

Introducción

“Mi nombre es Lidia. Vengo a contarles una historia de amor que fue truncada por el horror. Pero voy a empezar desde más cerca. Desde hace dos años, cuando apareció en mi vida Lucía Córdova. Gracias a ella y a su equipo de investigación estoy hoy aquí para ayudar a desarmar este pacto” (*El pacto*, América TV, capítulo 1). A continuación, suenan sirenas de policía y con ellas da inicio la música de cabecera que concluye con un plano frontal de la fachada de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires presidida por una ondeante bandera argentina. La siguiente escena muestra a Lucía Córdova (Cecilia Roth) dando una conferencia un sábado cualquiera del mes de octubre de 2009. Carteles a favor de la democracia cuelgan de las paredes del aula. Las bancas están simétricamente dispuestas a derecha e izquierda de la habitación y un pasillo central las separa y orienta la atención del espectador y del alumnado hacia el discurso proferido por Córdova, quien, informalmente reclinada sobre el pupitre central, explica que “el mundo se divide en varias cuestiones [...] y una de ellas es [...] cómo se para el ser humano frente a la historia, frente al pasado”.¹ Comenta al respecto que están aquellos que

1 Es importante el valor simbólico de la disposición de las bancas en el aula en conjunción con el comentario de Córdova sobre cómo se para uno ante la his-

“piensan que el presente no tiene un atrás previo y se proyectan ambiciosamente hacia un futuro que consideran promisorio” y aquellos que “entienden que el presente es la continuidad de un pasado y se interesan por él”, aludiendo así a la división de la sociedad argentina con respecto al reciente pasado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y el consecuente giro neoliberal.

Córdoba prosigue su lección y explica, en un tono pedagógico, que la manera más lógica en la que el alumnado podría interesarse por el pasado sería, primero, a través del interés por “su propia historia, [por la de] su familia, [por la de] las generaciones que lo precedieron, [por la de] su barrio, [por] la historia de su gente, [por] la historia de su país, [por] la historia del mundo”, sugiriendo con ello una aproximación crítica a la historia a partir de un movimiento *in crescendo* que toma como punto de partida la intrahistoria. Ella misma se posiciona ideológicamente al respecto afirmando: “Ahí estoy parada yo en ese lugar y creo que esa es una de las razones o la más importante razón por la cual estoy tan interesada en este debate que estamos haciendo aquí en el seminario de la Ley de Medios”, palabras a través de las cuales establece una importante conexión entre un asunto de actualidad pertinente al presente de la enunciación, la aprobación de la nueva Ley de Medios en 2009, y un tiempo preté-

toria. La escena muestra más adelante cómo estudiantes situados en las bancas a la derecha se caracterizan por su ideología conservadora, mientras que aquellos situados a la izquierda muestran una postura abiertamente liberal. Se entiende la derecha y la izquierda aquí desde el punto de vista del espectador. Al situarlo en la misma actitud de escucha que los estudiantes, la ficción anima al espectador a posicionarse a un lado u otro del pasillo escogiendo un asiento en el lateral izquierdo o derecho. Quedarse parado en medio del pasillo —o en una posición intermedia ante la historia, si nos atenemos al carácter simbólico de la disposición del aula— no es una opción en el recinto estudiantil. Desde el comienzo, y por medio de un gesto de sutura con la diégesis, la serie invita al espectador a participar de las enseñanzas en ella contenidas como si se tratara de un estudiante atento en la sala universitaria presidida por la doctora Córdoba. Se refuerza así el valor educativo de la ficción que define la producción audiovisual tras la aprobación de la nueva Ley de Medios durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).



Fotograma 1. Sala de clase como metonimia de la nación.

Fuente: *El Pacto*, episodio 1, HBO Max, Tostaki y Oruga.

rito que, si bien no ha sido referido de forma explícita todavía, debe ser revisado bajo la luz de la nueva legalidad vigente.

