precisamente, como una dimensión analítica de todas las prácticas políticas. Esto significa que, lejos de ser un decorado accesorio e inesencial, la cultura impregna todo el campo político y «está en todas partes»: verbalizada en el discurso, incorporada en las creencias, en los ritos y la teatralización del poder, cristalizada en las instituciones representativas y en los aparatos de Estado, internalizada en forma de identidades colectivas en conflicto, traducida en forma de ideologías y programas, etc. (Giménez, 2000).

El terreno está signado, entonces, por la lucha de sentido. Por un lado una categorización ideológica culposa y tributaria de los males sociales; por otro, una insistencia en la reivindicación que apela a «valores» -podría decirse que hasta religiosos- para demostrar la verdad del territorio. La familia, el trabajo, el estudio, la solidaridad, la idea de «barrio» se erigen en el discurso como un bastión genérico argumentativo que necesita describir su realidad social como «normal».

Dos elementos más hacen del territorio un espacio de interés. El primero es que en el Conurbano Bonaerense habita

un cuarto de la población total del país²⁵, y a raíz de esta masa poblacional se generan preguntas acerca de lo simbólico en las maneras de vivir juntos y el interés por vivir allí. En segundo lugar, los estudios académicos sobre el Conurbano Bonaerense se centran principalmente en la sociología y la política –por ejemplo Kessler, Svampa y González Bombal (2010)- más que en la comunicación y los procesos de configuración de sentido desde el territorio.

Los Contenidos de TDA

Los contenidos de la Televisión Digital Argentina (TDA) reaccionan contra los contenidos de la TV comercial (que es palermo-céntrica) y los nuevos realizadores pretenden llenar de sentido a esta geografía mediante modos de encarar las temáticas que no buscan reproducir la agenda hegemónica.

Desde la sanción en 2009 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) 26.522, en Argentina se comenzó a dar un debate en diversos espacios sociales (que incluye a los mediáticos) sobre la democratización de la comunicación. La ley plantea, entre otras medidas, la inclusión a las organizaciones sin fines de lucro en la repartición de licencias. Este estado de cosas, pone de manifiesto a la comunicación como un derecho más que como una posibilidad o una mercancía. En este sentido, la otra gran medida comunicacional de la época: la implementación de la Televisión Digital Terrestre (Norma ISDV-T) hace propicia la multiplicación de pantallas y el otorgamiento de voz y espacio a productores independientes, como a historias que no eran contadas en los medios comerciales.

²⁵ Los 24 partidos del Gran Buenos Aires cuentan con una población de 9.910.282 de habitantes, sobre 40.091.359 de habitantes totales del país (Censo 2010), datos disponibles en <http://www.censo2010.indec.gov.ar/>

Ese proceso comenzó en 2001 cuando la explosión de documentalistas sociales se dedicó a registrar el colapso neoliberal. En su libro *Imágenes de la crisis en Argentina* (2006), Alfredo Alfonso detalló la génesis y desarrollo de las experiencias comunicacionales surgidas en el ocaso neoliberal:

Junto a la aparición de nuevos espacios de participación social, jóvenes con una cámara al hombro van al encuentro con la realidad, y construyen juntos un nuevo mapa comunicacional. Entre ellos se destaca el llamado «cine piquetero», el denominado nuevo cine argentino o videastas que producen sentido desde las pantallas estatales de Buenos Aires (Alfonso, 2006).

Como reacción a ese universo de imágenes –también inspirados en los menores costos de producción los programas de TV comercial (Kaos en la Ciudad, Policías en Acción, Ser Urbano, entre otros) siguieron esa senda para plasmar territorios desde múltiples ángulos y aludieron a diferentes causas.

De esa forma, se reforzó la idea del Conurbano -sediementada en el discurso del malón- según el cual la civilizada Ciudad de Buenos Aires es rodeada siempre por un reino de la barbarie. Readaptada siempre a los nuevos tiempos se convirtió en un tópico periodístico.

Esa tendencia quedó expresada en octubre de 2007 con las denuncias de supuesto fraude cometidas por «los barones»²⁶ del Conurbano para lograr una victoria de Cristina Fernández de Kirchner y se reforzó, meses después, con el denominado «conflicto del campo» -fractura vivida en el ambiente político, pero también en el universo comunicacional-, ya que llevaría entre otras cosas a evidenciar la operación periodística de los medios de comunicación hegemónicos y culminaría en el debate social y posterior sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

²⁶ Nominalización que le otorgó la prensa a los Intendentes kirchneristas del Conurbano.

El denominado «conflicto del campo» de 2008 y su correlato comunicacional provocó la eclosión de blogs: Conurbanos, Deshonestidad Intelectual, Desierto de Ideas, OmixMoron, entre otros. Muchos de los cuales se dedican a analizar el tema del Conurbano y la forma de hacer política logrando visibilidad. Sus autores, todos viven en la región, y en algunos casos son tentados por los medios comerciales y las agrupaciones políticas para expresar su visión.

En contraposición, aparecen libros periodísticos sobre la región, contados desde Buenos Aires. El trabajo publicado por Josefina Licitra lo deja claro desde su título, *Los Otros. Una historia del conurbano bonaerense* (2011)

En ese marco se implementa en el país la TDA. En el contexto de apertura y democratización de la comunicación, varios de los programas televisivos continúan las indagaciones sobre el Conurbano y reaccionan frente a los discursos estigmatizadores de la TV comercial, dedicada a denunciar la inseguridad, la desocupación, el clientelismo y la miseria, para dar otras visiones. Esta es una apuesta de los medios públicos. Los concursos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) proponen la ayuda económica necesaria a realizadores de todo el país para llevar adelante sus ideas y poder veras plasmadas en televisión. Desde esta propuesta federal, diversa y que busca historias diferentes se produjeron las series «Alegría y Dignidad» (2010) de Cristian Jure y «El Conurbano es Historia» (2010) de Felipe Real. Otras ficciones también se ocupan de temáticas enmarcadas en el Conurbano Bonaerense como escenario, podemos mencionar los casos de Fango, Vidas del Conurbano, Inconsciente Colectivo, Pueblo Dividido y El Paraíso. Algunos de ellos siguen siendo narrados desde la Ciudad de Buenos Aires. Otros son directores y guionistas regionales. Y su visión, lejos de ser homogénea y promotora de la región, compone un mosaico amplio, diverso y también crítico.

Las Ficciones

Alegría y Dignidad

La serie Alegría y Dignidad está integrada por 8 capítulos de 26 minutos y resultó seleccionada en la categoría Series Documentales Federales para productoras con antecedentes. La dirección es Cristian Jure contando con la producción general de Emilio Cartoy Díaz y la producción ejecutiva de Silvina Rossi a través de Masato Media SRL. La serie está protagonizada por el vecino del barrio Carlos Gardel (Morón), César González –hoy reconocido como poeta por su seudónimo, Camilo Blajaquis– quien, junto a artistas y militantes populares, «patea» los barrios marginales del Gran Buenos Aires con el objetivo de incluir e incluirse, rescatando en cada capítulo una experiencia artísticas donde la alegría es una forma de resistencia en una realidad por demás difícil.

En la sinopsis brindada como material de prensa en su web oficial, sus autores definen la serie Alegría y Dignidad como

Vivir con alegría no es exclusivo de nadie, es un derecho de todos. También de los sectores populares. El estado de ánimo en los barrios marginales ocupa un lugar fundamental para la transformación social: la risa y la alegría son necesidades vitales, que por alguna razón el medio televisivo aún no ha testimoniado. Así a la falta de opciones los sectores populares están obligados a mirar en la TV una alegría ajena, privada y cara. Un espectáculo de la risa donde su única participación posible es espiar desde lejos (Jure, Cartoy Díaz: 2011)

En el trailer de tres minutos, provisto como material de difusión, se plantea como un producto que reacciona frente a los programas habituales en la TV comercial y la imagen construida sobre el Conurbano. En los primeros segundos, se escuchan las voces de locutores y periodistas denunciando robos y crímenes hasta que son interrumpidas por el conductor

del programa alegando «estamos cansados que los noticieros siempre digan lo mismo» y se presenta como un ex presidiario, poeta y filósofo tumbero antes de introducirnos en los barrios y villas de la región. «Si hay droga o no hay droga en el barrio, esas respuesta son para el noticiero», explica Blajaquis al pactar una entrevista y como en una declaración de principios, al final de trailer, recalca: «Queremos mostrar otra cosa: en los barrios hay música, hay fiesta, hay fraternidad y sobre todas las cosas hay alegría»²⁷.

La identidad del Conurbano se refleja en la serie en las costumbres y hábitos, en los modismos del lenguaje respetados y acentuados, en la música y en los escenarios desde donde se cuenta cada capítulo del relato. Alegría y Dignidad se cuenta desde el Conurbano con el protagonismo de la palabra de sus habitantes que se narran a sí mismos. De este modo, la cultura del Conurbano se refleja mediante una construcción narrativa que emplea los elementos propios del contexto.

El Conurbano es Historia

El programa de 4 capítulos de 26 minutos resultó seleccionado en la categoría Series Federales Documentales para productoras sin antecedentes. Su director fue Felipe Real, quien se desempeñó como coguionista junto a Maximiliano Miranda y la producción ejecutiva de Silvina Figueroa. La conducción estuvo a cargo de Adrián Santágata, quien debía interpretar un personaje (Hilario) que deseaba realizar los mapas GPS agregando no información para meros consumidores, sino para ciudadanos plenos.

En la sinopsis presentada como material de prensa se establece lo siguiente

²⁷ Ver: http://www.youtube.com/watch?v=pKLzkEvJ_V8

Hilario debe recorrer el Conurbano, región que rodea a Buenos Aires, a bordo de su automóvil para diseñar los mapas GPS. Pero él considera que esa nueva cartografía digital debe incluir las historias personales y colectivas. Con su particular estilo, logra que los vecinos relaten las anécdotas que dan encanto al Conurbano (Web oficial:2011)

En la sinopsis brindada para la carpeta de producción de El Conurbano es Historia se establecía: «el programa busca la revalorización cultural y social del Conurbano; la difusión del patrimonio histórico de cada distrito; y el contrapunto con la composición imaginaria que los medios masivos de comunicación le otorgan al Conurbano. Lejos de la propuesta hegemónica que lo incluye sólo en las crónicas policiales, este programa pretende exhibir los logros de quienes se atrevieron a soñar con otro destino». Asimismo, se busca cargar de sentido político y cultural a una región que, en la actualidad, se la pretende estigmatizar al presentarla en los medios de comunicación con una especie de «territorio fuera de la ley» o «reino de la barbarie». Como enfoque, se plantea que

Los relatos buscarán la revalorización cultural y social del Conurbano para contrarrestar la estigmatización desplegada por los medios masivos de comunicación que suelen presentarlo como un territorio peligroso y sin valores. En contrapunto con las crónicas televisivas que exhiben la marginalidad, pobreza, exclusión y violencia, la propuesta de este programa buscará realzar el valor cultural de la región y exhibir los logros de quienes se atrevieron a soñar con otro destino. Al conocer ese pasado (olvidado a veces adrede) se pretende retomar el ovillo del tan mencionado tejido social. A lo largo de las diferentes emisiones se desplegará un hilo que irá componiendo el relato social cuyo resultado es este presente (Web oficial. 2011)

En el trailer de tres minutos, provisto como material de difusión, se plantea que para «la TV, el Conurbano es un escenario de violencia y pobreza». Pero que «el Conurbano también es historia» en alusión a los grandes episodios históricos vividos en la región. En ese tono un ex obrero de los talleres de Remedios de Escalada explica que «acá fue el primer taller en el cual se fabricaron locomotoras diesel-electrónicas de Latinoamérica». Un ex obrero metalúrgico de la SIAM cuenta que en estas instalaciones trabajan 4.000 personas. Antes de eso, un profesor de la escuela técnica N° 9 de Avellaneda declara que «vivimos una época opuesta a la del año 1980 en la cual se cerraban las industrias». El trailer cierra con el protagonista de la serie, Hilario, declarando que «una geografía está llena de historias» y quiere «plasmear todas esas historias en sus mapas».

A modo de cierre

Los medios hegemónicos, a través de los diferentes géneros y subgéneros del periodismo y la ficción, han logrado cargar de sentido (peyorativo) a la región presentada como un reino la violencia y la barbarie que rodeada y acosa la civilizada ciudad. La operación discursiva de construcción consistiría en delimitar al Conurbano como entidad ajena a la Ciudad de Buenos Aires; homogeneizarlo de manera totalizadora; y relatarlo siguiendo una agenda de noticias orientada a hacia los temas sociales, policiales y los conflictos políticos marcados por la violencia.

En ambos programas, producidos por la TDA, se aprecia una contestación a esa visión de los medios masivos: Jure se focaliza en aquellos jóvenes que encaran la transformación sus barrios y villas, retratando los componentes de alegría y dignidad en la identidad en común; características que los medios masivos no suelen plasmar. Sus rostros, sus propuestas y preocupaciones, distan de las que se puede ver en los

entrevistados en Policías en acción o en Investigaciones América. ¿Los testimonios son radicalmente diferentes porque son diferentes jóvenes? Sí. Pero también por la forma en la cual el documentalista se acerca a ellos: busca diálogo y se interesa por oírlos. Búsqueda radicalmente diferente a las provocadoras consignas que los periodistas arrojan para tomar su testimonio sobre el «conurbano salvaje». Alegría y Dignidad rescata la voz de los jóvenes y su lenguaje. En ese sentido, aquello que los protagonistas consideran elementos esenciales de su cultura y su identidad tiene especial relevancia en el relato. Los escenarios, la música y las posturas frente a cámara narran impresiones que contribuyen a la construcción del palimpsesto que supone la compleja idea de conurbano.

Frente a la TV que suele presentar los problemas sociales privados de su contexto, en *El Conurbano es Historia* se opta por historizar el presente para intentar comprender tanto lo que se ha perdido, preservado y también ganado. También se da lugar a otra clase de testimonios: claramente, a lo largo de la serie, aparecen pocos jóvenes frente a una gran cantidad de adultos y adultos mayores. En contraposición a lo presentado en la TV comercial, estos sujetos no lo hacen de una forma vulnerable ni dan gritos de histeria detrás de las rejas de su casa, sino trabajando por su comunidad, interactuando el espacio público y difundiendo aquello que creen importante conservar como índices de su identidad individual y colectiva: el material ferroviario, los cines de barrio, la fábrica SIAM o las tradiciones.

Al apreciar el espíritu de ambos programas, podemos convenir que el Conurbano es un territorio en disputa. Y que los contenidos de la TDA, como discursos conscientes de su intervención en el espacio público, lo hacen en sentido contrario al que los medios masivos focalizando, rescatando y difundiendo. Sin caer en un discurso apologético y lejos de mostrar un Conurbano idílico o dar una visión turística, problematizan la región y aportan una mirada compleja en el cual coexisten diferentes realidades.

BIBLIOGRAFÍA

Alfonso, Alfredo, «Itinerarios audiovisuales de la crisis argentina de 2001», en *Imágenes de la crisis en Argentina*. La Plata, EDULP, 2006.

Gimenez, Gilberto. «Cultura e Identidad», en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66 octubre de 2004, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3541444?uid=3737512&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101292592811>. En línea. Consulta: septiembre de 2012.

Giménez, Gilberto, «Cultura política e identidad». <http://www.paginasprodigy.com/peimber/culteident.pdf>. En línea. Consulta: octubre de 2012.

Kessler, Gabriel; Svampa, Maristella; González Bombal, Inés (Coordinadores) *Reconfiguraciones del mundo popular. El Conurbano Bonaerense en la postconvertibilidad*. Buenos Aires, Prometeo Libros. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010.

Zarazaga, Rodrigo. «Entre el puntero y la nada» (en español). *La Nación*. Consulta: julio de 2010.

LOS "OKUPAS DEL PUENTE". LA FICCIÓN EN LA TDA: RUPTURAS Y CONTINUIDADES EN LAS FORMAS DEL NARRAR

Por Luis Barreras y Cintia Bugin

La problemática de la comunicación audiovisual en el campo político institucional domina el nuevo escenario nacional. La aprobación legislativa de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, constituye un nuevo capítulo en la construcción de una cultura audiovisual, en particular la proposición de abrir canales de televisión exige problematizar científicamente las perspectivas que afecten los lenguajes, las creaciones, las producciones y las recepciones consecuentes.

En este marco, se destaca la creación de La Televisión Digital Abierta (TDA) originada como una política pública con el objetivo de garantizar el acceso universal a la televisión de aire de modo gratuito y a través de la cual el Estado Argentino implementa nuevas tecnologías que permiten el despliegue en todo el territorio nacional, generando un salto cualitativo en materia de comunicacionales

Como señala Jesús Martín Barbero

En América Latina son las imágenes de la televisión el lugar social donde la representación de la modernidad se hace cotidianamente accesible a las mayorías. Ellas median el acceso a la cultura moderna en toda la variedad de sus estilos de vida, de sus nuevos saberes, lenguajes y ritmos, de las precarias y flexibles formas de identidad, de las discontinuidades en la memoria y de la lenta erosión que la globalización produce sobre los referentes culturales (2001:54)

Allí radica la importancia de la TV pública como

apuesta por una reconstrucción del proyecto público de televisión que, haciéndose cargo de las nuevas condiciones de producción y oferta, de las innovaciones tecnológicas y las reconfiguraciones de la audiencia, ofrezca reconocimiento y expresión a la diversidad cultural de que está hecho lo nacional, represente la pluralidad ideológico-política, promueva una información independiente, plural e incluyente de las diferentes situaciones regionales (Barbero, 2001: 35)

Siguiendo esta manera de entender la tv publica, creemos que la TDA se ha convertido en un espacio posible donde experimentar tanto en formatos televisivos como en los modos del relato audiovisual. En este sentido, es importante destacar no sólo la cantidad sino la calidad de aquellos productos, tanto ficciones, como documentales y obras audiovisuales de todo tipo que han salido al aire y vueltas a observar a través de la red a partir de la web de Contenidos Digitales Abiertos (CDA).

Por lo expuesto anteriormente, se vuelve relevante observar los modos de construcción del relato y las formas innovadoras que aparecen en la pantalla a partir de la apertura a diversas formas de expresión que da lugar esta nueva experiencia de televisión digital abierta. En este artículo analizaremos la obra audiovisual *Los Pibes del Puente*, producida por el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales impulsado por el INCAA y el Consejo Asesor del Sistema Argentino de TV Digital Terrestre y dirigida por Patricio Salinas Salazar. La idea central de este trabajo es reflexionar sobre los imaginarios representados en esta obra así como sus vinculaciones con programas que fueron fundacionales en la televisión argentina de los últimos años como *Okupas* de Bruno Stagnaro.

Es interesante indagar en el rol de joven en la televisión argentina y su representación mediática, especialmente en su relación realizador-narrador de las ficciones dado que es

el espacio donde con mayor libertad y creatividad se ha dado paso a la innovación en los relatos dentro del mismo medio. Donde también se da lugar a la construcción del joven sujeto espectador alejados de proyectos agotados en su reiteración estética y de contenidos.

En cuanto a la representación de la noción de juventud ha sido bastante manoseado a lo largo de la historia y esa concepción que antes se planteaba en una idea de futuro hoy deja paso a un conocimiento que habla de una etapa no sólo de turbulencia, sino de una moratoria social (postergar las responsabilidades establecidas por la cultura como la familia, la procreación, etc.), se la presenta como una edad en la que se eluden los compromisos sociales. Pero podemos decir, que en realidad, no existe una única juventud.

Para posicionar el surgimiento de esta noción, muchos autores la sitúan en el fin de la primera guerra mundial y sus años posteriores, sobre todo en la reafirmación de ciertos movimientos juveniles de principios del siglo XX en Alemania e Inglaterra. Pero especialmente, la Dra. Rossana Reguillo Cruz, es quien plantea un debate interesante en esta irrupción, y es que: se empieza a concebir al joven, no como sujeto de derecho, sino como objeto de consumo.

Existe hoy una dramatización relacionada con un imaginario de la violencia de los adolescentes que sirve como estandarte para represiones, baja de edad de imputabilidad y aumento de penas que enarbolan las banderas de la juventud como un riesgo social. De esta forma, la importancia de estos relatos radica en el no cuestionamiento a los consumos culturales y las prácticas que los jóvenes establecen en el seno de la sociedad. Pero fundamentalmente estos documentos ayudan a interpretar el conocimiento planteado por Reguillo al analizarlos como sujetos de derecho; y en este terreno es donde la TV se vuelve, en palabras de los semiólogos, una institución analizable en tanto lugar donde no solo se representan sino se construyen las identidades juveniles.