La escena aquí descrita pertenece a *El pacto* (2011), ficción televisiva inspirada en los eventos reales de la adquisición de Papel Prensa llevada a cabo por parte del Grupo Clarín durante la última dictadura cívico-militar. En esta, presente y pasado convergen desde un primer momento como se observa a partir del seminario impartido por Córdova.² Es precisamente esta tensión dialéctica entre el presente y el

2 *El pacto* es una serie ganadora del concurso “Ficción para todos”, con el que el Instituto Nacional de Ciencias y Artes Audiovisuales (INCAA) impulsa la producción de programas de ficción de alta calidad. *El pacto* fue emitido por América TV a las once de la noche y con una duración de sesenta minutos por capítulo. Su estreno vino acompañado de una gran polémica generada por la renuncia de uno de sus actores protagonistas, el reconocido Mike Amigorena, quien admitió “sentirse incómodo con el papel de un importante directivo relacionado con la causa de Papel Prensa, en el marco del relato del oficialismo”, comentario que “despertó

pasado la que constituye el objeto de estudio de *Argentina en la pequeña pantalla. Reescrituras de la nación en la ficción televisiva*. En escasos minutos, y por medio de dos planos narrativos paralelos, el de Lidia (Cristina Banegas) a modo de testimonio y el de Córdova a modo de enseñanza pedagógica, la serie invita a pensar el pasado bajo la luz del presente de la ficción, esto es, bajo la luz de la aprobación de la nueva Ley de Medios durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.³

Como *El pacto*, son muchas las series argentinas producidas en las últimas décadas —especialmente durante el período kirchnerista— caracterizadas por la plasmación realista de la historia, ya sea a través de la ficción histórica, del realismo testimonial o de otras formas explícitas de escritura del pasado. Dada su relevancia, sería fructífero dedicar un estudio monográfico a estas ficciones televisivas, pues este tipo de representación explícita del pasado “nos convoca a examinar desde perspectivas renovadas la función que cumplen estos textos televisivos en establecer nexos significativos entre el espectador y el pasado colectivo” (Rodríguez Cadena 1). En su trabajo sobre la ficción histórica en la televisión iberoamericana, María de los Ángeles

críticas de sus compañeros de elenco y una denuncia por ‘presiones’ por parte de la productora” (“Se estrenó la polémica serie”). Esta polémica puso de manifiesto las tensiones vigentes entre el gobierno de Fernández de Kirchner y los intereses empresariales del Grupo Clarín —tensiones materializadas diegéticamente en los debates en torno a la aprobación de la nueva Ley en el seminario dirigido por Córdova en la ficción—.

- 3 La escena inicial en el aula de la universidad sitúa la trama en el período kirchnerista por medio del anclaje de la acción en el 2009, año en que se lleva a cabo la aprobación de la nueva Ley que es objeto de debate del seminario, y por medio del comentario jocoso proferido por Samuel, alumno abiertamente conservador y contrario a la ideología exhibida por la docente, quien mofándose del activismo político de dos de sus compañeros comenta que acaba de “nacer la nueva pareja presidencial”. Estas palabras remiten al espectador a la pareja presidencial formada por Néstor Carlos Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, presidentes de Argentina entre 2003-2007 y 2007-2015 respectivamente. La tensión generada en el aula entre los alumnos sentados a uno y otro lado del pasillo trae a la luz, también, las tensiones políticas entre aquellos que apoyan el actual gobierno del presente de la enunciación y aquellos que se oponen a él.

Rodríguez Cadena señala que este tipo de ficción “se erige como apremio a repensar nuestros conceptos de lo que llamamos historia [...] y a reflexionar en las maneras en que se han elaborado y diseminado las versiones previas del pasado colectivo” (1).⁴ Destaca, además, el propósito pedagógico que caracteriza este tipo de ficción enfocada en “la representación de una versión popular y simplificada de la historia colectiva con rasgos didácticos y de esparcimiento dirigida a audiencias masivas” (1).⁵ Comenta que para algunos críticos, la televisión está “incapacitada para establecer una conexión significativa y edificante con el pasado” ya que “el presentismo [...] inherente del medio [...]

4 El trabajo editado por Rodríguez Cadena, *La ficción histórica en la televisión iberoamericana 2000-2012: construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*, contribuye críticamente al estudio de las ficciones históricas surgidas en el marco de las celebraciones de los bicentenarios de las independencias de las naciones latinoamericanas en 2010. Estas ficciones tienen el objetivo de recuperar el pasado vinculado a los procesos independentistas del siglo XIX y poner en escena el pasado más reciente (como el de las dictaduras militares de finales del siglo XX) con el fin de conectar “el pasado con las realidades socioculturales y políticas de la actualidad” (6-7).

5 El carácter pedagógico de la ficción televisiva aludido por Rodríguez Cadena es obvio en *El pacto*. No solo la serie otorga un lugar central a la sala de clase y al didactismo que esta genera, sino que Córdova, en su rol de docente, invita al espectador a participar de forma activa en la creación de conocimiento. Un claro ejemplo se observa cuando la profesora explica la importancia que tiene la universidad como espacio de debate y comenta que está ahí para hablar de la nueva Ley de Medios que “viene a reemplazar la ley antigua de radiodifusión que ha quedado obsoleta y [...] que casi ya no se respeta”. La alusión a la contraposición de ambas leyes —la Ley 22285 aprobada en 1981 durante la última dictadura cívico-militar, y la actual Ley 26522— hace al alumno reflexionar sobre el peligro que supuso para la sociedad el hecho de que hubiera “un solo canal de televisión, varios radios, un diario y la materia prima de todo esto en manos de un solo dueño”. Si bien no se nombra a este único dueño, no le es difícil al espectador dilucidar que se trata del Grupo Clarín. Córdova concluye la ponencia explicándoles a los alumnos, y por extensión al espectador —recuérdese aquí el gesto de sutura entre la diégesis y extradiégesis mencionado anteriormente—, que fue hace treinta años cuando tuvo lugar la modificación de la ley y pidiéndoles a los allí reunidos (tanto dentro como fuera de la ficción) que investiguen el origen de la fábrica de papel de celulosa en la Argentina y, con ello, la reciente historia nacional.

promueve el olvido y la aniquilación de la memoria” y convierte a las audiencias en “masas inertes víctimas de una epidemia de amnesia cultural” que “inhabilita al espectador a recibir, procesar, y recordar información sobre el pasado” (2). Para otros, añade, la televisión constituye un “vehículo legítimo para la construcción de una versión de la historia colectiva” ya que posee un “inmenso potencial para establecer una conexión relevante entre pasado y presente” (2). La autora defiende esta segunda línea de pensamiento arguyendo que “la ficción televisiva se fundamenta y se expresa poniendo en práctica conceptos de historia, identidad, memoria y pertenencia” constituyéndose, de este modo, en “instancia de memoria cultural” (4).

En línea con el potencial de la ficción televisiva de establecer fructíferas y productivas conexiones con el pasado, pero lejos de la presentación directa y explícita con la que este pasado es escrito en *El pacto* y en las series de ficción histórica referidas por Rodríguez Cadena, en *Argentina en la pequeña pantalla* me interesa pensar, más bien, aquellas ficciones que proponen una relación compleja, pero que en principio parece tangencial, implícita, indirecta o menos evidente, con el amplio campo histórico y cultural del pasado nacional.⁶ Dicho de otro modo, me interesa demostrar, haciéndome eco de las palabras pronunciadas por Córdova en la escena inicial, la forma en que estas series de televisión entienden el “presente” como “la continuidad de un pasado y se interesan por él”, pero, en vez de hacerlo enfocándose en ficciones manifestamente históricas, lo hago a través del estudio de series que, pertenecientes a géneros tales como el policíaco, el *thriller*, el género de terror o la ciencia ficción, se alejan de la plasmación explícita de la historia.

De este modo, demuestro, en primer lugar, la forma en que ficciones televisivas no caracterizadas por la representación directa del pasado pueden reescribir y resemantizar de manera sutil narrativas,

6 Además de *El pacto*, otros ejemplos de ficciones históricas son *Padre coraje* (Canal 13, 2004), *Vientos de agua* (Canal 13, 2006), *Lo que el tiempo nos dejó* (Telefe, 2010), *Mis noches sin ti* (TV Pública, 2017), *Las palomas y las bombas* (TV Pública, 2016) y *Santa Evita* (Star+, Hulu, 2022).