Desde el joven cine argentino hasta las nuevas formas del narrar televisivo en la TDA, el espacio audiovisual se

convierte en espacio público, donde se discuten los modos de representación de la política, las maneras de producción de saber, así como las formas de comprender el mundo. La emergencia tanto en el cine como en la televisión de obras que dejan los antiguos modo de relatar permite la realización de productos novedosos en su contenido y puesta en forma, generando una relación particular con el espectador.

En este sentido, teniendo en cuenta que la televisión es un dispositivo de contar historias que se define y actualiza a partir de sus géneros y formatos, es interesante destacar algunos aspectos de ambos programas, a partir del mensaje, de sus contenidos, de su mirada sobre la sociedad, desde sus elementos técnicos-expresivos donde se pone en juego la dimensión estética sino también la ética.

Ver estas formas de narrar implica entender la narración desde Benjamin como aquella que

no se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí sino que se sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado —el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano—, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso (Benjamin, 1936-1991: 85)

Los Pibes del puente

Los Pibes del puente es una miniserie de ocho capítulos que se emitió por La TV Pública, en los meses de mayo y

junio del corriente año. Fue ganadora del primer puesto de la región metropolitana del concurso Serie de Ficción Federales realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Esta ficción aborda la problemática de los jóvenes de la calle, las drogas, las diferencias y puntos de contacto de clases sociales, así como la lucha por sobrevivir. La serie cuenta la historia de Bingo (Matías Marmorato), quien se gana la confianza de un importante narcotraficante (El Ruso, interpretado por Gustavo Garzón), comienzan a duplicar cocaína en una fábrica abandonada. La trama se complejiza cuando Yessy (Guadalupe Docampo), la acomodada hija de El Ruso, deprimida por la dudosa muerte de su madre, se enamora de uno de los amigos de Bingo, encontrando en ese grupo su lugar en el mundo. Los capítulos: La ley de la selva, Amor y emboscada, ¿Dónde te metiste?, La Prohibición, Igualita a su madre, Los tres son perfectos, Todos contra todos y África.

Fue realizada por productora Nunca Jamás, y dirigida por un cineasta chileno de apenas 27 años, Patricio Salinas Salazar quien explicó que la idea

surgió de un montón de sensaciones, de imágenes de la ciudad, soy una persona que recorre mucho la ciudad, me gusta mucho andar en subte y recorrer en bicicleta. Fue ahí, en el subte donde me surgió la incertidumbre de estos pibes que recorrían los subtes y trenes y preguntas de dónde venían, hacia dónde iban, con quién se juntaban, que buscaban, y el porqué de su invisibilidad en la sociedad. [...] Un día que me volvía de la facultad en bicicleta tuve una especie de «revelación». En el puente de un tren había un mural, este decía «Los pibes del puente» y en frente había una fábrica [...] Entonces pensé en el puente como el lugar de los pibes y la fábrica como el pasaje para salir de la marginalidad, imaginando a personajes que realmente querían salir de ahí y estarían dispuestos a pagar el precio. Sabía muy bien que estos personajes irían en busca del cielo en el mismo infierno (Salazar en Russo, 2012: S/P)

De Okupas a los Pibes del puente

En los últimos doce años la TV argentina presenta dos etapas que pueden definirse a partir del paradigma que significó la crisis de 2001 en nuestro país. En una primera etapa, se podría señalar nuevos espacios para la experimentación en la Televisión Argentina –en especial en la ficciones– promoviendo nuevas formas de representación. Pensar la irrupción de los realizadores, nos invita a indagar en el arribo de los directores como Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Albertina Carri o Lucrecia Martel a la pantalla chica. Así como en el cine, en la televisión argentina podemos encontrar aspectos de ruptura que caracterizan a estos jóvenes realizadores, donde se produce una renovación respecto de los modelos mediáticos tradicionales dejando de lado mandatos predeterminados.

En el caso de la Televisión argentina, podemos establecer que el recambio generacional que se produce con los nuevos realizadores, también puede trasladarse a los actores y a los productores. Tanto en cine como en televisión las nuevas productoras Ideas del Sur (Marcelo Tinelli), Pol-Ka (Adrián Suar) y Cuatro Cabezas (Mario Pergolini) generaron espacios de renovación en narrativas. En la primera etapa señalada, destacamos obras como Okupas, Tumberos, Disputas, Sol negro, Vulnerables y Culpables entre otras, que implican audaces maneras de narrar en tv.

En este sentido, el realizador logra desprenderse de una tendencia a creer que la televisión era un medio a combatir para comenzar a explotar las posibilidades que en existen en ella, construyendo ficciones autónomas y exploraron los lenguajes televisivos, irrumpiendo en la pantalla chica y generando una nueva forma de mirar la realidad. Así otros productos televisivos retomaron la experiencia, tanto desde la ficción como desde la de no ficción.

Luego de la caída de De La Rúa y los sucesivos cambios de presidentes, la crisis político- económica y el impacto de

ello en lo cultural tuvo su caja de resonancia en la televisión argentina. En este segundo momento se debe señalar que, a pesar de las renovaciones que las nuevas generaciones trajeron al lenguaje televisivo el fenómeno no fue expansivo y pudo observarse un detenimiento en el proceso de transformación señalado.

Okupas

La llegada de Bruno Stagnaro a la televisión fue de la mano de Okupas y precedida por el subsidio otorgado por el INCAA a partir de su corto *Guorisove*, exhibido en el ciclo *Historias breves I*, proyectado primero en el cine Lorange y luego en el cine Maxi, que gozó de un éxito de taquilla inesperado y que sirvió como punta de lanza de la renovación generacional en el cine local y dio lugar a que nuevos realizadores, pudieran tener un espacio para difundir sus obras y lograran emerger presentado un nuevo modo de hacer cine. Allí se conoce con Adrián Caetano y juntos realizan *Pizza, Birra, Faso*, filme que será indicado como los inicios del Nuevo Cine Argentino y antecedente de la renovación en el plano de la comunicación audiovisual

En el año 2000 llegó a la pantalla de canal 7 *Okupas* una serie de 11 capítulos dirigida y co-escrita por Stagnaro y producida por la productora Ideas del Sur. El programa no era un reflejo del movimiento squatter (jóvenes europeos de clase media que desean independizarse de sus padres apropiándose de edificios o viviendas abandonadas), sino la historia de cuatro jóvenes desorientados, sin un futuro claro en pleno Tercer Mundo.

El protagonista es Ricardo (Rodrigo de la Serna, uno de los pocos actores de la serie medianamente conocidos hasta ese momento), veinteañero con pasado universitario que consigue como trabajo cuidar un caserón en el barrio Congreso. Su grupo de amigos estará conformado por el Pollo

(Diego Alonso), Walter (Ariel Staltari) paseador de perros fan de los Rolling Stones y Chiqui (Franco Tirri), aparece en el primer capítulo pidiendo monedas y a lo largo del programa se convertirá en el cocinero de la casa. Otros personajes destacados son el Negro Pablo (Dante Mastropiero), la sombra que perseguirá durante toda la serie a Ricardo (uno de los capítulos más recordados es el intento de violación en un edificio del Docke), Miguel (Jorge Sesán) un antiguo ocupante del caserón que no duda en traicionar a Ricardo.

Okupas marcó un punto de inflexión en la televisión argentina cuya influencia se sintió fuertemente en los años inmediatos, dado que comenzaron a representarse desde la ficción sectores de la sociedad hasta entonces ignorados, a partir de recursos que dieron la sensación de estar frente a un nuevo tipo de realismo.

Sin dudas entre las novedades de Okupas estuvo el hecho de traspasar para la ficción argentina los límites de Capital Federal, fue por eso que las cámaras siguieron a los protagonistas de la serie por los suburbios de Quilmes y Dock Sud en capítulos que en sus nombres mezclaban citas bíblicas, argot callejero, leyendas épicas y canciones de rock nacional (Los cinco mandamientos, Bienvenidos al tren, El ojo blindado, El beso de Judas, El Mascapito, El Pollo de Troya).

Con su novedoso tratamiento sobre la marginalidad, la serie se adelantó a los sucesos que harían explosión en diciembre del 2001.

La realización de Okupas puede entenderse como un intento de renovación y de legitimización al presentar un producto de calidad en la forma de una ficción no tradicional que impacte por la crudeza de su tratamiento y la mostración de una realidad ausente en los programas de ficción del momento. En cuanto al director, supone el traslado a otro medio y su consagración como artista (Lanza, Soria: s/p)

Si hasta el momento la marginalidad sólo tenía lugar en los noticieros y en talk shows, Okupas lo puso en el centro de la imagen buscando la identificación del espectador.

Fue retransmitido en tres ocasiones más: en 2001 por canal 7 llegó a medir más que en su transmisión original (8 puntos), en 2002 por América, y finalmente emitido por canal 9 en 2006.

Rupturas y continuidades

Okupas tuvo valor en tanto su capacidad de generar preguntas ante el desaliento de una generación y, fuera de la ficción, en la perspectiva de la televisión como industria, Okupas representó una esperanza porque inauguró una nueva forma de relato y también por lo que significó su existencia. En esta línea, encontramos en las ficciones producidas por la Televisión Digital Abierta continuidades de las virtudes señaladas y creemos que Los Pibes del puente posee características similares que le imprimen una relevancia en la continuidad innovadora de la narración; como también rompen con preceptos tradicionales de la TV abierta, ligado a la estereotipación y estigmatización de la marginalidad

Los pibes del puente sigue la misma línea estética de Pizza, birra, faso, en el cine, y programas de TV como Okupas. En este caso, el programa narra la vida de un grupo de jóvenes excluidos de la sociedad, que intentan sobrevivir en la ley de la selva. Pero no sólo, la continuidad se da en las formas del relato sino también en el espacio televisivo de exhibición: la TV pública. Ambas coinciden en la idea de reinventar la pantalla, alejado de los preceptos tradicionales del mercado, entendiendo a la televisión como espacio estratégico de representación del vínculo entre los ciudadanos; como explica J. Marin Barbero, eso es lo que no puede hacer el mercado por más eficaz que sea su simulacro. El mercado no puede sedimentar tradiciones ya que todo lo que produce se

evapora en el aire dada su tendencia estructural a una obsolescencia acelerada y generalizada no sólo de los objetos sino también de las formas y las instituciones. El mercado no puede crear vínculos societales, esto es entre sujetos, pues éstos se constituyen en procesos de comunicación de sentido, y el mercado opera anónimamente mediante lógicas de valor que implican intercambios puramente formales, asociaciones y promesas evanescentes que sólo engendran satisfacciones o frustraciones pero nunca sentido. En este sentido, adquiere gran relevancia el planteo de los protagonistas quienes aclaran que la TV pública es una emisora claramente diferente a las demás, tiene sus cosas buenas y sus cosas malas como todas, pero entre las buenas está la continuidad. Tanto *Okupas* como *Los pibes del puente*, no caen en la herencia de las formas tradicionales de la representación audiovisual sobre lo marginal, la juventud y la violencia sino que trabajan sobre la complejidad de la realidad desde el relato de la experiencias cotidianas, con un lenguaje cercano, abriendo la mirada del espectador y proponiéndole una intervención desde la reflexión crítica sobre los que nos rodea. Ambas narran una juventud excluida en situación de desamparo afectivo –tanto familiar como social e incorporan un personaje de otra clase social, lo cual le da matices interesantes de observar en referencia a la igualdad social en estos términos.

Los integrantes, en ambas ficciones, saben que lo único que tienen son ellos mismos, en ese grupo encuentran la contención social que no les da ni el Estado ni gran parte de la sociedad (más allá de las clases sociales que intervienen en ambas ficciones). El escenario, a modo de teatro de operaciones, es el resultado de la convivencia y la interacción permanente con el pasado audiovisual y el presente real; dichas ficciones vuelven a renombrar, resemantizar y representar, bajo nuevas condiciones, a la arena del coliseo, es decir, la calle y el barrio como lugares de la experiencia cotidiana, pero sobre todo como espacios de identificación y

sentido de lo político. En Okupas el Doke o Quilmes son las locaciones en las que se desarrollan las historias y en Los Pibes es el mismo puente y la Villa 31, que además lo anteriormente señalado funcionan como lugares de comunicación y de reconocimiento.

En este sentido los personajes se caracterizaron por ocupar territorios abandonados estableciendo los márgenes de la sociedad, que adopta el estilo verbal de los sujetos representados. Esta representación de un problema social en el marco de un programa ficcional constituyó lo que Francoist Jost señala como «valor agregado» de ciertos programas de TV, valor que se alza sobre el mero entretenimiento.

Podemos destacar una estética de la función documental en ambas creaciones generando una forma de empatía con el espectador, a través del registro con cámara en mano, la búsqueda del realismo, la crudeza de la imagen, la vertiginosidad del movimiento y la utilización de un vocabulario coloquial extraído de la jerga callejera lo que genera un grado de verosimilitud con lo real en un montaje que enfatiza el naturalismo de las actuaciones. El lenguaje audiovisual construido es una exploración permanente a los personajes, la historia, los lugares y la naturaleza simbólica del paisaje contemporáneo.

Salinas Salazar explica:

La cámara es un personaje más, es un voyeurista que está presente y reacciona ante las situaciones. El estilo de cámara está acompañada con un estilo de montaje duro, que no quiere ser transparente. Es una historia dura que tiene que ser contada ásperamente. Pensar un formato en función del guión es un trabajo muy interesante ya que se trata de un trabajo de composición en el cual cada elemento (tipo de luz, cámara, estilo de edición, paleta de colores) funciona orgánicamente uno con el otro». Escribiendo cine Patricio Salinas Salazar: «Con Los Pibes del Puente quisimos recordar que pese a toda la fiereza hay chicos que luchan por la felicidad (Salazar en Russo, 2012:s/p)

Y en este narrar la calle se expresa es un acto político porque está hecho de identidad y propone tejer comunidad para superar la propuesta del capital y el mercado de juntar individuos. No vale el individuo, vale el colectivo. La identidad es una comunidad de sentido y pertenencia y relato.

Otro de los puntos de contacto entre las ficciones, son los actores seleccionados, dado que en dichas producciones se utilizaron actores no conocidos en el escenario televisivo, lo cual le aporta una renovación y frescura a la pantalla, además de la cuota de profesionalidad que otorgaron en sus actuaciones. Vale la pena resaltar que en *Okupas* se utilizó la figura de Rodrigo De la Serna como el actor más reconocido mediáticamente y en *Los Pibes del puente* ocupó ese rol Gustavo Garzón quienes resaltaron el nivel de las obras con sus interpretaciones.

Ricardo, el Pollo, Walter y el Chiqui de *Okupas* se cruzan con Bingo, Luciano y Yessy de *Los Pibes del Puente*, recorren estaciones de trenes, hay muelles, hay puentes, sueñan con una vida mejor, están solos de distintas formas pero entrelazados en sus miedos, las voces, los lugares, los sonidos parecen cercanamente lejanos. Tanto en la obra de Bruno Stagnaro como en la Salazar desde la etimología de sus nombres nos ubica en un espacio, en un tiempo y lugar. *Okupas* y *Los pibes del puente* no nos hablan de usurpación sino de la construcción de la identidad de un grupo de jóvenes que sobreviven el día a día, de la forma de apropiarse de lugares negados, de una identificación forjada en la pertenencia a un barrio, que es espacio de reconocimiento, territorio imaginario de comunicación.

Consideraciones finales

Podríamos decir entonces que, al igual que el cine, la pantalla chica ha dado cabida a la evolución desde una televisión clásica a una de carácter contemporáneo. Obras

audiovisuales que pueblan TV, la Televisión Digital Abierta, que entremezclan formatos, estilos y narrativas, citando y reutilizando aquellos elementos característicos de diversos géneros para convertirse en algo novedoso y complejo de describir.

La independencia física del aparato televisivo, dada por la multiplicidad de formatos y nuevas plataformas de difusión y visionado de filmes y series de televisión, permite reconocer una evolución de los contenidos y sus formas de representación tanto en el cine como en la televisión, en cuyo desarrollo vale la pena reconocer como punto clave la inclusión del formato digital. Sin duda la homogenización de la calidad visual, tanto en su registro como en su reproducción, permiten que el autor pase de una plataforma a otra bajo los mismos estándares de trabajo, viendo su obra limitada únicamente por su creatividad. Un hecho a destacar es la nueva forma de entender a la Tv pública alejada de la competencia del rating, y cercana a la competencia de contenidos, que ha nutrido la pantalla del Estado dándole oportunidad a diferentes voces y diferentes formas de expresión audiovisual que no encuentran lugar en los canales de tv pública de concesión privado; alejándose de convenciones y estereotipos vinculados también al deber ser de un canal público y apostando a la innovación en especial en el terreno de las ficciones.

Por tanto, así como analiza Oubiña el fenómeno del Nuevo Cine Argentino, podemos señalar la virtudes de ficciones como *Los pibes del puente* en cuanto a su mérito de transitar otros caminos a los recorridos anteriormente, experimentar modos de producción alternativos, con nuevas tecnologías, otras perspectivas temáticas, trabajando con audacia en la realización, en los planteos narrativos y en las propuestas estéticas; cineastas que aportan estrategias para explorar y reinventar la pantalla, captando la sensibilidad de los sujetos, escenarios y temas a ser narrados, trabajando en nuevos horizontes narrativos, permitiendo,

como lo hacen a través de su cine, producir conocimiento sobre la sociedad.

Como señala O. Rincón:

En televisión está todo por explorar , por eso es muy bueno aprender del cine más innovador y del video-creación para ganar estrategias para explotar visual y narrativamente la pantalla, llevar al televidente a nuevas maneras de mirarla, hacer de la experiencia televisiva un acto de expresión creativa (Omar Rincón, 2002:54)

No solo las temáticas abordadas desde una mirada a la marginalidad, sino también su puesta en forma, su modo de narrar, escenarios naturales, la forma de componer los planos, hicieron de estas ficciones lugares de creación, de innovación que dejaron, en el caso de Okupas, una marca como objeto de culto pero también desde la mirada crítica, la esperanza de la multiplicación de estas experiencias.

Estamos, en palabras de J. Martín Barbero, ante el estallido de los relatos y la pluralización de las lecturas, donde los jóvenes se convierten en actantes esenciales para el cambio en las racionalidades, en la comprensión de la tecnicidad como razón política atravesadas por nuevos modos del tiempo y el espacio. Lo diaspórico estalla en la territorialidad del joven que encuentra en la pantalla chica formas de intervención, ser parte de aquello que debería ser el mundo. Y en tanto su protagonismo en nuestra sociedad, la importancia a la TDA, en este caso las ficciones que en ella se desarrollan y proyectan gracias al apoyo del Estado Nacional a través del INCAA, de promoverlo como lugar de ruptura y creación donde cada vez más jóvenes puedan intervenir en los procesos de producción y no solo de recepción de las nuevas obras. Salinas Salazar afirma:

Sin dudas esto ha sido y es una gran oportunidad para muchos realizadores que veníamos trabajando.

Creo que esto marca un montón de posibilidades para gente emergente, como nosotros, que quiere tener y busca la posibilidad. De alguna forma nosotros sentíamos que éramos ‘Bingo’ buscando la felicidad de alguna forma; crear, realizar era nuestra lucha. Cuando construíamos el guión, de alguna forma, éramos esos ‘pibes de la serie’. Es como que ese viaje a África para nosotros significaba la realización del proyecto. Por eso digo que estos concursos son una gran oportunidad para muchos realizadores y me parece que Argentina es un país pionero en esto, dando el ejemplo a muchos países. Me parece que esto va a ser histórico (Salazar, 2012:s/p)

Expresar el nuevo sensorium, el palimpsesto que constituye la identidad del joven actual, una mirada minada de fragilidad, de fluidez, de indefinición pero al mismo tiempo de consolidación de nuevos modos de representación, de la certidumbre de crear nuevos lenguajes donde encontrar las maneras de nominar la razón de su ser social.

Pero además, estas imágenes nos sirven para promover la herramienta audiovisual en el sistema educativo, como lugar de ruptura y creación donde cada vez más jóvenes puedan intervenir en los procesos de producción y no solo de recepción de las nuevas obras. El avance de las nuevas tecnologías puede ser un aspecto alentador si los jóvenes pueden ser parte de ellas, crear a partir de ellas y ser vistos en ellas. Hoy, los jóvenes son los protagonistas de ese lenguaje, son ese lenguaje a definir, esa imagen a relatar.

El optimismo que implica la sanción de la Nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en la Argentina, en una nueva concepción de los medios y su relación con el Estado, para comprender y transformar los medios audiovisuales, en especial la televisión como espacio de la diversidad de los relatos, donde puedan participar activamente nuevas voces implica un posible futuro donde las formas de narrar la violencia no sirvan a los fines de la estigmatización y la manipu-

lación sino en la representación y en la reflexión crítica que de ella se desprendan, es decir, relatos donde, en palabras de Walter Benjamin, el contenido de lo real este presente pero mucho más importante, donde del contenido de verdad sea el que predomine.

Pero fundamentalmente, entre otros procesos, la Televisión Digital Abierta esta contribuyendo a la reconstrucción de un Estado- Nación, en la representación de la crisis evidenciada en el país, y a través de la toma de conciencia que de esa realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Jesús Martín, *Claves de debate/ televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención*. Bogotá, FES /Promefes, 2001
- Benjamin, Walter, *El narrador*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991.
- Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto juvenil*. Argentina, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. 2000.
- Rincón, Omar. *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, 2002.
- Russo, Juan Pablo, «Entrevista a Patricio Salinas Salazar». <http://www.escribiendocine.com/entrevistas/patricio-salinas-salazar-con-los-pibes-del-puente-quisimos-recordar-que-pese-a-toda-la-f>. En línea. Consulta: octubre 2012.
- Lanza, Pablo y Soria, Carolina. «Okupas. El realismo del cambio del siglo en la Argentina». <http://www.lafuga.cl/okupas/569>. En línea. Consulta: octubre 2012.

CONTAME CÓMO ES ROCKEAR EN EL SUR

Por Andrea Inés Criado

Sur, rock 'n roll y después: ¿Qué hay ahí adentro?

«Sur, rock 'n roll y después» nació en el año 2011 de la mano de Cristian Martínez Mansilla, para plantear incógnitas en un formato de largometraje. De ahí proviene este relato cronológico de la historia del rock en el noroeste de la provincia de Chubut, presentado en cuatro capítulos que fragmentan la narración de este proceso cultural.

Estos enigmas, ocultos detrás del objetivo implícito de rescatar la historia de la cultura rock, se revela en cada episodio de manera diferente y ampliada: ¿Cómo fueron los inicios de la cultura rock en Chubut? ¿Qué causó esta contracultura emergente en la década del 60? ¿Cuál sería hoy la impronta del rock en la zona si las bandas fundantes hubiesen emigrado a Buenos Aires en busca de éxito y fama? ¿Qué identidad reflejan los nuevos artistas? ¿Hacia dónde va el rock en este rincón de la Patagonia?

Estas y otras preguntas, son develadas a lo largo de cada uno de los capítulos de la serie, presentando la cultura rock como un espacio de prácticas sociales construido, y en permanente cambio, a partir de lo innovador dentro de una cultura conservadora.

A diferencia de lo que se podría suponer, el documental no se cruza con el género musical, ya que si bien la banda sonora amalgama todos los estilos presentados, no busca

formar parte de una poética musical, sino entrelazarse con lo discursivo, la génesis de un movimiento²⁸, además de la construcción identitaria que iba introduciendo.

La integridad también se presenta en el logotipo de la serie, donde se ve una silueta sosteniendo una guitarra eléctrica (símbolo del rock) además del uso de una tipografía desgarrada, incompleta, y recuadros amarillos y azules que contienen la palabra «después».

En frases de su director, Cristian Martínez Mansilla

Hay una construcción de hechos sobre la Patagonia, sobre Chubut que es una construcción de muchos de acá y muchos de Capital, esta idea de paraíso insólito, como que no hay historia, no hay cultura,[...] parece que no hay vida. Es una decisión desde lo ideológico muy fuerte, de soslayar algunas expresiones que están pasando acá y me interesaba trabajar esto, contar la historia del rock no desde lo musical, no me meto con la poética, con los acordes, la pregunta es ¿qué hay ahí adentro? (Criado, 2012:s/p)

En «Sur rock'n roll y después» cada capítulo relata casi una década de historia, con recursos clásicos del documental como la reconstrucción, representación, utilización de material de archivo, y otros que marcan el estilo de enunciación buscado, como las animaciones y la estética trash. Aunque se destaca fundamentalmente la participación de la mayoría de sus protagonistas en entrevistas de profundidad.

El capítulo inicial traslada al espectador a mediados de los años sesenta, donde se destacan los aportes de «Marisa and the Brothers», Carlos Picardini y Juan Pino de «Los Bi-

²⁸ N. de A. Se refiere a la creación de fanzines, locales de artículos musicales, recitales, lugares de encuentro en la ciudad, que formaron parte de la cultura/contracultura del rock.

chos Malditos», Cacho Capoz, Enrique Romero y Carlos Wirtz de «Sol de Barro», Fredy Antillanca de «Grupo 70» y «Los Brillos», entre otros.

El recorrido continúa con la década del setenta, aquí la serie documental busca plasmar la tensión que se presentaba entre el la cultura rock y la censura de la dictadura. Se rescatan anécdotas testimonios de quienes seguían a las primeras bandas de la zona durante esos años de plomo.

En el tercer capítulo se abarcan las décadas de los 80 y 90, en las cuales se destacan las bandas pop, con Masoka y El Dogma como los máximos referentes; y del heavy metal, como Factor RH, Duende Negro y Rebelión, entre otros, con una apuesta mayor desde la estética visual, con referencias al arte de Mondrian.

El capítulo final, más reflexivo aún que los capítulos precedentes, está destinado a difundir las bandas que actualmente innovan en esta contracultura como son el reggae, con el aporte de Ragga Sur, y B- Flow, exponentes chubutenses del hip hop. También participan otras fusiones de rock como las propuestas por Croma, Satsanga y Telegrafistas.

Los pioneros

Sur rock 'n roll y después, muestra una historia hasta ahora no contada de Trelew y la zona del Valle Inferior del Rio Chubut.

El contexto es el auge productivo en el valle chubutense, con la ley de promoción industrial que permitió la instalación de industrias y empresas, las cuales generaban un movimiento económico y demográfico determinante para la conformación de Trelew como ciudad cabecera de la región patagónica

Sin embargo, en los relatos de los primeros pobladores chubutenses, hubo un lapso de tiempo que no se había narrado, al igual que los relatos referidos a la época dictato-

rial en Argentina. En Chubut durante décadas hubo voces silenciadas por diversas razones que llevaron a una situación de silencio sobre lo ocurrido en la zona²⁹.

La llegada de trabajadores de otras ciudades, fue un gran aporte para el naciente rock de la ciudad, ya que los músicos traían consigo una cultura rioplatense o norteña que enriqueció a los músicos locales. Así como quien adopta un lenguaje y lo hace propio, en la Patagonia la inmigración también aportó corrientes culturales que aún hoy forjan la compleja identidad regional.

Quizás porque lo innovador o desconocido causa temor, la cultura rock era por entonces ejercida en la zona por unos pocos valientes que vestían y actuaban con esa rebeldía rechazada por la sociedad conservadora de entonces.

Tal fue el caso de Cacho «Capo» Capoz quien cuenta su experiencia de transitar las calles trelewenses con una canilla colgando de su cuello, cual collar de perlas.

En este camino, valiéndose de entrevistas, material fotográfico de la época y música de las bandas protagonistas, este capítulo da cuenta de un comienzo con Marisa and the Brothers, banda que brindaba conciertos en bailes familiares, con música bien vista por la sociedad, y otro comienzo con Sol de Barro, lo que se constituyó como el primer recital de rock de la ciudad valletana y alrededores.

Para representar esto, el director apuesta a una reconstrucción de aquel mítico momento, haciendo que estos rockeros setentistas revivan junto al público aquel recital, pero esta vez al aire libre, sonando con las mismas ganas y espíritu de los años 70, pero en el año 2011 en la Plaza Independencia de Trelew.

²⁹ N.de A. Con el juzgamiento del Tribunal Oral Federal de Comodoro Rivadavia, el 15 de octubre de 2012, que condenó a cadena perpetua a tres de los ex jefes militares acusados por los homicidios en el penal de Rawson conocida como «la masacre de Trelew», comienzan a visibilizarse los relatos de aquella época en la región.

De este modo el documental traspasa la pantalla y trasladada al espectador a un evento cultural, donde juega el pasado y el presente. Asimismo conjuga las diferentes gramáticas de producción y de reconocimiento de los discursos que existían en esa época y en la actualidad.

en relación con un conjunto textual dado, y para un nivel determinado de pertinencia, siempre existen dos lecturas posibles: la del proceso de producción (de generación) del discurso y la del consumo, de recepción de ese mismo discurso. Tomando prestada una fórmula de la lingüística podemos decir que el funcionamiento de todo discurso depende no de una, sino de dos tipos de «gramática»: de producción y de reconocimiento. Estos dos tipos de gramáticas jamás son idénticos (Verón, 1987:86)

En esa circulación es donde se resignifican estas expresiones artísticas, en el marco de la dicotomía del rock como contracultura o perteneciente a la cultura popular.

El trabajo enunciativo en este capítulo es más bien expositivo, el foco está puesto en el discurso de los entrevistados, la cámara está fija, el relato está armado cronológicamente con las entrevistas, y el material fotográfico que remite a años pasados.

Los documentales expositivos se apoyan profundamente en una lógica informativa acarreada por la palabra hablada. En vez de énfasis en filmado, como ocurre tradicionalmente, las imágenes cumplen aquí un rol de soporte (Nichols, 1997: 61)

Hay un escenario íntimo con objetos que hacen referencia a la época: radios antiguas, muebles viejos, fotografías de archivo, y una estética «Súper 8» que continúa en la segunda entrega.

Con esta impronta, los entrevistados emanan más orgullo que nostalgia, cuando recuerdan sus logros, como Carlos

Picardini de «Bichos Malditos», y su llegada desde un festival en Comodoro Rivadavia al aeropuerto de Trelew, donde los esperaba una multitud de seguidores.

En cuanto al montaje, mantiene el discurso sin una función poética específica, solo permite que un relato conduzca a otro, enriqueciéndolo e hilando la historia de manera fluida.

La historia como bisagra

Al igual que en el primer capítulo, aquí se plasma la historia de manera expositiva.

«Lo que pasaba», «la fugados», «masacre», y «trelewazo», son expresiones que aparecen en los testimonios de los entrevistados, conformando así un segmento de la serie donde lo enunciado prevalece ante la enunciación.

En este capítulo, la serie vuelve al rescate de los discursos de la época desde la mirada de los músicos protagonistas, aunque esta vez, se entrelaza la historia con el rock, como una matriz cultural de la cual esta expresión musical no era ajena, con logradas representaciones.

Como ocurrió en otras ciudades patagónicas, la inmigración marca el pulso de esa década. Con aportes económicos como el parque industrial, que emplea a 6.000 empleados, la instalación de la empresa metalúrgica ALUAR en Puerto Madryn, y la creación de la represa Futaleufú en la ciudad de Esquel, la sociedad chubutense se expande.

En este marco, cada banda profundiza aún más su estilo musical, a la vez que el régimen de la dictadura, modificaba la vida social y el desenvolvimiento de los músicos, lo que provocó a la disolución de muchos de ellos, por lo que aducen incluso haber estado en una burbuja musical.

En esta sección, el autor trae imágenes del pasado no desde lo referencial, sino desde lo simbólico, viejos lugares resignificados por el relato de los entrevistados in situ, como Cacho Capoz; retratado con una cámara subjetiva,

inquisidora, lo encuentra sentado, recordando como en ese mismo lugar, 30 años atrás se enteraba de lo ocurrido en el penal de Rawson aquel 22 de agosto de 1972.

Aquí el recurso de la reconstrucción posibilita reflejar con el impacto de la contemporaneidad, los sucesos que todavía resuenan en el consciente colectivo.

Esa tensión, se descomprime con la siguiente entrevista al músico Quique Hughes, quien en ese contexto donde no había lugar para la expresión juvenil, destaca que «el rock era inocuo para los militares» y relata cómo fue el primer concierto de rock colectivo de la ciudad realizado en solidaridad por la gesta de Malvinas, donde participaron bandas de diversos estilos musicales.

Este fragmento plantea la génesis de un colectivo de identidad que permitió que la juventud se encuentre en las letras y la música rock. Si bien muchos de los músicos chubutenses no trascendieron más allá de la provincia, se plantea aquí la posibilidad de que efectivamente haya surgido un modo de hacer rock propio de la zona, con contenido social y político, anclado en el sinsentido de lo cotidiano.

«Cuando empiezo a hablar con la gente estaban todos estos relatos, había una relación de lo que es el rock o esa cultura emergente y ese ambiente de censura, persecución que acá se adelantó con los sucesos del 72, me encanto hacer ese capítulo», agrega Martínez en una entrevista realizada para este artículo.

El éxito es otra cosa

El tercer capítulo retrata la debacle económica, lo que repercutió en este parque industrial que se erigía en la ciudad como la estructura donde la prosperidad económica reposaba.

La prohibición de la música inglesa años atrás, permitió el crecimiento de lo que hoy conocemos como rock nacional.

Terminan la década del 80 y comienzan los 90 como una vorágine: se conjugan la vuelta a la democracia, el post Malvinas y el menemismo.

En este recorte histórico, se muestra la destrucción del parque industrial de Trelew y del puerto de Rawson, que provocaron un enorme nivel de desocupación. En la música su reflejo fue el punk y el heavy metal en esas ciudades. Así como en los 70 la restricción complejizó la búsqueda y creación de nuevos estilos, ahora la juventud podía consumir y producir canciones para canalizar ese descontento.

Los años 80 florecían, la relación de los músicos con Buenos Aires, la dicotomía entre éxito y fama, voces que vienen y van.

En ese capítulo también hay lugar para el pop de la banda Masoka, que si bien venía de otra realidad, fue un gran aporte a la escena musical local. Ellos vuelven al ruedo con la temática sobre «irse o quedarse», generar una nueva identidad musical o continuar imitando a los de capital. En este sentido coinciden en que la fama la pueden obtener afuera, pero acá, y solo acá se logra el éxito.

La estética del tercer capítulo, se asemeja a la onda beat, la pantalla partida al estilo del pintor vanguardista Piet Mondrian, entrevistas superpuestas, archivo en VHS, fotografías, y una segunda cámara Z1 móvil le dan un dinamismo que diferencia a este fragmento de los demás. Aquí el quiebre está dado por la enunciación; el resto de la información que el entrevistado está diciendo, que completa el relato, son cuadrados: aparece el peluquero Rubén Darío. Plano detalle del anillo. Plano general entrando con su moto a su peluquería. Corte.

El sonido se presenta con más protagonismo que los capítulos expositivos, ya que antecede a la voz del entrevistado, aparece como fragmentado, a la vez que crea un ambiente que acompaña la estética beat.

Así, se lleva a la pantalla el quiebre social, político, y generacional que generó esta época en la región, de manera

fragmentada queriendo asimilar el sentimiento que redundaba por esos días en la juventud rockera.

Los 90 representaron un atraso artístico, pero sin ser visibles, manteniendo la mirada de los protagonistas que resistían, el discurso de los que se quedaron en las márgenes de este atraso artístico son la espina dorsal del documental.

Rockear con la cámara: Algunas apreciaciones

La última entrega de la serie, corresponde a un tipo de documental más reflexivo en comparación con los bloques anteriores, ya que el director parece haberse inspirado en una suerte de interpretación onírica sobre el presente de la escena rockera trelewense y su porvenir.

La temática es lo contemporáneo, el barrio, lo marginal, lo no dicho ahora rescatado y revalorizado como una expresión legítima simplemente por sumar a la construcción de identidad colectiva.

De esta manera, se logra dar un cierre al documental, sin dejar de interpelar al espectador con la sensación de lo que viene, al mismo tiempo que denuncia lo marginal en el barrio, con planos cortos de los entrevistados, dejando entrever un fondo de monoblocks, de periferia, de hacinamiento, donde a pesar de todo, la inspiración surge y se hace canción.

Flor que nace del asfalto

Tomando como válido ese concepto, el dúo B- Flow, se define como una flor que nace del asfalto mientras interpretan un tema musical del género hip hop de su autoría. Mientras muestran su realidad, comentan sobre su visión del mundo y se atreven a soñar con cambiarlo.

Aquí el escenario no presenta prácticamente modificaciones: B- Flow cuenta su historia desde su lugar, sin reconstrucción ni simbolismos, como si la música se encargara de eso y la cámara de su relato.

Prevalecen los planos generales, los atardeceres patagónicos captados en pleno movimiento. En esta misma línea estilística, hay una apuesta con los reflejos, y los paisajes naturales, que representan la inmensidad patagónica.

Yo soy un indio que canta

El trabajo no ahonda en la particularidad de la problemática de la juventud mapuche que producía música, aparece presentado como dentro de la segregación que sentían los jóvenes en los 90 en general. De este modo se iguala el descontento, tanto para los descendientes de pueblos originarios como para los músicos que querían ser escuchados, con escaso éxito.

Así lo expresa el líder de Ragga Sur, cuando a orillas del río Chubut, la cámara lo observa como un voyeur desde lejos y va acercándose a sus letras, a su ritmo, a los colores verde, rojo y amarillo, que mucho tienen de resistencia y de dignidad.

La última etapa abarca las tendencias más contemporáneas. Y ahí es donde se innova con el lenguaje audiovisual, con locaciones como Sierra Chata, una planicie alejada de la ciudad, donde entrevistan a los integrantes de Telegráficos dentro de una camioneta abandonada, creando una semejanza con un confesionario, pero en esta oportunidad sin secretos por guardar.

El recurso más utilizado es la superposición, tanto en planos visuales como sonoros, la música instrumental imanta los relatos de los que escriben las nuevas partituras en la escena rockera local. Remite a viento, a búsqueda constante, una banda sonora que se integra como un todo.

Y después

La historia en esta parte del mundo aún se está escribiendo, y restan narrativas, lenguajes y formatos que condensen los relatos que permitan rescatar y mantener viva la identidad de una región.

Sur, rock 'n roll y después, presenta un rodaje más cercano a lo fílmico que al estilo televisivo, aunque en su puesta en escena refleje lo contrario.

Es así como desde este modo de filmar, el trabajo propio del documental de investigación y entrevistas, demuestran que hubo un arduo trabajo de pre-producción en esta búsqueda de identidad a partir de una contracultura como el rock.

La serie muestra un fragmento de la historia que convivió con la mayoría, pero que solo los protagonistas podrían narrar, con la convicción de haber pertenecido a una esfera musical que se gestaba dentro de un contexto más duro y frío.

La posibilidad que brinda «Sur rock 'n roll y después» es acercar generaciones a través de dos lenguajes ilimitados como lo son el arte audiovisual y la música. Un acercamiento que coopera con la construcción colectiva de los pueblos que aún mantienen dormidos ciertos relatos importantes para poder contar su historia con su propia voz.

Mientras la historia se libere y el rock siga sonando, siempre habrá un después. Y eso es lo que cuenta.

BIBLIOGRAFÍA

- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Verón, Eliseo. *La Semiosis Social*. Buenos Aires, Gedisa , 1987.
- Direse, Ariel. «Cine documental: historia, estética y política». <http://arditodocumental.kinoki.es>. En línea. Consulta: marzo 2012.
- Diario Jornada, Trelew, Chubut, Agosto, 2011
- Criado, Andrea. Entrevista Cristian Martínez Mansilla, Trelew, Chubut Octubre 2012
- A.A.V.V., «Estética y representación en el cine documental IDAC.» <http://documental.blogspot.com.ar>. En línea. Consulta: Octubre 2012

LAS HISTORIAS DE UN PAÍS: UN ANÁLISIS SOBRE LAS PRODUCCIONES DEL INTERIOR ARGENTINO

Por Lía Gómez

La Riña y el Payé a orillas del río Paraná

«Los hechos y/o personajes del siguiente programa son ficticios. Cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia». Frase leída infinitamente en todo aquel producto de ficción que aparece en la televisión argentina. Sin embargo, en este escrito, desde el campo simbólico de su significación estético- comunicacional, y socio cultural, nos proponemos dar batalla a esa afirmación.

Las series de ficción promovidas por los Concursos de Fomento a la Televisión Digital, en el marco de la producción de contenidos que regula la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (N° 26.522), se adecua más de lo expuesto a una realidad social que en la argentina empieza a hacerse visible en las pantallas televisivas.