tropos y códigos del archivo cultural, literario e histórico de la nación. Esta reformulación del pasado se erige, en segundo lugar, como punto de entrada epistemológico para entender los cambios convulsivos que han caracterizado la historia reciente de la nación argentina. Arguyo que la ficción televisiva que se distancia de lo explícitamente histórico establece estratégicamente un productivo diálogo simbólico e ideológico entre el presente y el pasado para abrir un espacio hermenéutico que resiste la supuesta linealidad didáctica de la ficción histórica o testimonial. El presente estudio se sitúa, así, en una línea de pensamiento similar a la de Laura Podalsky en su trabajo seminal *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (2011) en la medida en la que ambos trabajos buscan demostrar el compromiso ético que obras generalmente “regarded as apolitical” o ahistóricas —añado yo— tienen con el reciente pasado nacional (Podalsky 7). Ambos trabajos proponen, de esta forma, fórmulas alternativas de acceder y conocer el pasado y la relación que este tiene con el momento presente y, al hacer esto, enfatizan la importancia de la historización en el estudio de obras pertenecientes a géneros usualmente desvinculados de la historia y de la política. En cierta medida, *Argentina en la pequeña pantalla* comparte también la preocupación expuesta por Inela Selimović en *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo* (2018), quien haciéndose eco de Slavoj Žižek, para quien “too much of a historical context can blur the proper contact with a work of art [...] it is, rather, the work of art itself that provides a context enabling us to understand properly a given historical situation” (*Organs* 15), centra su estudio en películas dirigidas por mujeres y producidas y estrenadas durante los primeros dieciséis años del siglo XXI —coincidiendo con el kirchnerismo— cuya temática resiste, sin embargo “tidy chronological categorizations” (10). Por el contrario, y como ocurre con el presente volumen, los intereses temáticos de cada una de las obras analizadas por Selimović “are indeed of a universal nature without either sacrificing transnational qualities or compromising local specificities” (10). A diferencia de los trabajos de Podalsky y Selimović, sin embargo, los afectos no constituyen el eje teórico de mi trabajo, aunque, en algunos capítulos, se nutre de ellos.

Argentina en la pequeña pantalla. Reescrituras de la nación en la ficción televisiva es el primer estudio que explora la forma en que series de televisión no pertenecientes a la ficción histórica y producidas en las últimas tres décadas reescriben tropos culturales, códigos históricos y figuras discursivas que han definido, desde sus inicios, la producción cultural de la nación.⁷ *Argentina en la pequeña pantalla* defiende la idea de que a través de géneros no conectados con la representación explícita de la historia, la ficción televisiva invita al espectador a acercarse a la historia o a los tropos culturales de la nación argentina, a través de un examen crítico que insta a indagar en aquello que con frecuencia queda invisibilizado en plasmaciones más realistas, e incluso didácticas, de la historia. Al hacer esto, arguye además que estas series promueven la autonomía estética de la obra de arte al restituir el marco estético —usando aquí la terminología de Eugenio Di Stefano— que plasmaciones realistas han hecho desvanecer recientemente a favor de la identificación del lector con la diégesis.⁸

Argentina en la pequeña pantalla ofrece además argumentos para desmentir la percepción convencional de la televisión como una forma de arte menor o de mero entretenimiento popular, elevando así su estudio crítico al mismo nivel que el cine y la literatura.⁹ Tomando como punto de partida planteamientos teóricos procedentes del cam-

7 Entiendo la ficción histórica en este libro como una categoría amplia que abarca no solo la obra de ficción que gira en torno a eventos o personajes reales y que está situada en un período histórico pretérito, sino cualquier obra de ficción que busque la plasmación realista y explícita de la historia.

8 Esta defensa de la autonomía estética de la producción artística sitúa mi trabajo en línea con los postulados teóricos de Beatriz Sarlo y Eugenio Claudio Di Stefano, quienes, entre otros, critican la manera en la que el testimonio o plasmaciones realistas de la historia en las formas culturales ponen la estética y, por ende, el valor artístico de la producción al servicio de lo ético o de lo moral.