Saber cómo nos narramos es indispensable para la construcción de una identidad, y la imagen es uno de los recursos que poseemos como sociedad para poder relatar nuestras vivencias, aconteceres y sentidos. Pero narrarnos no solo implica mirarnos a la luz del gran Buenos Aires, provincia tan rica y tan variada en contenidos, que dio lugar e inspiró a films emblemáticos de por ejemplo, solo para nombrar a algunos, Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio, Rodolfo Khun, Octavio Getino; - en la década del 60/70- . Y en los 90 dio como resultado lo que se denominó Nuevo

Cine Argentino, cuya mirada en la televisión estuvo a cargo de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en la recordada serie que transmitió la TV pública – canal 7 en ese momento – Okupas, en el año 2000. No nos detendremos aquí a analizar en profundidad ese contexto que es pionero en aquello que luego sucede en el país, sino más bien nombrarlo como referencia para lo que nos interesa en este ensayo.

Decíamos entonces, que Buenos Aires es ese territorio casi de realismo mágico que nos confiere historias con las que crecimos en la televisión. Sin embargo, Argentina, no es solo Buenos Aires. Ya en 1939 Mario Soficci filmaba Prisioneros de la Tierra, sobre la explotación y el trabajo de los mensú, nombre acuñado por los agricultores de la yerba, en la provincia de Misiones. En el 2000 Lucrecia Martel impacta con La Ciénaga, film que retrata la vida de una familia de clase media en la provincia de Salta. Dos ejemplos distanciados en el tiempo, que desde el cine nos permiten hablar de un interior del país que tiene historia, y se hace imagen. En cambio, en la televisión, el rol dedicado al norte sobre todo, es aquel que ocupan las mucamas de las familias adineradas de las telenovelas, cuyos estereotipos son la tez morena y el acento mezcla de guaraní con castellano que se aleja bastante de la rica cultura lingüística que poseen.

En este marco, y siguiendo la línea de una pregunta por las narrativas y relatos que construye la Televisión Digital, abordaremos dos series de ficción como casos testigos de aquellas voces que hoy son protagonistas de los contenidos audiovisuales argentinos.

Las series analizadas son La Riña, de Maximiliano González y Payé, de Camilo Gómez Montero. Ambas con ocho capítulos cada una.

Producidas en el norte, específicamente en Chaco, Corrientes y Misiones; son producto de los concursos federales impulsados por el Consejo Asesor del Sistema Argentino de TV Digital Terrestre (SATVD-T) del Ministerio de Planificación Federal Inversión Pública y Servicios, en conjunto

con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la Universidad de San Martín (UMSAN).

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual estipula como uno de sus objetivos: «El desarrollo equilibrado de una industria nacional de contenidos que preserve y difunda el patrimonio cultural y la diversidad de todas las regiones y culturas que integran la Nación» (Artículo 3. Inciso K. Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. 2009)

La diversidad y la democratización son variables que atraviesan ideológica y éticamente el desarrollo de nuevas formas de producir, mirar y construir con la televisión; ya que como dice Jesús Martín Barbero, comunicólogo colombiano: «La televisión es hoy un espacio particularmente significativo de reconversión económica, de preocupación política y de transformación cultural».³⁰ (2010:s/p)

La Riña³¹

«la huelga es la que le va a demostrar a los patrones que estamos todos juntos. En Buenos Aires también la están preparando, y nosotros tenemos que hacer lo mismo acá en Corrientes» (personaje de la serie)

Suena propio el chámame que acompaña el inicio de cada capítulo. Fotografías antiguas de ferrocarriles abarrotados de trabajadores, calles de ciudades casi despobladas, fiestas populares, Iglesias; y hombres bebiendo un trago en algún bar – café de allá por el 1900. Las imágenes color sepia reales y ficticias – luego podremos reconocer a los persona-

³⁰ <http://www.dialogosfelafacs.net/la-telenovela-en-colombia-television-melodrama-y-vida-cotidiana/>

³¹ La Riña se transmitió por canal 10 de Tucumán, canal público de Corrientes, se pudo ver en los espacios INCAA de esas provincias y está disponible www.cda.gov.ar. Estuvo nominada a los Martín Fierro del Interior en 2012.

jes de la serie en alguna de ellas – dan un primer pantallazo de la época en la que «La Riña» está situada. Riña de gallos en un primer plano, pero de modelos de país, de luchas obreras y sindicales, de historia argentina.

Los capítulos se inician con imágenes de archivo de marchas militares en las grandes ciudades, trabajadores de la yerba y el té en el campo; camiones transportando gente, y un texto impreso en pantalla que nos sitúa en el golpe al Presidente Yrigoyen en 1930. La presidencia de Agustín B. Justo favoreciendo a los terratenientes, la desocupación en el campo, la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, y el exilio en busca de trabajo de muchos obreros y campesinos paraguayos.

Cada uno de los episodios se titula de manera independiente. El primero de ellos «La Discusión» se centra en los debates sobre la posibilidad de protesta y lucha de los trabajadores, en consonancia con el surgimiento del movimiento obrero en el país. El texto nos indica que estamos en la provincia de Corrientes en el año 1935. El segundo, plantea bajo el título de «Dora y Antonio» el romance que surge entre una cantante de chámame y un paraguayo que viene de pelar en la Guerra del Chaco.

Se destaca la caracterización de época, así como los modismos litoraleños que se hacen presentes en cada uno de los diálogos. El «lelismo», la construcción de frases con el prefijo «le» en vez de «la» o «lo», forma parte del habla cotidiana del norte y de los involucrados en La Riña. La marcación de la «rr» y el modo de estructurar las frases son también una variable indispensable para que la identidad regional se vea representada. Esta riqueza del lenguaje nor-teño, hibridación de culturas y clases sociales, se expresa en la serie como una de las condiciones federalizantes que plantea la nueva coyuntura de medios propuesta.

Maximiliano González, su director, es misionero, trabaja con actores de Chaco, Corrientes y Formosa; y ha sido formado en la Escuela de Cine de Rosario y en la Escuela Nacio-

nal de Experimentación y Realización Cinematográfica – ENERC -. Es interesante aquí como se da el diálogo entre aquello que proporciona el centro del país tecnológica y académicamente, y los relatos que circulan en el interior, como caudal inagotable de conocimiento sobre la propia historia.

La Riña, desde la ficción aborda la temática histórica de la inmigración en el litoral, la explotación terrateniente a los trabajadores, el machismo y la cuestión de la Fe y la religión como matrices culturales. En términos socio políticos su valor está dado por esta recuperación de la historia litoraleña. Y en términos estético – comunicacionales, el amor entre Dora y Antonio respeta los códigos del lenguaje de ficción donde el romance prohibido y pasional entre los protagonista juega como variable cotidiana en los modos de estructura de un relato seriado.

Jesús Martín Barbero, ícono de los estudios en comunicación, ya exponía la idea de la telenovela como lugar de identificación y representación de los relatos de la vida cotidiana. El formato de serie televisiva renueva el género, manteniendo el melodrama en función de su desarrollo diegético primario, pero incluyendo otros relatos vinculados a hechos históricos, cuyo género podríamos definir como ficción – histórica. La serie entonces constituye un producto seriado, es decir producido en secuencias pero en relación al todo. En el caso de La Riña cada secuencia remite a la anterior, incluso desde el recurso de exponer al iniciar el capítulo las «escenas del capítulo anterior». Y el todo remite a una linealidad en términos narrativos que conlleva el diálogo entre el cine y la televisión tanto en los modos de producción, como en la exhibición e interpretación. De este modo, las series de la Televisión Digital aportan a la construcción de un nuevo orden en la cultura audiovisual argentina. La Riña tiene entonces una trama histórico social melodramática, con construcciones ficcionales, documentales y regionales.

En Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas

más..(1966), film de Leonardo Favio, el gallo es el amigo fiel del Aniceto, su confesor, su buenaventura y su desgracia. En La Riña (2011) el gallo «blanquito» es también el emblema de esperanzas, sueños y revoluciones puestas en marcha a partir de un amor no correspondido entre Dora y Antonio, dos obreros que quieren una provincia mejor. El amor y la lucha son dos variables que atraviesan la serie y la historia en la Argentina.

Payé³²

Dirigida y producida por Lisandro Moriones y Camilo Gómez Montero, realizadores correntinos, la serie se estructura en capítulos autónomos que abordan distintos mitos de la cultura popular argentina.

El Payé propiamente dicho, es una creencia oriunda de los pueblos originarios paraguayos, que fue pasando de generación a generación, llegando al territorio argentino por las distintas migraciones e inmigraciones de frontera. Constituye una especie de hechizo que ayuda o daña a quien se lo practique; y es uno de los tantos mitos que se conocen en las provincias del norte. Gómez Montero y Moriones, toman este hecho para narrar distintas leyendas: La del cambacito del agua, San la Muerte, la Porá, Mate cocido, el Dorado sirena, tesoros enterrados, entre otros.

Los paisajes en las orillas del río Paraná son los escenarios principales donde los actores de Payé se mueven para construir diversos personajes. La gran mayoría son oriundos del lugar, pertenecen a escuelas o cursos de teatro locales, o bien son no actores cuya primer experiencia es la serie en sí misma. Si vemos el conjunto de las emisiones, podemos

³² Se estrenó en el espacio INCAA de Chaco, en el Festival de cine de La Plata. Disponible en: www.cda.gob.ar

observar como los actores se van rotando en distintos roles, para cubrir el universo temático abordado en torno a la magia y la religión hibridadas en la creencia del payé.

Esta condición de localización de personajes adhiere una verosimilitud a la propuesta; dada por la misma cultura de los involucrados que conviven diariamente con las creencias contadas, y a los modismos en el habla que como en La Riña - serie analizada anteriormente - mantiene el cantito del litoral en cada una de las frases.

La verosimilitud lograda, también es mérito del trabajo escenográfico y artístico, que impone una impronta regional tanto en locaciones como en el vestuario. La fotografía y la iluminación adquieren relevancia estético – comunicacional imprimiendo en la imagen la humedad, luminosidad, tupidez y colores de las tierras correntinas. Dato no menor si pensamos en la imagen como lenguaje comunicativo.

El territorio es aquí también protagonista, y esas fotografías en movimiento del río, del parque, de la ciudad que está ausente, relatan un mundo suburbano que hoy constituye parte de la postal del país. Lo geográfico en Payé, se vuelve presente tanto en su condición temática en función de las historias que expone, como en su relación directa con los paisajes que involucra en sus diversas escenas.

Payé pareciera no tener una temporalidad definida, jugar con esa ambigüedad del ayer y de hoy respetando un diálogo entre el pasado y el presente en la construcción de los mitos. Una constante en cada emisión es la aparición de banderines rojos, santuarios, velas y estampitas que invocan a diferentes santos y patronos. El Gauchito Gil es una referencia clara, San La Muerte y su contrapartida Señor de la Paciencia, la Virgen de Itatí – también aparecida en La Riña – entre otros. La Fe y el mundo espiritual forman parte del imaginario construido, ya sean espíritus del bien o del mal, hay quienes conviven con nosotros sin que podamos percibirlos.

El inicio de cada capítulo evoca imágenes de la totalidad, exponiendo un nexo entre las historias, que cierra con

una imagen oscura abrumadora que tapa la luna llena, mientras el graf nos presenta «Payé» en el borde derecho de la pantalla. Si hay algo que logra la propuesta, es hechizar a los espectadores con los propios hechizos ficcionales que propone.

Son ocho los capítulos propuestos por la serie, tomaremos dos de los títulos: «Yasí y el cambacito del agua» y «San la Muerte».

El cambacito del agua es uno de los personajes más queribles. Un niño que ha sido asesinado y vive en el río. Yasí, - luna en guaraní – es el nombre de una niña/adolescente a quien se le ha muerto la madre y solo conversa con el cambacito. Se han tornado inseparables, hasta que un hombre la compra para ejercer la prostitución infantil. Pero cambacito no la abandona.

El relato entonces tiene dos vías temáticas, por un lado la relación mítica entre la niña y el cambacito, peón asesinado a latigazos por un patrón de estancia. Y por el otro, una realidad social vinculada al tráfico y venta de jóvenes para el ejercicio de la prostitución.

Lo mítico se expone como salvación frente a la cruel realidad que le toca a Yasí en suerte, y la esperanza fundada en la salvación divina es la que permite la liberación de los personajes oprimidos.

Los chipá, como el mate, la caña y el calor forman parte del clima que construye Payé. Un relato de género fantástico que provee al espectador de suspenso, personajes encontrados por el bien y el mal, y misterios que en el norte argentino son materia cotidiana.

El caso del episodio dedicado a San la Muerte, constituye un símbolo sobre la configuración de la religiosidad norsteña, imbricada entre el cristianismo y los santos paganos. Los santuarios que aparecen en varios de los capítulos, aquí se hacen visibles en relación al culto que se le tiene al santo, que despertó curiosidad incluso al propio Rodolfo Walsh quien en sus viajes por el norte escribe

Las palabras se hacen borrosas en la tinta del papel escrito o tiemblan en la voz de los fieles que a la luz-y-sombra de las velas se arrodillan bajo la mirada sin pupilas de una figurita esquelética, que en los ranchos más humildes del Paraguay y el nordeste argentino preside el destino de sus habitantes, combina sus amores, los guarda de peligros o los hace ganadores en el juego. La gente lo llama el Señor de la Muerte (Walsh, 1966: s/p)

Se cuenta la historia de Hilario y la Rosilda, dos jóvenes peones que quieren casarse pero tienen la barrera del amor del Patrón por la propia Rosilda. El pacto con San la Muerte es el que permite que luego de ser asesinado Hilario obtenga vida eterna y su amor sea posible.

El melodrama del amor no correspondido funciona aquí como primer relato que acontece en escena. Un amor que va más allá de la vida, y se impone como condición de género frente a los espectadores.

Rosilda tiene un hermano, y el patrón le ha regalado hace mucho una gallina holandesa que aparecerá y desaparecerá cada vez que se invoca el nombre del finado Hilario. Esa gallina, como el gallo de La Riña son pequeños símbolos que nos permiten observar la no linealidad de los relatos que conservan en su estructura la complejidad del sistema de creencias y formación de la identidad argentina.

Payé proporciona en cada uno de sus capítulos relatos sobre nuevos mitos, relacionados unos con otros, conservando una línea argumentativa durante el ciclo completo. La música es uno de los recursos fuertemente utilizados por sus directores para marcar tiempos, espacios y sobre todo climas, ya que aquello de fantástico que poseen las creencias populares se expresan en escena no solo en lo temático, sino también en su puesta en situación de lo estético. Aquel que haya recorrido mínimamente las rutas del norte argentino, reconocerá las cintas rojas y cruces que se ven en los caminos, la flora, la tierra colorada, e incluso el viento húmedo y caluroso. Cono-

cer las creencias populares a través de la ficción, permite enlazar entretenimiento con educación, estableciendo un diálogo entre aquello que nos cuentan cada una de las historias y su ritmo narrativo con una cultura popular nacional.

Algunas reflexiones entre el chámame, el mate y el chipá

La Riña y Payé poseen algunas variables en común, forman parte de la televisión digital, constituyen una experiencia de narrar audiovisualmente el norte argentino, exponen un mundo de sentidos estéticos, simbólicos y comunicacionales; y experimentan con los modos narrativos logrando en 26 minutos por capítulo innovar, entretener y educar.

No podemos decir que son nuevos los relatos del litoral, la literatura nos desmentiría e incluso el propio cine. Sí, quizás, podemos afirmar, que el modo en el que se expresa esa cultura en la televisión se encuentra innovando maneras de comunicar a través de la imagen audiovisual.

La Riña constituye un seriado lineal con relación entre capítulo y capítulo. Una ficción histórica melodramática que reconstruye la lucha del pueblo correntino por mejores condiciones de trabajo, el amor, y la extinción del machismo. Pero esa lucha no solo es de 1935 como se expone, sino que representa una historia de la provincia que marca la identidad correntina desde sus orígenes hasta la actualidad.

Paye investiga el género fantástico como forma de su relato, y encuentra allí un modo acertado de contar aquello que roza lo fantástico con lo real en las creencias populares. No cabe al espectador cuestionar los mitos presentados, se convive con ellos y el género resguarda la verosimilitud del relato.

Ambas series de ficción exponen esa frase inicial que indica que cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia. Sin embargo, es la ficción la que permite observar

esos fenómenos, interpretarlos y distanciarse para poder narrarlos lo más verdaderamente posible.

Allá por la década del 30, Walter Benjamin en su exilio y clandestinidad por el Nazismo, nos proponía la importancia de narrar la experiencia: *Payé* y *La Riña* funcionan porque la experiencia está por detrás de la estructura de cada relato, la propia voz de los realizadores es la que narra, la que nos cuenta esas historias y las comprende. Por eso, *Corrientes*, *Misiones*, *Formosa*, *Chaco*; pero también el centro del país, *San Juan*, *Mendoza*, *Córdoba*, o el sur, *Río Negro*, *Neuquén*, y tantas otras provincias argentinas aún nos deben sus historias. Federalizar los contenidos no solo es una apuesta temática, sino que implica un modelo de país más inclusivo, democrático, consiente de su propia identidad, y culto de aquellas historias y leyendas que la propia realidad argentina tiene para marcarnos.

El plan de fomento a la producción nacional permite no solo la expresión de unos pocos, sino el estar juntos a través de los relatos que nos identifican. La televisión es desde hace décadas una compañía, un instrumento de información y formación, por eso la inclusión de voces que suenen distinto nos permite una formación más adecuada, una información amplia y un conocimiento sobre el propio país más allá del Gran Buenos Aires y los estereotipos. *Payé* y *La Riña* también implican relatos que constituyen un nuevo modo de creer en la televisión. Una televisión que como sostiene Raymond Williams no es solo un aparato tecnológico, sino que es una forma cultural y como tal se construye.

BIBLIOGRAFÍA

Barbero, Jesús Martín, «Televisión, melodrama y vida cotidiana» <http://www.dialogosfelafacs.net/la-telenovela-en-colombia-television-melodrama-y-vida-cotidiana/>. En línea. Consulta: octubre de 2012.

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. La Plata, Terramar, 2007.
- Revista KM 111. 2011. <http://www.km111.com> En línea. Consulta: octubre de 2012
- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. <http://www.afsca.gob.ar/> En línea. Consulta: octubre 2012
- Walsh Rodolfo, «San la Muerte». 1966, en Suplemento Radar, *Página/12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2478-2005-08-29.html>. En línea. Consulta: octubre de 2012.
- González, Maximiliano, La Riña, en: <http://www.cda.gob.ar>. En línea. Consulta: octubre 2012.
- Moriones Lisandro, Gómez Montero Camilo. Payé, <http://www.cda.gob.ar>. En línea. Consulta: Octubre de 2012.

CAPÍTULO IV

MEMORIA E IMAGEN

CINE, MEMORIA Y PATRIMONIO EN LA PANTALLA CHICA

Por Luciana Aon

Prólogo

En 2010 y en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Revolución de Mayo, la Secretaría de Cultura de la Nación junto a la Universidad de Tres de Febrero produjeron el proyecto 25 miradas: 200 minutos, en el que veinticinco directores de cine realizaron cortometrajes para construir discursos acerca de momentos más o menos precisos de ese tiempo y espacio: 200 años de la Patria.

En ese contexto la directora de Los rubios, Albertina Carri, realiza Restos, un corto ensayo cuyo tema podría ser la desaparición de las películas militantes de los años '60 y '70; pero también la materialidad de la historia: «los restos materiales como biografía de una época y la memoria material que significa una película» (Carri: 2010). En ese sentido el corto ya se posiciona desde el nombre: Restos de una generación arrasada. Restos de una cinematografía perdida.

Restos tiene una estructura circular. Empieza y cierra con las imágenes de un hombre, desnudo, en el bosque; y la reflexión en torno a qué significa «acumular imágenes». «¿Acumular imágenes es resistir?». Y las imágenes de Restos muestran copias de películas, apiladas, mal guardadas, dañadas mientras el relato cuenta cómo se han perdido esas películas del cine militante y el sentido que ese cine tenía para sus protagonistas. No hay en el corto imágenes de archivo pues para

la directora esas películas no están en el dominio público reforzando la idea que se narra desde la voz en off: «Quedaron perdidas, desaparecidas ellas también».

Carri no da respuesta al interrogante pero explora la importancia del cine como documento de la historia. De ahí la importancia de recuperarlas, tenerlas, conocerlas, verlas, archivarlas. «La Historia está escrita de retazos, de documentos y de conjeturas, objetivas y subjetivas, y una película no es más que eso y tanto como eso, una conjetura y un documento a la vez» (Carri: 2010).

Esa hipótesis es el centro de este artículo. Un programa de televisión que busca, recupera y archiva películas y en esa aventura demuestra la importancia vital para nuestro cine, para nuestra historia de construir un archivo fílmico nacional. Las producciones culturales son formas de construcción de relatos en clave del presente, de cada presente histórico, político, social y así esas formas y contenidos se relacionan con la historia social y cultural de un país.

Como dijo el historiador del cine Fernando Martín Peña³³ en el marco del conversatorio «Políticas públicas de producción y conservación de la imagen. Identidad, comunicación e imaginarios. Perspectivas y debates» citando al profesor Carlos Vallina: «'Si hay significativo no hay pasado' (...). Entonces hay que ocuparse de que las películas estén y circulen, se vean de todas las formas que sea posible». El cine como documento de la historia y la memoria.

La memoria del cine

«Hace muchos años me enteré de que más del 90% del cine mudo argentino y casi el 50% del sonoro está perdido.

³³ Organizado por la Línea de Arte/s e Interpretación/es del Instituto de Investigaciones en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP a fines de noviembre de 2011. En la charla participó además la cineasta Albertina Carri.

Desde entonces me propuse recuperar parte de esas películas desaparecidas», narra la voz en off de Paula Félix Didier al comienzo de cada capítulo de Películas Recuperadas³⁴, el programa que conduce y en el que junto al equipo que conforma con Evangelina Loguercio y Andrés Levinson, buscan, encuentran, recuperan y restauran copias de películas nacionales, historias de nuestro cine, memorias e identidades de la Argentina.

El programa, dirigido por la cineasta Lorena Muñoz, pone la mirada en el pasado del cine argentino y así lo hace presente. Pues la aventura de cada uno de los ocho episodios yace en (de)mostrar que recuperar y archivar nuestro acervo audiovisual son acciones fundamentales que permiten conocer los modos históricos de narrarnos, cómo fuimos y cómo podemos ser. Las Películas Recuperadas son fundamentales para mirar hacia adelante reconociendo una larga trayectoria audiovisual. Pues como sostiene el teórico argentino Eduardo Grüner en el inicio de su libro existe una política de la mirada:

Históricamente, el arte ha servido [...] para constituir lo que me atrevería a llamar una *memoria de la especie*, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales, y por supuesto ideológicos (2002: 17).

Al poner en escena el problema del archivo fílmico nacional, Películas Recuperadas establece un doble diálogo: por un lado entre la aventura de encontrar, restaurar y conservar el cine nacional en la actualidad, una aventura que Félix Didier encara como directora del Museo del Cine, con el esfuerzo particular, la pasión por una causa, del his-

³⁴ Episodios disponibles en: <http://cda.gob.ar/serie/381/capitulos/peliculas-recuperadas>

torizador Fernando Martín Peña; y por otro la Ley de creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) (n° 25.119) con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (n°26.522): la importancia de un archivo audiovisual en el marco de la información como un derecho, un programa en la Televisión Digital Abierta, en esta nueva televisión bajo nuevos programas de fomento y el desafío de generar otras lógicas narrativas y temáticas en la pantalla, un programa que destaca que las imágenes cinematográficas son instrumentos para la memoria social; son siempre productos culturales de nuestro tiempo que vehiculizan interpretaciones para mirar y comprender la sociedad contemporánea.

Así, las Películas Recuperadas son fundamentales para mirar hacia adelante reconociendo una larga trayectoria audiovisual, una política de la mirada, en términos de Grüner.

Televisión y patrimonio

Películas Recuperadas es un programa de televisión documental, narrado como una *road movie*; a lo largo de ocho episodios de 26 minutos cada uno Películas Recuperadas viaja por la Argentina buscando cortos y largometrajes de antaño, y reconstruyendo sus historias, las de sus equipos de realización tanto como las de sus modos de producción en una época determinada. Cada episodio es una aventura, y en ese camino es necesario moverse, acompañar a los personajes, ir y volver, comunicarse a través de la distancia, investigar, entrevistar, ver.

La voz en off de Paula Félix Didier da comienzo a cada episodio marcando la circularidad de la historia que se cuenta: una y otra vez estamos en Argentina con casi el 90 % del cine mudo y el 50 % del cine sonoro perdido. La presentación en blanco y negro, con música instrumental de Me darás mil hijos acompaña el inicio de este viaje al pasado.

Películas Recuperadas parte de un registro documental en tanto representación/prueba del mundo. Como el cine documental, el programa de Muñoz está atado a lo real aún siendo un discurso de lo real; de modo que no puede escapar a la tensa relación entre los hechos y su representación mediática-cinematográfica. Como explica el teórico norteamericano Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental* «el estatus del cine documental como prueba del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento» (1997: 14), pero además es un discurso sobre el mundo. Así, Muñoz pone a prueba un modo de realización de documental híbrido en televisión, que juega entre la observación y la interacción, entre la historia como producción de conocimiento y la memoria como registro de la experiencia de los actores. Contar esa historia a través del registro documental, como «género más explícitamente político» (Nichols, 1997: 15) implica no sólo destacar el mensaje sino superar en el modo de realización, el dilema entre forma y contenido.

Resulta entonces pertinente sintetizar la temática de cada capítulo para entender la importancia estratégica de poner en pantalla la urgencia de conformar un archivo histórico audiovisual del país.

Así el primer capítulo está dedicado a «Historia de un gaucho viejo» (1924), que aparece en un museo en Carcarañá, provincia de Santa Fé. La búsqueda de la película y la extrañeza de que aparezca incluso el guión para una película muda, sirve como excusa para revisar la revista *Cinema Star* y la historia del cine mudo argentino en tanto «rompecabezas», poniendo en escena unos modos de producción que no están en las «historias del cine».

En el segundo recupera el trabajo de *Film Andes* y sus estudios en los años '50 para destacar el desarrollo del cine en el interior del país y por eso recurre a *Proyecto Celuloide*, que tiene como objetivo recuperar el patrimonio fílmico de la provincia de Mendoza; pero además este episodio per-

mite contar la «historia de las películas de las que ya no hay copia en 35 milímetros, sólo VHS».

El tercer capítulo es sobre «Entre los hielos de las islas Orcadas» (1928) de José Manuel Moneta, un meteorólogo que hace la primera película filmada en la Antártida, pero además puesto que la primera se perdió en un incendio, volvió al lugar en una nueva expedición. Dos veces hizo su documental fascinado con Nanook (1922) de Robert J. Flaherty. «Me importa que la película se conserve como documento» dice Félix Didier al reunirse con el historiador Héctor Kohen. En este episodio aparece además la primera mención al realizador y productor Federico Valle, que reaparecerá como protagonista en el séptimo episodio, pues como dicen en el episodio «Valle es el que tiene la posibilidad de vivir la historia del cine como historia personal».

«La Emilia» se titula el siguiente episodio, que focaliza en la historia particular de los cines de pueblo, de esas pequeñas localidades en el interior creadas y fortalecidas en torno a la actividad fabril, en este caso una fábrica de tejidos que desmoronó todo al cerrar en los años '40. Una historia mínima que cuenta tanto más por su vinculación con otras experiencias que por lo que representa sola, es así la historia de tantos otros pueblos como la Emilia, de tantos otros cines cerrados.

El quinto capítulo está dedicado a un largometraje mudo filmado en los años '20 en los campos de la familia Anchorena, excusa perfecta para recuperar la historia de una familia tradicional y sus (des)amores. En este y otros capítulos el hallazgo resulta fundamental para salvar las películas que están en copias de nitrato, expuestas ellas y los demás, al deterioro del paso del tiempo y la no conservación en las condiciones necesarias. Es la historia fascinante del nitrato, los 35 milímetros, los negativos, y un sinfín de procesos necesarios cada vez que en un capítulo se encuentran con la película hallada para estudiarla y tratarla como se debe para que pueda ser archivada, para que pueda volver al público.

El sexto focaliza en la escuela y recupera distintos audiovisuales vinculados a la tarea educativa. «Una Jornada en la escuela» no establece una mirada nostálgica del pasado como aquello que siempre fue mejor sino que el tiempo y la historia del país entre esas imágenes que cuentan cómo fuimos, cómo aprendimos y cómo nos enseñaron y la mirada desde hoy, permite proyectar al futuro.

En el anteúltimo episodio de la serie el foco de atención y descubrimiento está en relación a la historia del cine de animación en Argentina a partir del descubrimiento de una película de Quirino Cristiani, quien habría realizado con Peludópolis (1931) el primer largometraje de animación sonoro del mundo. Esa es la relevancia de este artista, como de tanto, sobre los que años de desidia han dejado la huella de la ausencia. El emotivo hallazgo para el que Félix Didier convoca a Fernando Martín Peña se da junto al material de lo que fue ex noticiero Valle.

Y finalmente Películas Recuperadas llega en su octavo capítulo al cine de estudios, especialmente Lumiton, cuyos fundadores fueron «los locos de la azotea», es decir los responsables de la primera transmisión radial del mundo. Lumiton es el estudio más querido por todos nosotros, es el estudio del cine popular», dice Sergio Wolf quien vincula esa forma de hablar de la calle con lo que fue a mediados de los '90 el denominado Nuevo Cine Argentino. Luego de ese recorrido el capítulo se torna explícitamente político pues el tema es la puesta en marcha de la CINAIN.

Así, la construcción del cine como memoria se hace presente en la Televisión Digital Abierta.

Hacer historia

La ley de creación de la CINAIN como ente autárquico y autónomo bajo la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación fue sancionada en 1999, vetada por el entonces

presidente Carlos Menem y luego ratificada por el Congreso y sancionada.

«Y desde entonces como vimos que ese gobierno no la iba a reglamentar armamos APROCINAIN que es una asociación civil, fue una asociación civil sin fines de lucro para concientizar a todos los funcionarios que fueran pasando por el INCAA y Cultura de la Nación acerca de la necesidad de reglamentar esa ley porque el estado del patrimonio fílmico argentino está en emergencia» cuenta Hernán Gaffet, en el último episodio de Películas Recuperadas.

«Ya tenemos todo el material del INCAA en el nuevo depósito» cuenta Gaffet, delegado de la CINAIN, mientras recorre el lugar con Félix Didier: «es la primera vez que el estado argentino acondiciona un espacio para el resguardo de las películas». Además si bien Películas Recuperadas focaliza en reencontrar el cine nacional desaparecido, la CINAIN es un proyecto complejo y ambicioso que tiene como misión «recuperar, restaurar, mantener, preservar y difundir el acervo audiovisual, nacional y universal». Porque como explica Gaffet: «Cuando hablamos de patrimonio fílmico no es solamente películas argentinas, es absolutamente todo el cine que se ha exhibido públicamente en el país».

Gaffet cuenta en ese último programa una historia que repite cada vez que se refiere a la importancia de recuperar y archivar toda la historia audiovisual del país: «Alguien me preguntó hace un tiempo ‘¿van a guardar todas las películas, hasta las peores, hasta las malas películas argentinas?’ Entonces terminé diciendo (...) esa película es parte de una época y de una cultura, de la cultura familiar, del entretenimiento, y esas películas buenas, malas, horripilantes, metían un millón, dos millones de espectadores como si nada».

La afirmación de Gaffet puede ejemplificarse con las películas de «Palito» Ortega, quien encarna durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional un cine popular que da cuenta de los valores del gobierno militar. Como dijo alguna vez Gaffet, para entender el período es

fundamental conservar y revisar esa cinematografía. Así se entiende la importancia de un archivo audiovisual como reservorio de la identidad, la memoria, la historia y la cultura.

«Como primer paso es milagroso», concluye Gaffet en el recorrido por el depósito.

«Para hacer cine necesitás estar enamorado del cine, no te queda otra, para laburar con archivos es más o menos lo mismo. Si vos tenés vocación no podés imaginarte haciendo otra cosa más que restaurando y resucitar películas, volver a darle vida a las películas que están muertas en una lata oxidada», dice Fernando Martín Peña en ese último capítulo. El desafío es que la CINAIN ya no sea pura pasión y voluntad de unas cuantas personas.

Finalmente, el proceso de constitución y funcionamiento de la CINAIN es lento pero avanza en el marco del anuncio de la creación de un Polo Audiovisual en la Isla de Marchi. Si hay una moraleja en Películas Recuperadas es, tal vez, que es ahora, que es importante, que es política y que es una aventura emocionante. Es la historia del cine argentino, es la televisión haciendo historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Carri, Albertina, «Las vasijas destrozadas», Suplemento Radar. *Página*12, 3 de octubre de 2010.
- Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1997.

DE PACTOS Y MILITANCIAS

PERSPECTIVAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LA MINISERIE TELEVISIVA EL PACTO

Por Marcos Tabarozzi

La miniserie de trece capítulos *El Pacto* es una producción de ficción, emitida por el canal América entre principios de noviembre y fines de diciembre del año 2011. El proyecto original había ganado el concurso convocado por el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV de «Series de Ficción de Alta Calidad para el Prime Time de Televisoras Privadas» ese mismo año. Fue escrita por Marcelo Camaño (luego de participar en los guiones de «*Vidas robadas*», «*Televisión por la inclusión*» y «*Belgrano*»), dirigida por Pablo Fischerman, y protagonizada por un relevante casting actoral (Cecilia Roth, Federico Luppi, Eusebio Poncela, Cristina Banegas, Luis Ziemkowski, Rafael Ferro y Mike Amigorena, entre otros).

La miniserie fue parte de un grupo de contenidos ficcionales proyectados para la televisión abierta, y concebidos desde un esquema de producción más exigente y amplio que los concursos previos gestionados por la TDA en 2010 y 2011, e incluso que la línea de producciones nucleadas en torno a las convocatorias a documentales televisivos del INCAA y a la aparición del canal Encuentro (2007).

El núcleo integrador de este conjunto de series para el prime time, puede pensarse como pliegue exterior, de visibilización de la diversidad conceptual propuesta por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y también

como una clara apuesta hacia el tipo de producción –a priori más formativa para la consolidación de una industria audiovisual televisiva y el trabajo actoral local. La voluntad de proponer al horario central contenidos de ficción en los principales canales de aire de la Ciudad de Buenos Aires (las diez series ganadoras del concurso 2011 se emitieron por los canales Telefé, Canal 9 y América TV), se manifiesta efectivamente en relación de identidad con otras decisiones políticas que conciben al Estado y a lo público como un actor necesario de los espacios regulados mayormente, desde la década del '60, por el capital privado.

Un relevamiento estructura de los diez proyectos de esta convocatoria nos llevaría a dos premisas generales que los convocan, que no surgen programáticamente (ni de las reglamentaciones ni de un acuerdo conjunto) sino como una adhesión o sintonía con el núcleo integrador ya mencionado:

1. Los proyectos incorporan temáticas y problemáticas político-nacionales actuales, con mayor preeminencia de los nuevos derechos ciudadanos. Estos campos funcionan como marco y conflicto explícito de los relatos (el mayor paradigma en este sentido es Tv por la Inclusión o Maltratadas, ambos exponentes claros).
2. Los proyectos están pensados con dos códigos formales dominantes: el naturalismo y el realismo, con diversas aproximaciones y apropiaciones de géneros consolidados.

Atravesado por estas líneas de fuerza, El Pacto, sin embargo, se distancia notoriamente de sus pares.

La miniserie aparece como una forma audiovisual que ha potenciado la matriz referida al abordaje de temáticas y problemáticas político-nacionales en una suerte de exploración de las proyecciones sociales que le pueden caer a la información sobre un caso público desde un formato masivo. En este sentido, cabe detenerse en que la comunicación

que rodeó a su aparición estuvo centrada en que la concepción de la ficción partió, condensó y elaboró figurada y metafóricamente diferentes investigaciones ligadas al caso de la adquisición de acciones de la empresa Papel Prensa, entre 1976 y 1977, durante la dictadura cívico-militar. Los materiales de base, de amplia circulación previa, fueron el Informe de la Secretaria de Comercio Interior «Papel Prensa. La verdad» y tres libros de María Seoane y Victor Muleiro, Héctor Ricardo García y Abrasha Rotenberg, que abordan en diferentes grados el tema.

En la síntesis y transfiguración de un hecho político, el valor de *El Pacto* excede lo estético, y no puede deslindarse de un terreno de proposición ideológica que partiendo de la revisión del pasado reciente se propone una intervención en el presente. En este sentido, la producción funcionó operativamente en diálogo con el devenir político. La emisión de los trece capítulos en la televisión abierta se dio en pleno debate y revisión de la situación de Papel Prensa y de la producción del papel en Argentina. El primer capítulo se presentó apenas seis meses después de que un tribunal de La Plata defina la expropiación de la empresa durante la dictadura como crimen de «lesa humanidad»; los últimos capítulos salieron al aire en las dos semanas en las que se desarrolló la votación en la Cámara de Diputados y en el Senado de la ley que declaraba de interés público la producción, comercialización y distribución de papel para diarios.

Por ello, un modelo de lectura que aborde *El Pacto* no podría escindir el análisis formal de la serie de elementos contextuales y meta-discursivos que rodearon las emisiones; éstos últimos no sólo funcionaron como claves de lectura de la trama, sino que constituyeron un relato oculto, implícito, cuyo destino era participar imaginariamente en una causa jurídica y política real. Por caso, a una semana del previsto estreno (inicialmente pensado para fines de septiembre de 2011), la difusión de un hecho «externo» a la forma audiovisual (la renuncia en pleno rodaje de Mike

Amigorena, quien personificaba un alter ego del CEO del grupo Clarín, Héctor Magnosto), si bien generó implicancias más cercanas a la especulación mediática que a la razón política, también alentó y definió esta manera de percibir El Pacto, la perspectiva con la que fue evaluada; como visión oficial «polémica» para unos, como relato explícito y «planfletario» (acusación de larga data en el cine político) para otros y como zona de concientización y reafirmación en un destinatario esperado.

En los tres tipos de sentencias se evidencia el componente «militante» y de revelación de la propuesta, amparado como un contrarrelato del discurso (económico) hegemónico.

Formas de un discurso de revelación

La historia y la acción de El Pacto tienen su causa dramática en el personaje de Lucía Córdova (Cecilia Roth), una abogada dedicada a los delitos comerciales y económicos, con una visión pragmática de su profesión aunque, dedicada a la parte más lucrativa del oficio, «hace mucho que no camina Tribunales». Además de tener su estudio, Lucía Córdova es docente. Alguna vez dio clases en la Facultad Ciencias Económicas pero en la actualidad ha cambiado de ámbito y desarrolla su segundo trabajo en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA); un alumno de ella oficiará de puente con su abuelo, José Gancedo (Federico Luppi), ex dueño de un diario (La Expresión), y que se presenta como víctima de una estafa ocurrida con motivo de la venta de su empresa y otros hechos «muy graves».

Lucía Córdova inicia la investigación sobre este caso y va descubriendo diferentes datos de la liquidación de «Papel Integral», el mayor polo de fabricación de papel celulosa del país, que sucedió muchos años atrás, durante la dictadura cívico-militar. A medida que la investigación avanza, cruzada con la red de personajes y víctimas cercanos al caso,

la abogada descubre la importancia y peligrosidad de los sujetos que está investigando como posibles culpables de una expropiación que aparentemente fue mucho más que un hecho económico: tres CEO de los diarios más importantes del país y un representante español de la empresa, que funcionarán como antagonistas de la abogada.

Las relaciones más cercanas de Lucia Córdova (su pareja, un psicoanalista que alguna vez militó; su hijo, la novia de él, su socia, su compañero de cátedra) se irán definiendo cualitativamente ante las amenazas, el riesgo y el surgimiento de datos que trastocan la visión social del personaje principal.