9 Al hablar de televisión en este trabajo no me refiero únicamente a la televisión como medio audiovisual conectado con el visionado de una ficción en una pequeña pantalla en el contexto del salón de nuestras casas a una hora específica en un día determinado de la semana, como originalmente se concibió este medio. Al hablar de televisión me estoy refiriendo, también, a lo que Elena Neira entiende como “nueva televisión”, esto es, a “una nueva forma de entretenimiento” que “se

po de los estudios culturales, de la literatura y de la teoría mediática, el presente libro analiza *El garante* (Canal 9, 1997), *Epitafios* (HBO, 2004-2009), *Cromo* (TV Pública, 2015; Netflix, 2016) y *El hipnotizador* (HBO, 2015-2017). El libro recoge series producidas por la televisión pública y dirigidas a un público nacional, así como series distribuidas a través de plataformas de *streaming* que sitúan la televisión argentina al alcance de una audiencia transnacional.

En líneas generales, *Argentina en la pequeña pantalla* dialoga teóricamente con lo propuesto por Verónica Garibotto, quien, en *Crisis y reemergencia: el siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001)* (2015), establece una continuidad entre el liberalismo decimonónico y el neoliberalismo contemporáneo a través de la exploración de las implicaciones ideológicas y simbólicas que las reescrituras del siglo XIX tienen en la literatura y el cine posdictatoriales. Garibotto observa que desde el final de las dictaduras se ha producido en el campo literario de la región un “resurgimiento masivo del pasado fundacional” a través de la reaparición de “próceres de la patria” y de “figuras discursivas” comúnmente asociadas con el siglo XIX —como el gaucho, el letrado, el indio o la cautiva—, a través de la reescritura de “textos canónicos y [...] géneros fundantes de cada tradición nacional”, tales como el *Martín Fierro*, *La cautiva* y *Facundo* (2), y a través de determinadas “modalidades enunciativas”, tales como la oposición civilización/barbarie, campo/ciudad y “la descripción del paisaje como configuración simbólica del territorio nacional” (6). Se pregunta por los motivos por los que se produce esta emergencia del siglo XIX en la literatura contemporánea, especialmente en la surgida tras el final de las dictaduras, y demuestra, a lo largo de su trabajo, las implicaciones ideológicas que conlleva la reescritura del siglo XIX en la ficción reciente (5).¹⁰

adapta al individuo (y no a la inversa)” y que “es mayoritariamente de pago [...] flexible [...] abundante [...] personalizada [...] y] desestructurada” (23).

- 10 La reescritura del período de independencia argentina ha sido también el objeto de estudio de trabajos tales como *El archivo de la independencia y la ficción contemporánea* (2004) editado por Alicia Chibán y *Literary Reimaginings of Argentina's Independence* (2022) de Catriona McAllister. El primero propone una

Comenta en esta línea que, si bien la ficcionalización del pasado fundacional ha sido, desde las independencias, objeto de interpretación política en el continente latinoamericano, “en el Cono Sur, el fin de las dictaduras parece ser también el fin de esta tradición de lectura” (5). Critica que la representación del siglo XIX en la producción cultural argentina reciente haya sido concebida, meramente, como “una reelaboración [...] artística de la tradición nacional o como un diálogo con el canon literario más o menos desligado del presente de escritura” y que en las escasas ocasiones en que se ha interpretado esta emergencia decimonónica como “simbólica de lo social” se haya hecho con el fin de “proponer una lectura en clave metafórica de la dictadura militar” (4). Si bien estas reescrituras del siglo XIX permiten una interpretación en clave metafórica —comenta— tal tipo de aproximación descuida “las implicaciones ideológicas y políticas” de este resurgimiento del pasado fundacional (4). Para Garibotto el siglo XIX se erige más que como un período de tiempo como una “formación discursiva [...] que entra en crisis después de la dictadura [...] que la ficción contemporánea registra y reformula” (6). Añade que “si la irrupción de las dictaduras militares desestabilizó el campo cultural del Cono Sur” poniendo “en crisis el rol del intelectual, las garantías de representación y los cimientos del relato nacional — no es extraño que en la literatura posdictatorial reaparezca aquel momento fundacional en el que se gestaron la nación, el intelectual y la representación” (5). Explora, de este modo, la manera en que se reformulan estos conceptos básicos del siglo XIX en la producción literaria surgida entre 1980 y 2001 (8) y problematiza el hecho de que la representación del pasado —especialmente el de la dictadura— a partir de los estudios de trauma, memoria y testimonio se haya erigido como casi la única “fuente privilegiada [...] para pensar la relación entre cultura,

nueva interpretación del pasado y cuestiona la historia oficial a partir del estudio de la relación que la ficción contemporánea mantiene con el archivo nacional. El segundo examina las implicaciones ideológicas que conlleva la reescritura del momento fundacional de la nación en los textos contemporáneos. A diferencia del trabajo de Garibotto, el corpus de estudio de estos trabajos lo conforman obras pertenecientes al género de la ficción histórica.