Además de la abundante expresión oral de temas y enfoques sobre los conflictos y alianzas entre lo político y lo económico, cuyo origen remite al período de la dictadura, diferentes recursos expresivos provenientes del campo documental sirven para construir el matiz referencial de la forma. El primer capítulo se inicia con un primer plano de Cristina Banegas (en el personaje de Lidia Escudero, viuda del dueño original de Papel Integral) mirando a cámara, al igual que en las manifestaciones documentales, hablando de «una historia de amor truncada por el horror» y testimoniando su agradecimiento a la investigación de Lucía Córdova. Al mismo tiempo, este inicio es un flash forward, que anticipa la participación de Lidia Escudero en un proceso judicial que se verá en el climax de la miniserie, entre los capítulos 12 y 13, y que se enrola en los procedimientos del suspenso político. También el encuadre con leves vacilaciones presente en toda la serie, simula la cámara en mano documental y cierta representación urgente. Un último aspecto de diseño trabaja para constituir la verosimilitud en clave realista, las locaciones reconocibles y situadas de la ciudad. Otros usos se vinculan también con ese matiz referencial, pero ya siguiendo el horizonte del thriller político, los títulos de apertura escritos a máquina y sobre un papel arrugado con manchas y tachaduras, a modo de expediente, también la inclusión de sobreimpresiones que informan la fecha y la hora de

la acción, marcando una cronología propia de la revisión histórica. La reconstrucción de época, en blanco y negro de las acciones que determinaron el pacto que anuda el relato, y que transcurren entre 1976 y 1977, es un elemento que materializa esta doble tendencia, entre el compromiso con una trama social y la inclusión en el género.

En una línea educativa e informativa, los diálogos de la miniserie también oscilan entre explicitar lo político y la inscripción en el suspenso. Las referencias a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, al monopolio de venta y distribución de papel celulosa, a la persecución de los cuerpos políticos y a los crímenes de la dictadura cívico-militar, entre otros temas son tópicos permanentes a lo largo de la emisión. Los personajes están divididos mayormente y sin matices, a favor o en contra de estas expresiones. Quiénes no están de un lado u otro (la abogada interpretada por Cecilia Roth es el personaje ejemplar de esta ubicación, y quien ocupa la posición del espectador previsto) irán variando levemente sus adhesiones en la medida en que acceden a lo verdadero, que se desvela y desoculta. En esta decisión, se corrobora la dirección ideológica precisa de El Pacto, que lejos de la ambigüedad, se trata de corroborar una serie de hechos claros, tapados por las fuerzas dominantes desde 1976. La construcción elabora una identidad fuerte entre la épica de los relatos de género en los que se revela lo siniestro a través una investigación y la épica social en la que el hacer político, también por medio de la información y el avance hacia zonas naturalizadas, desmonta las confabulaciones antipopulares.

Una evolución curiosa en la utilización de los signos de presentación, los títulos iniciales por ejemplo, que acompañan la acción dramática puede ilustrar como la fuerza de lo real-social –en este caso el devenir de la causa de Papel Prensa entre noviembre y diciembre de 2011 – reubica la enunciación.

En el capítulo 2 una leyenda escrita informa brevemente, en la línea la representación televisiva tradicional, que lo

narrado es «ficción y que no tiene conexión con hechos reales». Algunos capítulos posteriores (desde la quinta emisión) muestran una variación sensible de esta presentación, ya que el rostro de José Martínez de Hoz inicia una serie de imágenes documentales en blanco y negro que aluden a la represión militar y que aparecen como fondo de un texto y una voz en off que declara abiertamente el íntimo lazo de que se va a ver con el caso de Papel Prensa. Esta serie se refiere a los hechos de ese caso. El epílogo del capítulo 13, declara directamente en primera persona del plural, «Nosotros, los que hicimos El Pacto...», su satisfacción por los aportes de la serie y su esperanza de que la justicia responda a las víctimas de los hechos ligados a la apropiación de Papel Prensa.

Epílogo

En el marco integrado de lo espectacular televisivo y sin proponer alteraciones en el seno del lenguaje audiovisual o del dispositivo, la referencia oblicua del relato planteado en El Pacto hacia los pilares del cine militante de principios de los años 70, permite una recuperación no estética de la miniserie. La producción audiovisual de ese período, contra hegemónica y por fuera de la producción y difusión oficial, también concebía una inscripción y una dependencia del texto audiovisual respecto de los procesos de transformación y revolución social.

Se trata de un guiño lejano y moderado hacia estas expresiones fundamentales en la historia del cine argentino y latinoamericano – como una asimilación menos radical, reconvertida a la comunicación masiva y centrada en lo temático-, pero es llamativa su coincidencia en la concepción combativa del audiovisual, como arma de una lucha que se libra, sobre todo, en el plano de la superestructura ideológica, como demolición de un relato. Pese a su visible adhesión

a un campo genérico tradicional, el drama y el thriller político norteamericano, y a mecanismos normativos de narración; El Pacto recordó algunas de estas premisas, sobre todo las que más han desarrollado los medios alternativos de comunicación, como la intervención urgente en una situación política y la contra-información.

La existencia de esta miniserie vino entonces a corroborar una de las potencialidades más destacables de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la puesta en ficción de una situación pública, pero desde una toma de partido abierta, en el doble plano de la representación y lo real-social- por la política estatal y en contra de un actante económico. En este posicionamiento se presenta un dato inédito para el panorama comunicacional local, que durante casi sesenta años, desde la primera emisión televisiva hasta la Ley 26.522, sostuvo como tabú la mención clara de los grupos económicos en el corazón de sus relatos.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana, «Las políticas del cine político» en *Pensamiento de los confines*. Número 18, junio de 2006. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006.
- Beceyro, Raúl, *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fé, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1997.
- Croce, Benedetto, *Breviario de estética*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, (8° Edición), (original, 1913).
- Escobar, Ticio, *El arte fuera de sí*. Asunción, FONDEC, 2004.
- Getino, Octavio, *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus, 2005.

CAPÍTULO V

POLÍTICAS DE FOMENTO Y PRODUCCIÓN

PRODUCIR BIENES SIMBÓLICOS Y EXPORTAR CULTURA

*Por Lucrecia Cardoso, Germán Calvi, Fernando
Díaz, Soledad Mercere,
Gerardo Boglioli, Ulises Castagno³⁵*

Obras Audiovisuales con Trabajo Argentino Calificado

El Sector Audiovisual Argentino está cambiando, las políticas del Gobierno Nacional, con la sanción de la Ley 26.522, la puesta en marcha del «Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales», crean un nuevo marco legal y pone a disposición herramientas para que los realizadores de todo el país tengan la oportunidad de producir contenidos. Queremos compartir un documento que nos permita enfocarnos en el proceso de producción de la obra audiovisual, entendiéndolo como un proceso de creación de un bien simbólico, que cuando se vende al exterior, además de trabajo argentino, permite exportar cultura.

Por ello para hablar de contenidos televisivos, debemos hablar del proceso de producción, distribución y exhibición de cada «obra audiovisual» y tener en cuenta que es un proceso que se puede explicar en al menos cinco fases interdependientes entre si y cronológicamente ordenadas:

- En la primer fase está la Idea que es el motor que genera la necesidad de contar una historia. Es el de-

³⁵ Equipos de Trabajo de la Gerencia de Acción Federal y la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

sarrollo de un concepto que se va a trabajar en la producción.

- La segunda fase es la Pre-Producción, en esta etapa se realizan todas las actividades previas al rodaje, es el momento de preparación del proyecto. Es fundamental para asegurar y determinar las condiciones óptimas del proyecto audiovisual, incluye la gestión de los recursos para hacerlo, la pantalla en la cual exhibirlo, el equipo técnico y la previa para facilitar la logística.

Entre las actividades que se llevan adelante en pre-producción, podemos incluir: Escritura de guiones, Escritura de guion técnico, Desarrollo de propuestas por área (Dirección, Arte, Fotografía, Sonido, Montaje), Desarrollo de carpeta de producción (incluye desgloses por escena, presupuesto, scouting de locaciones, cronograma, plan de rodaje), Ensayo con actores, Prueba de luces en la locación,

La etapa de pre-producción finaliza el día en el que comienza el rodaje.

- La Producción se da con el inicio de rodaje, esta fase comprende la etapa en que se lleva adelante el rodaje de la producción.
- La fase de Post-Producción es la que le sigue a la Producción y es donde se realizan el montaje y la edición del proyecto. Generalmente, en una primer instancia un primer armado, luego un primer corte, puede haber un segundo corte y posteriormente el corte final. Luego de esto se realiza la edición de video, corrección de color, agregado de efectos y gráfica, y la edición de sonido.
- La Exhibición es la última etapa del proceso de producción. Se generan las ventanas en las cuales se va a exhibir la producción audiovisual.

A nivel general, se puede decir que hay 3 tipos de ventanas:

- Festivales: no se recauda dinero sino que es para la difusión de la Obra y la búsqueda de reconocimientos que generen mayor expectativa para la exhibición,

- Canales nacionales: distribución por las distintas pantallas en el territorio nacional, generando el encuentro entre la obra audiovisual y las audiencias, razón de ser de cada obra audiovisual,
- Mercados: construcción de vínculos comerciales con distribuidoras, Canales o empresas internacionales para la venta de la obra audiovisual o los derechos intelectuales para su adaptación, reproducción, o uso en nuevos productos audiovisuales, otros formatos o pantallas.

Dentro del proceso del desarrollo de la obra audiovisual, debemos tener en cuenta las principales diferencias entre el mundo de la producción de objetos respecto del mundo de la producción de símbolos. Una diferencia principal es el rol que juega la «propiedad intelectual», dado que producir una obra audiovisual, es, en un punto, contar una historia.

Entonces en la primera etapa, la Idea, llevada al papel, puede ser «protegida», en el sentido de explicitar que quién tuvo esa idea, puede registrarla a su nombre, y ser, de alguna manera, el dueño de esa idea. Un paso más, es pasar la idea a un guion y aquí sí, ya juega el registro para la protección de los derechos intelectuales del guionista.

Por ello, debemos tener en cuenta lo establecido por la normativa legal partiendo del marco de la Constitución Nacional, la cual reconoce a la Propiedad Intelectual en el artículo 17; «Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento por el término que le acuerde la ley». Luego, existe una Ley específica, la Ley 11.723 que protege los derechos del autor sobre la obra (entre otros puntos relacionados a la misma).

Normalmente el guionista de una serie, o película o unitario, para proteger su obra antes de comenzar con el proceso de producción registra el guión en la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Que tiene como función registrar y supervisar las inscripciones de las obras (las obras pueden ser inéditas y publicadas).

Es decir, el registro de la obra, implica certeza de la existencia en una determinada fecha, de su autor y un contenido específico, único, original, también implica la presunción sobre la autoría y que los derechos sean oponibles a terceros. En Argentina el período de protección varía si la obra es inédita o si ha sido publicada.

Existe una organización que defiende los intereses de los guionistas, ARGENTORES, que una vez que cada autor registra su guion, permite que esta sociedad de gestión controle las pantallas por las que se emite y gestione el cobro de los derechos correspondientes, a la vez que protege a los guionistas en la etapa de acuerdo para la producción de sus obras.

Creado por la Ley 20.115 ARGENTORES es una asociación civil, cultural y mutualista de carácter privado, representativa de los creadores nacionales y extranjeros de obras literarias, dramáticas, dramático-musicales, cinematográficas, televisivas, radiofónicas, coreofónicas, pantomímicas, periodísticas, de entretenimiento, los libretos para la continuidad de espectáculos, se encuentren escritas o difundidas por radiofonía, cinematografía o televisión, o se fijen sobre un soporte material capaz de registrar sonidos, imágenes o imagen y sonido. Es asimismo representante de los herederos y derechohabientes de los autores y de las sociedades autorales extranjeras con las cuáles se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca y única administradora de las obras mencionadas y perceptora de las sumas que devengue la utilización de los repertorios autorales indicados.

Cuando se ha cumplido con el proceso de producción de la obra audiovisual, la misma ya no es propiedad intelectual del autor del guion, porque es una obra diferente, tiene imagen, música, interpretación, ya es una obra audiovisual, por lo que corresponde la inscripción de esta nueva obra en el registro de propiedad intelectual.

La Ley 11.723 entiende que salvo Convenio Especial, los colaboradores en una obra tienen iguales derechos, considerándose tales al autor del argumento, al productor y al director de la película. Cuando se trate de una obra cinema-

tográfica musical, en que haya colaborado un compositor, éste tiene iguales derechos que el autor del argumento, el productor y el director de la película.

La producción de una «obra audiovisual», en sus tres etapas, pre, producción y post, refieren al trabajo organizado en el tiempo y con una dinámica que conlleva la aplicación de recursos económicos, técnicos y humanos, con tal grado de complejidad que exige que los recursos humanos tengan un alto grado de capacitación y profesionalismo, que la tecnología del equipamiento técnico sea de última generación, por la necesidad de dejar plasmada la obra en el formato audiovisual más reciente.

El «Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales» logro que miles de guionistas, directores, productores de todas las regiones del país tuvieran la oportunidad de llevar adelante la presentación de un proyecto para la producción de una obra audiovisual que podría realizarse a partir de un fomento del Estado Nacional.

Esto queda reflejado en las cifras que arrojan las convocatorias de las dos ediciones que se han realizado, en la primera convocatoria, 2010 - 2011, se recibieron alrededor de 1.200 proyectos, cifra que creció hasta los 2.300 proyectos presentados en la edición 2011 - 2012.

En el marco de esta experiencia del Plan, impulsado por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en conjunto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, se generaron once concursos en la primera convocatoria y veintidós en la segunda (en marcha).

Cada concurso tiene una Resolución que explicita las Bases y Condiciones para poder presentar un proyecto, dentro de los requisitos para la participación de los proyectos en los distintos concursos, se les solicita a los presentantes el guión, las escaletas y una sinopsis de la obra, que junto con el plan de producción y el presupuesto son los pilares que se evaluarán a la hora de determinar quiénes serán los beneficiarios de estas herramientas de fomento. Dentro del plan de producción tiene un valor superlativo las capacidades humanas especializadas

en producción audiovisual, tanto de las áreas técnicas como en la dirección y producción en si misma. Estas capacidades humanas se conjugan con la tecnología aplicada al proceso de trabajo, donde es muy importante el equipamiento a utilizar y es en este punto donde la producción general debe generar las sinergias para hacer posible una buena logística que permita el aprovechamiento óptimo de todos los recursos.

Para comprender el nivel de complejidad de la producción de una obra audiovisual, compartimos las categorías laborales, que hacen referencia al nivel de calificación y especialización de los trabajadores del área técnica, por ejemplo, en el caso del Convenio Colectivo de SATSAID (Sindicato Argentino de Televisión, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos) son las siguientes:

- Iluminador
- Supervisor Técnico Operador
- Técnico de Mantenimiento Electrónico
- Coordinador
- Técnico de Línea
- Mezclador de Control Central
- Operador de Cámaras
- Operador de Video
- Operador de VTR
- Dibujante de Arte Publicitario
- Fotógrafo
- Operador de Sonido
- Promotor de Ventas
- Proyectorista de Control Central
- Auxiliar de Cobro
- Auxiliar de Línea
- Carpintero Realizador
- Operador de Cámara Filmadora
- Operador Revisor Compaginador de Filmoteca
- Auxiliar Administrativo
- Ayudante de Utilero de Calle
- Laboratorista Fotográfico

- Microfonista
- Montador de Escenografía
- Peinador
- Auxiliar de Almacenes y/o Depósito
- Auxiliar de Despacho
- Auxiliar Recepcionista y Telefonista
- Conductor de Automotores de Operaciones
- Operador de Telex
- Ordenanza
- Sereno.

Cada una de las funciones tiene una descripción, una caracterización con sus especificidades, podemos citar por ejemplo:

- Iluminador, es todo aquel trabajador que es el responsable de la confección y resolución de todos los planteos de iluminación que se le presenten. Dirige la iluminación de todo tipo de programas de estudios y/o exteriores, aplicando toda clase de efectos lumínicos y/o resolviendo todos los problemas que se le creen. Tiene a su cargo (en su labor específica) en estudios y/o exteriores, al personal de operación bajo su dependencia directa, auxiliándose con él en las tareas que encare, debiendo estar presente durante la emisión y/o grabación del programa dentro de su horario de labor. Estará dotado de todos los conocimientos teóricos-prácticos de iluminación necesarios para planificar y resolver de antemano, todos los problemas y planteamientos concernientes a las exigencias artísticas de los distintos tipos de programas.
- Operador de Cámaras, es el encargado de operar las cámaras de televisión, realizando labores de encuadre, enfoque y diafragmación, efectuando todos los movimientos con ellos para los que está habilitada, en estudios y/o exteriores. Debe tener conocimientos completos de las reglas y factores de composición de cuadros, facilidades que permiten las lentes, zoomar o similares, diafragmas

y su correcta utilización, teniendo pleno conocimiento de desplazamiento y en general de todas y cada una de las labores propias de esta clase de tareas.

- Operador de Sonido, es el encargado de operar consolas de sonido, tocadiscos únicamente en control central, grabadoras y/o equipos y/o aparatos que se utilizaran para grabar y/o afectar la calidad y nivel de sonido en estudios y/o exteriores. Realiza las funciones de grabación y/o reproducción en salas de doblaje, sala de grabaciones, estudio de grabación y/o sonido, Control Central, estudios y/o exteriores.
- Microfonista, tiene a su cargo las funciones de almacenamiento, traslado, tendido de líneas, colocación, conexión y preparación de micrófonos, boom, caña, jirafa y elementos que forman el sistema de sonido, así como sus accesorios, en estudios y/o exteriores. Es de su responsabilidad el desplazamiento, manejo, fijación y conservación de los materiales de sonido y su operación y funcionamiento; durante ensayos y/o programas en estudios y/o exteriores, en vivo y/o grabados. Debe tener los conocimientos básicos teóricos-prácticos sobre los distintos tipos de micrófonos para su correcta utilización en todos los casos, debiendo estar iniciado en los conocimientos básicos del funcionamiento del sistema de sonido en televisión y su relación con las restantes funciones, para realizar correctamente todos los movimientos de los elementos a su cargo.

Si tuviésemos que agrupar los trabajadores involucrados en la producción de una obra audiovisual, hasta aquí hemos dado ejemplos solo del área técnica, faltarían los actores y los extras. La siguiente tabla es un resumen de la cantidad de puestos de trabajos directos involucrados solo en la producción de las series de ficción que se produjeron con el fomento público realizado a través del «Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales».

Tabla 1. Capacidades Humanas involucradas directamente en la producción de las obras audiovisuales producidas en la experiencia 2010 – 2011, por tipo de concurso y de tarea³⁶.

Series	Equipo Técnico	Actores	Extras
Series de Ficciones Federales (18 series)	363	195	290
Series de Ficción (productor con antecedentes - 12 series)	428	378	486
Ficciones en Coproducción Internacional (2 series)	114	95	112
Series de Ficción en Alta Definición (10 series)	654	496	654
Totales	1.559	1.164	1.542

La primer estimación nos permite inferir más de 4.200 puestos de trabajo directo para la producción de las series de ficción, a la par, se produjeron 30 series de documental federales, 28 series de documental nacional para productoras con antecedentes, 5 series de documental en coproducción internacional y 54 unitarios documentales, lo que nos permite una estimación de más de 10.000 puestos de trabajo directos en todo el país, solo en la primera edición del plan de fomento.

Es necesario establecer con claridad que cada puesto de trabajo tiene una duración diferente, dado que, por ejemplo los extras, pueden trabajar una sola jornada de rodaje, un solo día, o más, dependiendo de los requerimientos del proyecto, mientras que el equipo de producción puede estar dedicado al proyecto desde la gestión de la idea hasta el

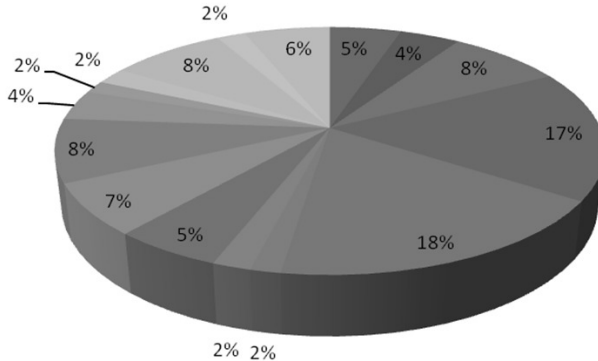
³⁶ Fuente: elaboración propia en base a la información del área de costos del equipo del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Digitales Audiovisuales (Convenio INCAA – MINPLAN).

estreno del mismo, aproximadamente 10 – 12 meses de trabajo y 4 ó 5 en producción, dependiendo el tipo de serie, al duración y complejidad.

Si analizáramos el presupuesto de manera integral, el componente de capacidades humanas, es el que nos permite inferir la cantidad de puestos de trabajo directo generados, pero podemos observar también el monto erogado para pagar los derechos de autor, que si analizamos solo el concurso de series de ficción federal, que mencionábamos más arriba en la Tabla 1, que hubo 18 obras audiovisuales producidas en este concurso, podemos observar que el 5% del presupuesto total se aplicó a este rubro, pero si recortamos el dinero destinado al pago de capacidades humanas, en todas sus especialidades, podemos decir que el 10% se pagó en concepto de derechos de autor a los guionistas y músicos.

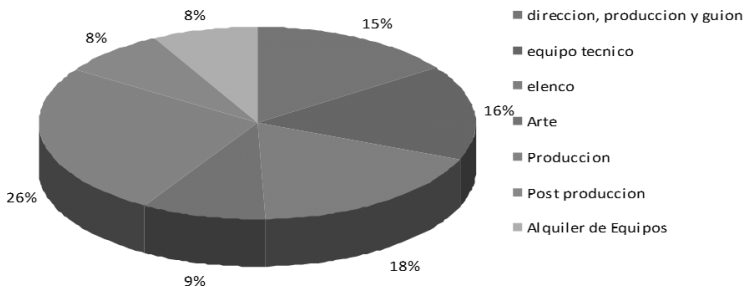
Un concepto que no se contabilizó como capacidades humanas directas por la dificultad para cuantificarlo, es el equipo de posproducción, dado que en muchos de los casos se contrató como un servicio tercerizado y no se pagó a un equipo de personas que realicen la posproducción de la obra audiovisual. Este rubro representó el 8% del presupuesto total, integrado por las animaciones y efectos especiales, el proceso de laboratorio y el proceso de sonido. Entonces: 5% Guion y Música, 4% Dirección, 8% equipo de Producción, 17% equipo técnico, 18% elenco, prácticamente un 52% del presupuesto total a capacidades humanas, tareas y servicios especializados y derechos de propiedad intelectual, si sumamos el 8% de posproducción, casi el 60% del presupuesto en capacidades humanas calificadas. Esto muestra de manera contundente que la producción de obras audiovisuales de ficción representan una inversión en un sector de alta demanda de mano de obra, de mano de obra calificada, de altísima agregación de valor neto.

Gráfico 1. Aplicación promedio de los fondos rendidos por la producción de las obras audiovisuales en el concurso «Series de Ficción Federal» (edición 2010 – 2011).³⁷



El siguiente cuadro donde se agrupan los rubros, nos permite ver aún más claramente la incidencia de las capacidades humanas en la producción de las series de ficción federal.

Gráfico 2. Ampliación porcentual del presupuesto de los Proyectos en las principales áreas de inversión para la producción de la obra audiovisual «Series de Ficción Federal» (edición 2010 – 2011).



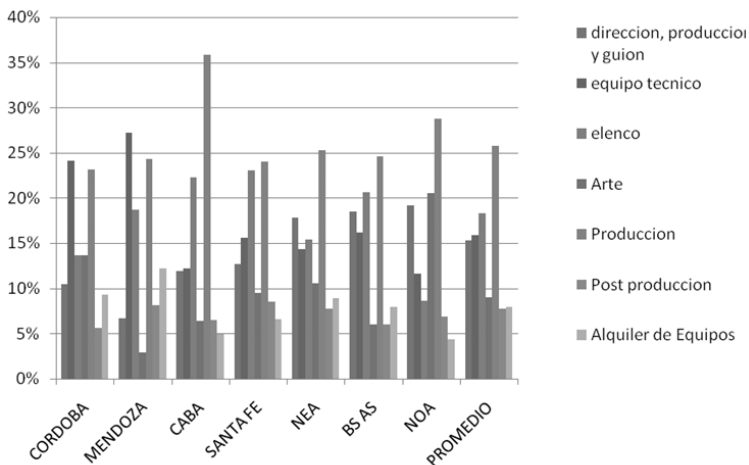
³⁷ Fuente: elaboración propia en base a la información del área de costos del equipo del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Digitales Audiovisuales (Convenio INCAA – MINPLAN).

El gráfico que presentamos a continuación nos muestra, en porcentajes, la aplicación presupuestaria en las principales áreas de inversión en un comparativo por provincia. Lo hicimos así, en algunos casos por región y otros por provincia, por considerarlo más operativo y claro para trabajar y difundir. Dado que Buenos Aires y CABA tienen siempre la mayor cantidad de proyectos y luego Córdoba y Santa Fé, y en Cuyo existen aún algunas asimetrías en donde Mendoza lidera la producción de ficción.

Los rubros dirección, producción y guion, equipo técnico y elenco son los que mayor carga presupuestaria absorben. En el rubro «Producción» se agregaron todos los servicios de producción, a saber: locaciones, alimentación, movilidad, etc. estos servicios son los que conforman los puestos de trabajo indirectos ya mencionados.

Los rubros dirección, producción y guion, equipo técnico y elenco son los que mayor carga presupuestaria absorben. En el rubro «Producción» se agregaron todos los servicios de producción, a saber: locaciones, alimentación, movilidad, etc. estos servicios son los que conforman los puestos de trabajo indirectos ya mencionados.

Gráfico 3. Comparación entre provincias de la ampliación porcentual del presupuesto de los Proyectos en las principales áreas de inversión para la producción de la obra audiovisual.³⁸



³⁸ Fuente: elaboración propia en base a la información del área de costos del equipo del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Digitales Audiovisuales (Convenio INCAA – MINPLAN).

Siempre volvemos a recordar que estos datos resultan de un recorte realizado a las series de ficción federales, a los fines de compartir análisis de la ejecución de los presupuestos de producción, Respecto del promedio rubro por rubro y analizando provincia por provincia, podemos decir:

- Mendoza y Córdoba están marcadamente por encima del promedio en «equipo técnico», mientras que CABA está por debajo del promedio,
- NOA está muy por debajo del promedio en «elenco», NEA y Córdoba están un poco por debajo mientras que Santa Fe, CABA y Bs As están por encima,
- NOA es la región que está marcadamente por encima en «arte»,
- CABA y NOA son las regiones que más porcentaje del presupuesto invirtieron en «Producción»,
- El rubro «posproducción» es el que tiene menor varianza entre provincias y regiones,
- «Alquiler de equipos» tiene gran varianza siendo NOA la región con menor erogación porcentual y Mendoza la de mayor.

En este primer documento podemos compartir entonces la cantidad y tipo de trabajo impulsado por las políticas públicas de fomento a la producción de contenidos, una primera descripción de la inversión por rubros presupuestados en las obras de ficción, un primer comparativo entre territorios.

Esta información nos ayuda a pensar las diferencias entre regiones, la complejidad que deben absorber los instrumentos de promoción para ser verdaderas herramientas de apoyo, enfrentando la realidad con instrumentos y mecanismos que permitan articular con esta diversidad de situaciones.

Se promovieron 102 obras audiovisuales en concursos federales, se firmaron los 102 contratos y se terminaron las 102 obras, todo en un tiempo record, como parte de una primer experiencia piloto. 100% efectividad. Los realizadores independientes de las distintas regiones rindieron los

gastos efectuados para realizar la producción de las obras audiovisuales, en un proceso de aprendizaje para todos. Mostraron inteligencia y una comprensión histórica de la posibilidad que genera la nueva Ley de Medios y sobre todo gran responsabilidad para con el uso de los fondos públicos, que sumados a la creatividad y el profesionalismo permitieron la primera cartera de contenidos verdaderamente federales en la historia audiovisual de nuestro país.

Ahora el desafío es utilizar esta experiencia, más la nueva experiencia 2011 – 2012, analizar los procesos, los resultados, para rediseñar los instrumentos, adecuar, ajustar, mejorar, de manera de avanzar hasta optimizar cada uno. Es un momento inmejorable en la producción audiovisual de nuestro país, el Estado junto al sector privado, está construyendo una nueva lógica en las comunicaciones, que exige un mayor respeto a la Ley, y que impulsa el avance de la democracia audiovisual por sobre los derechos conquistados por los grandes grupos económicos en los gobiernos de facto y de mayor debilidad de la democracia.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos propios del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

CONTENIDOS PARA LA TELEVISIÓN DIGITAL ARGENTINA. POLÍTICAS DE PROMOCIÓN Y FOMENTO. LOS POLOS AUDIOVISUALES TECNOLÓGICOS

Por Néstor Daniel González, Cristian Caraballo

La puesta en marcha del proceso de desarrollo de la televisión digital abierta en Argentina no se la puede separar de la sanción de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Sólo dos meses antes de la aprobación de la Ley, se creó mediante el decreto 1148/2009 el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, y mediante la Resolución 1785/2009 se crea el Consejo Asesor de la Televisión Digital Terrestre con el objetivo de guiar el proceso de migración tecnológica hacia la televisión digital en la República Argentina hasta el ‘apagón analógico’ previsto en el 2019, contemplando la inclusión de todos los habitantes de la Nación a las nuevas tecnologías de la Sociedad de la Información, y observando los fundamentos estipulados en los objetivos de la Ley 26.522.

Sin lugar a dudas y más allá de las tensiones que promueve el cambio de un paradigma histórico en las políticas de comunicación en el país, la impronta de la ley llegaba con todos los consensos construidos en el marco de los foros participativos de consulta pública sobre el proyecto de ley, y un muy buen respaldo parlamentario. Y en ese contexto, la misión del Consejo Asesor, no sólo no se limitaba al desarrollo técnico-político de transmisión y recepción de la televisión digital (con las instalación de 50 estaciones de transmisión en la primera etapa y otras 40 en la segunda y más de un millón de decodificadores entregados) y la optimización

del espectro radioeléctrico de acuerdo a los lineamientos de la ley, sino también desarrollar una industria nacional de contenidos que preserve y difunda el patrimonio cultural y la diversidad de todas las regiones y que alimente de manera sistemática de contenidos para las nuevas señales del sistema desde una perspectiva federal y democrática.

En consecuencia, al crecimiento de la oferta de señales en la grilla, que actualmente supera los 25 canales según áreas geográficas del país, y la decisión de crear nuevas licencias de radio y televisión en partes iguales para el sector privado con fines de lucro, el sector público y el sector privado sin fines de lucro. Este panorama implica la inclusión de nuevos actores encargados de producir.

Además, la inclusión de dichos actores sociales que estaban ausentes del modelo de concentración económica de los medios, cuentan con el desafío de producir contenidos que no sólo se organicen de acuerdo a las necesidades informativa, formativas y recreativas de las regiones, sino también cuentan con la impronta de construir una imagen propia desde la perspectiva identitaria e iconográfica.

En efecto, un proceso de transformación en el terreno de las políticas públicas implica un desafío no menos significativo en el territorio de la producción de contenidos.

Promoción de contenidos

Considerando el desarrollo sostenido de contenidos para las pantallas que actualmente están en el aire como así también las que se encuentran próximas a inaugurar, el Estado puso en marcha un conjunto de iniciativas para la promoción y producción de contenidos que no solo alimenten esas pantallas y las por venir, sino esencialmente la articulación de capacidades productivas que con distintas identidades puedan construir un panorama federal que también dispute el actual escenario de concentración en la producción de conte-

nidos en productoras y canales que se encuentran en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Este propósito, tiene el interés de establecer un nuevo paradigma en la producción de contenidos que incluya un sentido federal geográficamente y un sentido democrático desde la participación de distintos actores de la producción como organizaciones sociales sin fines de lucro, pequeñas productoras, cooperativas de trabajo, universidades y otros centros educativos.

En este contexto, se pusieron en marcha distintos planes de promoción a saber:

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA): En el marco del Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para Televisión Digital, con más de tres mil quinientos proyectos presentados, se adjudicaron en 2010 142 producciones equivalentes a 311 horas de contenidos finales y en 2011 se adjudicaron 111 producciones equivalentes a 2412 horas de contenidos entre programas de estudios (2200 hs) y series y concurso Nosotros (212 hs.) en las siguientes convocatorias:

2011: Series de Animaciones Nacionales. Series de Animaciones Nacionales con Orientación Temática. Series de Documental para Productoras con Antecedentes.

Series de documental para canales o señales de tv asociadas o no a productoras con antecedentes. Series de documentales federales. Series de ficciones federales. Concurso nosotros. Series de ficción para productoras con antecedentes. Series de ficción federal temática. Ciclos de Programas de Estudio

2010 Series Documental Productoras con Antecedentes. Series Documental TV Pública. Series Ficción Productoras con Antecedentes. Series Ficción TV Pública. NOSOTROS

Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), Concurso del Consejo Interuniversitario Nacional N° 02/2011 para la se-

lección de proyectos de series de ficción en alta calidad y definición para la Televisión Digital: Dicha convocatoria se dio en el marco de un convenio entre el Ministerio de Planificación Federal y Servicios Públicos de la Nación y el CIN del que participaron más de ochenta proyectos y se financiaron doce. Los proyectos seleccionados para su financiamiento son:

Las huellas del secretario. Productora Lagarto cine (CABA),

Historia clínica. Productora Undergruond (CABA),

La viuda de Rafael. Productora Atuel producciones, (CABA),

Amores de historia. Productora Oruga Films SA, (CABA),

Siete vuelos. Gaston Gularte, (Misiones),

Quien mato al bebe Uriarte. Consult. Arcadia SA, (Santa Fe),

La Nocturna. Turizia SA, (CABA),

ADN. Albertina Carri, (CABA),

Babylon. GP Media, (CABA),

Embarcados a Europa la vuelta a los orígenes. Mancha Productora, (CABA),

Boyando. Haddock Films SRL, (CABA),

Viento Sur. Azteka Films SRL, (CABA).

Si bien, esta convocatoria no reunió un panorama federal, tuvo como objetivo introducir en las pantallas de la televisión digital contenidos de calidad técnica y argumental, considerando también que la instalación de un nuevo cambio cultural en el uso de un nuevo sistema televisivo implica promoverlo y jerarquizarlo.

Convocatoria pública para adquisición de derechos de obras audiovisuales: Dicha convocatoria tiene como objetivo incorporar contenidos realizados al Banco de Contenidos Universales de treinta largometrajes nacionales de diversos géneros, y de tres a cinco series de hasta 13 capítulos de cincuenta y seis minutos cada una.

Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos: El Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos es una política del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, dependiente del Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios, para el desarrollo de contenidos para la televisión digital abierta.

Este programa busca instalar y fortalecer las capacidades para la producción de contenidos para la TV Digital, promoviendo la igualdad de oportunidades y la disminución de asimetrías entre regiones. De esta forma, se materializa el artículo 153 de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, que expresa la necesidad de crear nuevos conglomerados productivos para la promoción y defensa de la industria audiovisual nacional.

Con el objetivo de construir una red asociada de producción de contenidos televisivos mediante la participación de distintos actores sociales de todas las regiones del país, el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre puso en marcha dicho programa¹.

El Programa POLOS tuvo un primer paso estratégico en la firma de un convenio marco con el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) en la creación del Sub-programa para el desarrollo de Polos de Investigación y Perfeccionamiento de tecnologías Audiovisuales Digitales, en junio de 2010, y dispuso a la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU) como la red que tendrá como objeto principal la promoción, fomento, defensa de los intereses, intercambio y cooperación entre las unidades productivas audiovisuales de las universidades nacionales y organismos nacionales. La RENAU es una red interuniversitaria del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) que reúne a todas las áreas audiovisuales de las universidades públicas argentinas.

A través de la asociación estratégica entre el Estado Nacional y las 54 Universidades

Nacionales nucleadas en el CIN, se han creado 9 Polos Audiovisuales Tecnológicos donde se convocan y se inte-

gran a los actores del sector audiovisual televisivo de cada comunidad y región, formando una Red de Nodos Audiovisuales, que a la fecha alcanzan los 39.

Los Polos y Nodos creados a la actualidad son los siguientes:

POLO CENTRO. 5 Nodos

Nodo Córdoba, 4 organizaciones universitarias, 1 canal y señal, 6 organizaciones no audiovisuales, 1 sindicato y 3 organizaciones no audiovisuales. Nodo Río Cuarto, 6 organizaciones universitarias, 3 institutos educativos, 1 canal y señal, 1 radio, 6 organizaciones audiovisuales, 1 individuo, 2 sindicatos y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo San Luis, 11 organizaciones universitarias, 1 instituto educativo, 3 canales y señales y 9 organizaciones audiovisuales. Nodo Villa María, 6 organizaciones universitarias, 1 instituto educativo, 3 organismos públicos, 7 canales y señales, 12 organizaciones audiovisuales y 1 organización no audiovisual. Nodo la Pampa, 1 organización universitaria, 1 instituto educativo, 2 organismos públicos, 2 canales y señales, 1 radio, 13 organizaciones audiovisuales, 8 individuos, 1 sindicato y 3 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de Río Cuarto. Universidad Nacional de Villa María

POLO CUYO. 4 Nodos

Nodo Mendoza centro, 2 organizaciones universitarias, 1 instituto educativo, 11 organizaciones audiovisuales, 1 sindicato y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo Mendoza Sur, 2 organizaciones universitarias, 2 institutos educativos, 2 organismos públicos, 1 canal y señal, 1 organización audiovisual, 1 sindicato y 1 organización no audiovisual. Nodo Oeste riojano, 2 organizaciones universitarias, 2 organismos públicos, 1 canal y señal, 1 radio, 26 independientes y 1 organización no audiovisual. Nodo San Juan, 1 organización universitaria, 2 institutos educativos, 1 organismo

público, 3 organizaciones audiovisuales, 4 sindicatos y 2 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de Cuyo/ Universidad Nacional de San Juan

POLO CENTRO ESTE. 4 Nodos

Nodo Costa del Uruguay, 3 organizaciones universitarias, 3 institutos educativos, 2 organismos públicos, 3 canales y señales, 11 organizaciones audiovisuales y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo Litoral, 5 organizaciones universitarias, 3 institutos educativos, 1 organismo público, 1 canal y señal, 2 organizaciones audiovisuales, 1 sindicato, 5 organizaciones no audiovisuales. Nodo Paraná, 2

organizaciones universitarias, 1 organismo público, 1 canal y señal, 10 organizaciones audiovisuales, 1 sindicato y 1 organización audiovisual. Nodo Rosario, 2 organizaciones universitarias, 1 instituto educativo, 1 canal y señal, 9 organizaciones audiovisuales, 1 individuo y 2 sindicatos.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de Entre Ríos.

POLO METROPOLITANO / AMBA. 5 Nodos

Nodo Conurbano Sudeste, 2 organizaciones universitarias, 1 organismo público, 1 canal y señal y 16 organizaciones audiovisuales. Nodo La Matanza, 1 organización universitaria, 3 canales y señales, 11 organizaciones audiovisuales, 1 organismo público y 1 organización audiovisual. Nodo La Plata, Berisso y Ensenada, 4 organizaciones universitarias, 1 organismo público, 5 canales y señales, 1 radio, 13 organizaciones audiovisuales y 3 individuos. Nodo Lanús, 4 organizaciones universitarias, 1 organismo público, 2 canales y señales, 13 organizaciones audiovisuales y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo General Sarmiento, 2 organizaciones universitarias, 5 institutos educativos, 2 canales y señales, 9 organizaciones audiovisuales, 2 sindicatos y 3 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de La Matanza/ Universidad Nacional Arturo Jauretche.

POLO NEA.

Nodo Chaco, 1 organismo universitario, 1 organismo público, 7 organizaciones audiovisuales, 2 sindicatos. Nodo Corrientes, 3 organizaciones audiovisuales, 1 individuo, 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo Formosa, 1 organización universitaria, 3 institutos educativos, 2 organismos públicos, 3 canales y señales, 8 organizaciones audiovisuales, 2 individuos, 1 sindicato y 3 organizaciones no audiovisuales. Nodo Misiones, 7 organizaciones universitarias, 5 institutos educativos, 9 organismos públicos, 7 canales y señales, 8 organizaciones audiovisuales, 2 individuos, 1 sindicato y 7 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de Misiones.

POLO NOA. 5 Nodos

Nodo Catamarca, 1 instituto educativo, 1 organismo público, 1 canal y señal, 7 organizaciones audiovisuales, 2 individuos, 1 sindicato y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo Jujuy, 2 organizaciones universitarias, 1 organismo público, 4 canales y señales, 19 organizaciones audiovisuales, 2 individuos, 1 sindicato y 4 organizaciones no audiovisuales. Nodo Salta, 2 institutos educativos, 3 organismos públicos, 1 canal y señal, 12 organizaciones audiovisuales y 4 organizaciones no audiovisuales. Nodo Santiago del Estero, 1 organización universitaria, 2 institutos educativos, 2 organismos públicos, 2 canales y señales, 17 organizaciones audiovisuales y 5 organizaciones no audiovisuales. Nodo Tucumán, 5 organizaciones universitarias, 4 organizaciones audiovisuales, 1 sindicato y 6 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de Jujuy.

POLO PATAGONIA NORTE. 3 Nodos

Nodo norpatagónico, 3 organizaciones universitarias, 1 organismo público, 2 canales y señales, 2 radios, 13 organizaciones audiovisuales y 12 organizaciones no audiovisuales. Nodo atlántico, 2 organismos públicos, 4 organizaciones audiovisuales y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo Ríos y Bardas, 3 organizaciones universitarias, 1 instituto educativo, 1 organismo público, 1 canal y señal, 2 radios, 12 organizaciones audiovisuales, 2 sindicatos y 2 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual:
Universidad Nacional de Río Negro

POLO PATAGONIA SUR. 4 Nodos

Nodo Aonikenk (Río Gallegos), 2 organizaciones universitarias, 1 organismo público, 1 canal y señal, 12 organizaciones audiovisuales, 10 individuos y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo del Valle (Puerto Madryn), 2 organizaciones universitarias, 1 canal y señal, 38 individuos y 1 sindicato. Nodo Tewsén (Comodoro Rivadavia), 3 organizaciones universitarias, 1 instituto educativo, 4 canales y señales, 7 organizaciones audiovisuales y 6 individuos. Nodo Cordillera (Esquel), 1 organización universitaria, 1 instituto educativo, 2 canales y señales, 1 radio, 9 organizaciones audiovisuales, 19 individuos, 1 sindicato y 4 organizaciones no audiovisuales.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual:
Universidad Nacional Patagonia SJB/ Universidad Nacional Patagonia Austral

POLO PROVINCIA DE BUENOS AIRES. 5 Nodos

Nodo bahía blanca, 3 organizaciones universitarias, 1 radio, 17 organizaciones audiovisuales y 25 individuos. Nodo Centro, 6 organizaciones universitarias, 1 canal y señal, 14 organizaciones audiovisuales, 2 individuos y 2 organizaciones no audiovisuales. Nodo Lujan, 2 organizaciones universi-

tarias, 1 instituto educativo, 2 canales y señales, 5 organizaciones audiovisuales y 2 individuos. Nodo Mar del Plata, 2 organizaciones universitarias, 5 institutos educativos, 4 organismos públicos, 12 organizaciones audiovisuales, 1 sindicato y 1 organización no audiovisual. Nodo Trenque Lauquen.

CEPAS. Centros públicos de Producción Audiovisual: Universidad Nacional de Tandil/ Universidad Nacional de Mar del Plata

Plan Estratégico de desarrollo

Para desarrollar y profesionalizar las unidades productivas, el Programa se planteó cuatro líneas estratégicas.

Asistencia Técnica y equipamiento: En virtud de dicho concepto el Consejo Asesor firmó una serie de convenios con el CIN para el financiamiento de proyectos de producción por veinte millones de pesos. Asimismo desarrolló una línea de financiamiento para ayuda administrativa para cabeceras de Polos y Nodos constituidos en el orden de los 870.000 pesos, y dispuso la sesión de equipamientos a señales públicas y universidades mediante la adquisición de CEPA's (Centros de Producción Audiovisual) consistentes en la instalación de un estudio de tv multicámaras con islas de montaje y postproducción.

Dichos centros tienen un costo presupuestario de 500.000 pesos por unidad, y en la actualidad se encuentran funcionando unos catorce a lo largo y ancho del país, y está prevista la entrega de otra cantidad equivalente.

Capacitación: Con el objetivo de mejorar las capacidades realizativas y adaptarlas al contexto de un nuevo sistema televisivo tanto técnico como productivo, se realizaron más de 240 talleres a lo largo y ancho del país del que participaron productoras, organizaciones y profesionales.

Los talleres fueron tanto técnicos como cursos de cámaras de alta definición, iluminación, dirección de fotografía,

postproducción como así también producción periodística, géneros televisivos y gestión de proyectos, administración de presupuestos y gestión de medios, entre otros.

Investigación y Desarrollo: En función de conocer el panorama general de la producción y consumos audiovisuales en el país, y con un financiamiento de 67.048 pesos se elaboraron junto a universidades nacionales un plan de investigación científica compuesto de cinco lineamientos estratégico: Relevamiento de recursos de la producción audiovisual nacional; Derechos de propiedad intelectual de las producciones audiovisuales en Argentina; Experiencias en el desarrollo de TV digital en Argentina ; Consumos y audiencias televisivas; Sustentabilidad y nuevos mercados

Plan Piloto de Producción de Contenidos: Este último objetivo estratégico se desarrolló en dos etapas. La primera, denominada Plan Piloto de Testeo y Demostración de Capacidades Instaladas, se desarrolló con la idea de construir la asociatividad entre los distintos actores productivos, y demostrar dicha existencia ocultada por la concentración monopólica y regional. Esta etapa se constituyó de 90 hs 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 simultanea y en red; y 500 profesionales y artistas trabajando.

Plan Piloto II. Fábrica de TV: Durante la segunda etapa, con los Polos y Nodos constituidos, se asignaron 54 proyectos, de los cuales 37 son de entretenimiento/periodístico y 17 de ficción. Y otros 24 proyectos quedaron en estado de incubadora.

Un Banco de contenidos argentinos universales

Con el objetivo de democratizar el acceso a los contenidos se creó el Banco Audiovisual de Contenidos Universales

Argentino (BACUA). Se trata de una red digitalizada de fácil acceso, conformada por el material que aportan los diferentes actores del ámbito audiovisual local y regional. BACUA se propone abastecer de contenidos audiovisuales de alcance universal, tanto a los nuevos espacios de emisión como a los ya existentes.

Productores independientes, organismos gubernamentales y no gubernamentales, universidades, agrupaciones sociales y señales que cuenten con producciones propias, pueden ceder sus contenidos de manera gratuita al Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino con el fin de ser distribuidos del mismo modo a los canales de televisión de todo el país. Asimismo, todos los contenidos que resultan de los distintos programas de promoción y fomento de contenidos, pasan a integrar el BACUA y sede sus derechos a todas las señales adherentes, tanto públicos, privados y sin fines de Lucro.

La ley de Servicios de Comunicación Audiovisual está aun dando sus primeros pasos, y no sin conflicto. Estas políticas antes mencionadas trajeron aire fresco a la pantalla, que articuló con el sistema educativo y con la política pública de inclusión. Sin embargo debe profundizarse con la inclusión de más actores sociales y nuevos objetivos. La televisión digital deposita sus expectativas en el futuro cercano. Un futuro que debe reescribir a cada paso.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Jesús Martín, «Claves de debate: Televisión Pública, Televisión Cultural: entre la renovación y la invención», en O. Rincón, *Televisión Pública: del consumidor al ciudadano*. La Crujía Ediciones, 2005.
- Castro, Cossete. «Pensando las narrativas interactivas para TV Digital», en *Jornadas de Aplicaciones y Usabilidad*

- de la Televisión Digital Interactiva. Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- González, Néstor Daniel, «Conferencia Contenidos en la TV Digital Argentina. Estrategias y actores», en Jornadas de Aplicaciones y Usabilidad de la Televisión Digital Interactiva. Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- González, Néstor Daniel, «Organizaciones sociales y producción audiovisual en el contexto de la televisión digital en Argentina», en *Segundo Congreso Internacional de Comunicación: Las TIC y las nuevas sociedades*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.
- A.A.V.V., Catálogo Plan Piloto de Demostración y Testeo de Capacidades. Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos, 2011.
- Decreto Presidencial 1148/2009. Créase el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, 2009
- Resolución 1785/2009. Ministerio de Panificación Federal, Inversión Pública y Servicios. Apruébese el Acuerdo para la conformación del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, 2009
- Resol. P. N° 66/10. Consejo Interuniversitario Nacional. Esquema Operativo
- Resolución Presidente, N° 174/12. Consejo Interuniversitario Nacional. Proyectos CIN-MINPLAN. I+D003 Apoyo Local.
- Resolución Presidente, N° 173/12. Consejo Interuniversitario Nacional. Proyectos CIN-MINPLAN. I+D003 Líneas de Trabajo.
- Resol. P. N° 135/12. Aportes del CIN para cabeceras de Polos

AUTORES

Alejandra Pía Nicolosi

Lic. en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y Magíster en Comunicación Social por la Escuela de Comunicaciones y Artes, de la Universidad de San Pablo, Brasil. Es docente investigadora ordinaria de Comunicación Social en la UNQ. Su objeto de estudio es la ficción televisiva. Durante 2006-2009. Co-directora-del Proyecto «Televisión pública digital argentina. Análisis de canal 7, canal Encuentro y canal Paka Paka en el período 2011-2012».

Andrea Criado

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata. Subsecretaría de Medios y Comunicación Gobierno de la Provincia del Chubut. Investigadora. Docente y conductora de radio y televisión.

Antonella Denegri

Coordinadora de los Concursos Federales INCAA 2010 y 2011. Coordinadora Concursos Telefilms INCAA 2012. Integrante del equipo de trabajo de la Gerencia de Acción Federal y la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Ariel Direse

Realizador Cinematográfico, egresado del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda -IDAC-, y Director de Montaje egresado de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica -ENERC-. Investigador y Docente. Jefe de Trabajos Prácticos de Medios Audiovisuales en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular de Realización y Montaje en el IDAC. Integrante de la Comisión de Fomento y Normativas del ENDOC - Encuentro de Documentalistas de Latinoamérica y el Caribe. Coordinador de los Concursos de Series de Documentales Federales y de Series en Coproducción Internacional para TDA - INCAA 2011-2012. Experto Principal en el Proyecto de creación de una Entidad Programadora Regional y la Red de Salas Digitales del MERCOSUR (Programa Mercosur Audiovisual). Coordinador del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas del INCAA. Integrante del Equipo de trabajo de la Gerencia de Acción Federal, la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Carina Rodríguez

Lic. en Comunicación Social y Magíster en Industrias Culturales por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Investigadora y cursa en el Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2009, ha participado en varios programas de investigación en la UNQ sobre políticas públicas de comunicación y en la actualidad integra el proyecto «Televisión pública digital argentina. Análisis de canal 7, canal Encuentro y canal Paka Paka en el período 2011-2012».

Carlos Castro

Director y guionista. Docente de la Universidad Nacional de La Plata. Es coordinador del área artes audiovisuales

en el Centro Cultural Caras y Caretas. Director, guionista y jurado en diversos festivales nacionales. Ha producido y dirigido series de tv para canal a y para la señal digital ACUA Mayor. Participa del Consejo Asesor.

Carlos Vallina

Investigador categoría I de la Universidad Nacional de La Plata. Licenciado en Cinematografía y artes audiovisuales, Docente en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social y la Facultad de Bellas Artes en grado y Posgrado. Premio Rodolfo Walsh a la Trayectoria Académica 2005 otorgado por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Director de la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual en la Universidad Nacional de Quilmes. En la actualidad se encuentra realizando la presentación final de la Tesis Doctoral para el Doctorado en Comunicación, de régimen directo en la FPyCS-UNLP.

Cintia Bugín

Licenciada en Comunicación Social. Investigadora categoría IV del Programa de incentivos de la UNLP. Participa de proyectos de investigación del Programa en Comunicación y Arte. Es coordinadora de la línea en Arte(s) e interpretación(es) del Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM). Se ha desempeñado como coordinadora de distintos seminarios de grado y posgrado y ha publicado en revistas científicas y libros editados por la Editorial de la Facultad EPC.

Cristian Caraballo

Miembro del proyecto de Investigación y Desarrollo Contenidos Audiovisuales digitales en el contexto de los nuevos servicios de comunicación audiovisual. Políticas, actores y narrativas. Período 2010/2011". Perteneciente al Programa de Investigación y Desarrollo «Tecnologías digitales, Educación y Comunicación». Becario del Pro-

grama de Estímulo a la Investigación Científica. Consejo Interuniversitario Nacional. Ganador del Concurso de Contenidos Audiovisuales

Federico Ambrosio

Licenciado Comunicación Social (UNLP). Conductor del programa Radial Opera Prima. Programador de Ciclos de Cine Nacional independiente, cine arte, cine experimental, cine europeo, cine de animación, cine de autor en el Centro Cultural Islas Malvinas. Curador y Programador en distintos festivales nacionales. Productor ejecutivo y conductor del proyecto «El mejor plan del mundo», magazine cultural para el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos de las Clínicas de la FÁBRICA DE TV – Nodo Audiovisual La Plata, Berisso y Ensenada. – año 2012. Director General, curador y programador del Festival de cine latinoamericano de La Plata.

Felipe Real

Egresado de la carrera de Comunicación Social de la UNQ, participó de diferentes programas de extensión e investigación entre los que se destaca »Comunicación: participación, ciudadanía y desarrollo«, dirigido por Alfredo Alfonso. Como guionista e investigador se desempeñó en los documentales Acciones Telefónicas (2003), ganador del Premio UNQ-Banco Río y Tierra Prometida, El periplo de los aborígenes Tobas (2008), galardonada con el Premio Ciudadoc. En 2010, dirigió la serie documental El conurbano es historia (2010), seleccionada en el 1er concurso de la TV Digital.

Felix Fiore

Subgerente de la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Coordinador Administrativo del Programa DOCTV Latinoamérica II (2009 - 2010). Integran-

te del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Fernando Díaz

Coordinador del Equipo de Rendiciones del Plan Operativo de Promoción y Fomento para TV Digital – INCAA. Integrante del Equipo de trabajo de la Gerencia de Acción Federal, la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Gerardo Boglioli

Diseñador de Imagen y Sonido recibido en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Coordinador de los concursos "Ciclos de Programas de Estudio" llevados a cabo por la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para la Televisión, Internet y Videojuegos. Realizador y Productor Audiovisual con experiencia docente en el ámbito de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

Germán Calvi

Ingeniero, Especialista en Formulación de Proyectos de Inversión (UNRC, 1998). Gerente de la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Coordinador General del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales (2010 - 2012). Coordinador General de la Unidad Técnica del Programa DOCTV Latinoamérica II (2009 - 2010). Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Gustavo Lang

Integrante del Equipo de trabajo de la Gerencia de Acción Federal del INCAA. Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina. Integran-

te del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Leonardo Calvi

Ingeniero. Diplomado en Desarrollo Económico Local, Integrante del Equipo de Trabajo de Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales. Integrante del Equipo de Trabajo de la Gerencia de Acción Federal del INCAA. Participó en investigaciones y publicación de los libros "Hacia la Soberanía Energética" y "Hacia la Soberanía Alimentaria". Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Leonardo González

Posdoctorado del CEA, Programa multidisciplinario de formación continua para doctores en ciencias sociales, ciencias de la comunicación, humanidades y artes, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, en curso. Director Centro de Investigación y Desarrollo en Industrias Culturales y Televisión. Doctor en Planteamientos Teóricos, Estructurales y Éticos de la Comunicación de Masas, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, España. Desde 2002 es Profesor Titular de Opinión Pública (FPyCS, UNLP). Investigador del Programa de Incentivos.

Lía Gómez

Licenciada en Comunicación Social. Doctoranda en Comunicación Social por la UNLP. Becaria de Investigación UNLP 2012 – 2014. Profesora de Análisis y Crítica de Medios en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social sede La Plata. Coordinadora de la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes. Directora General, curadora y programadora del Festival de cine latinoamericano de La Plata. Guionista y

conductora del proyecto «El mejor plan del mundo», magazine cultural para el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos de las Clínicas de la FÁBRICA DE TV – Nodo Audiovisual La Plata, Berisso y Ensenada. – año 2012.

Luciana Aon

Licenciada en Comunicación Social (orientación Periodismo) por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. En su Tesis de Grado investigó la construcción de la memoria sobre el terrorismo de estado en la serie *Manos Anónimas* del artista plástico argentino Carlos Alonso (2008). Becaria Tipo A de la UNLP y en ese marco cursa el Doctorado en Comunicación; trabaja desde el eje cine y memoria, las representaciones que construyen los documentales dirigidos por *hijos de desaparecidos* por el terrorismo de Estado de los años '70. Además realiza la especialización en Crítica de cine en El Amante/Escuela.

Luciana Daniela Caceres

Licenciada en Comunicación por la Universidad Nacional de Quilmes, integrante del proyecto de investigación «Estado y Comunicación Pública. Análisis de canal 7 y canal Encuentro en el período 2010-2011». Integrante del equipo de investigación que integra el «Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina». Es becaria por la CIC y la UNQ.

Lucrecia Cardoso

Vicepresidenta del INCAA. Gerenta de Acción Federal del INCAA (2008 a 2012). Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Luis Barreras

Doctorando en Comunicación. Licenciado en Comunicación Social, FPyCS, UNLP. Prosecretario de Comuni-

cación y Prensa de la FPyCS-UNLP. Profesor Adjunto Ordinario de la Cátedra de Análisis y Crítica de Medios de la FPyCS- UNLP. Participó en investigaciones que abordaron la temática de la imaginación de la realidad en el cine y la TV nacional. También investigó acerca de la condición narrativa de la función documental en el espacio y las prácticas audiovisuales argentinas.

Marcos Tabarrozzi

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigador del sistema de incentivos de la UNLP. Realizador cinematográfico. Ex director de la revista El extranjero.

Marina Shiuma

Licenciada en Comunicación Social por la F.P.y C.S – UNLP. Ha participado en diversos encuentros de formación vinculados al campo audiovisual. Forma parte de la Investigación y producción en el proyecto «El Interior de la Memoria II» en centro de producción audiovisual FPyCS, UNLP.

Martín González Frigoli

Licenciado en Comunicación Social. Doctorando en la FPYCS. Profesor Adjunto del Taller de Producción de Mensajes. Profesor Asociado de la Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales (PLANGESCO). Profesor a cargo del Seminario sobre usos y producción en nuevas tecnologías de la comunicación en las Especializaciones en Periodismo Cultural y Edición de la FPYCS. Se desempeña como Director de Informática y Multimedia de la FPYCS y como Director Ejecutivo en AB Comunicaciones (consultora especializada en la gestión estratégica de comunicación interna)

Natalia Ferrante

Licenciatura en Comunicación Social, Orientación Planificación. Facultad de Periodismo y Comunicación So-

cial, UNLP. Doctoranda. Doctorado en comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Docente en la Cátedra: Comunicación y Recepción y en la Cátedra: Culturas populares y Deporte – Tecnicatura en Periodismo Deportivo - Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP. Ha publicado libros como compiladora. Tiene trabajos de traducción y autoría en revistas científicas y en libros especializados y es organizadora de los Congresos de la FPyCS – UNLP.

Néstor Daniel González

Profesor e Investigador de la Universidad Nacional de Quilmes y la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Coordinador de Gestión Académica del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Director del proyecto de Investigación y Desarrollo Contenidos Audiovisuales digitales en el contexto de los nuevos servicios de comunicación audiovisual. Políticas, actores y narrativas. Período 2010/2011"

Digitales «La Universidad Nacional de Quilmes y su contexto social», categoría JUNIOR con el Proyecto Delitos: medios y miedos.

Norberto Leonardo Murolo

Lic. en Comunicación Social con orientación en Comunicación y Cultura por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Docente investigador de la UNQ y de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Becario de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investigador del Programa Nacional de Investigadores del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Soledad Mercere

Abogada. Egresada de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Egresada de la Uni-

versidad del Cine. Titular de las Cátedras de Producción Financiera y Preproducción, y Adjunta en la Cátedra de Producción Ejecutiva de la Universidad del Cine. Docente en Universidad de Belgrano en las materias: Producción Cinematográfica en la carrera de Lic. Produc. y Dirección de Cine, TV y Radio; y Producción de Cine y Régimen legal en la carrera de Producción de Medios Audiovisuales, Eventos y Espectáculos.

Ha sido Productora Ejecutiva y Directora de Producción de largometrajes. Ex integrante de la Gerencia de Asuntos Jurídicos área dictámenes-fomento. Integrante del Equipo de trabajo de la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Ulises Castaño

Integrante del Equipo de trabajo de la Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos para Televisión, Internet y Videojuegos del INCAA. Coordinador de los Concursos Nacionales para Productoras con Antecedentes. Integrante del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

Yesica Maia Gonzalez

Estudiante avanzada de la Licenciatura y del Profesorado en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), e investigadora en formación. En la actualidad, integra el Proyecto «Televisión pública digital argentina. Análisis de canal 7, canal Encuentro y canal Paka Paka en el período 2011-2012», radicado en la UNQ.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 2012,
en la ciudad de La Plata,
Buenos Aires,
Argentina.