política e historia” (4), proponiendo mediante su estudio formas alternativas de pensar e interpretar el pasado y su impacto en el presente.

Argentina en la pequeña pantalla contribuye a lo propuesto por Garibotto en torno a la reescritura y reformulación del pasado en la producción literaria reciente, pero expande el foco de análisis a la ficción televisiva de las últimas tres décadas —por ser la televisión la forma de arte de mayor alcance en la actualidad— y a reescrituras de otros hitos de la nación más allá de los fundacionales decimonónicos. Reflexiona sobre las implicaciones ideológicas que la reescritura del pasado tiene para la comprensión del presente y, al aproximarse al pasado a través de formas alejadas de la ficción histórica, el discurso de la memoria y las teorías del subalterno, propone una vía de entrada alternativa que es fructífera para el estudio diacrónico de la ficción televisiva.

Argentina en la pequeña pantalla busca también contribuir al todavía escaso, aunque creciente, interés académico en torno a los estudios televisivos en el campo del hispanismo. Paul Julian Smith incorporó, ya desde la primera década del siglo XXI, estudios dedicados a series de televisión en sus trabajos más amplios sobre la producción audiovisual reciente.¹¹ El trabajo de Smith ha sido fundamental y fundacional en el campo del hispanismo, especialmente, en los contextos de México y España.¹² En *Dramatized Societies: Quality Television in Spain and Mexico* (2016), Smith ofrece el primer estudio crítico de la televisión

11 Véanse, por ejemplo, *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet* (2006), *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television* (2014), *Queer Mexico: Cinema and Television since 2000* (2017), *Spanish Practices: Literature, Cinema, Television* (2017), *Spanish Lessons: Cinema and Television in Contemporary Spain* (2017).

12 Aparte de los citados en la nota anterior, véanse también *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television* (2009) y *Television Drama in Spain and Latin America* (2018) de Smith; *Televising Restoration Spain* (2018) editado por David R. George y Wan Sonya Tang; *Mito e historia en la televisión y el cine español* (2019) editado por Christine Blackshaw Naberhaus; y *Revolución seriada: el gran cambio de la ficción televisiva en España* (2020) editado por Miguel Ángel Huerta. Dentro del hispanismo, y entre los trabajos que abarcan el estudio crítico de la televisión en relación con un panorama geográfico más amplio, se encuentran el ya mencionado de Rodríguez Cadena y *Crisis TV: Hispanic Television Narratives after 2008* (2024) editado por María del Carmen Caña Jiménez y Vinodh Venkatesh.

de calidad en ambos países al tiempo que defiende que la televisión haya desplazado el lugar que hasta este momento había mantenido el cine como medio creativo encargado de dar forma a la narrativa nacional (3). Provee, además, una definición de lo que, para él, es la televisión de calidad en estos países aludiendo a “dramas, broadcast by both public and private channels [... that] are notable for their aesthetics” (2). Para Smith, estos nuevos dramas se caracterizan por tener altos valores de producción, comparables a los del cine, intrincadas tramas narrativas y personajes complejos y ambivalentes (2). Por estos motivos, defiende Smith en 2016, estas ficciones merecen el acercamiento crítico que hasta este momento no han recibido (2). Además, si entendemos el propósito del análisis crítico como el examen comprensivo de las manifestaciones culturales que dan forma a las maneras de entender el mundo, la televisión, por ser hoy la manifestación cultural más dominante, ubicua y popular, merece una especial atención. Ya en la década de los setenta del siglo pasado Raymond Williams apuntaba la manera en la que la televisión había alterado nuestro mundo al ofrecer formas alternativas de expresión y comunicación (9-12). En este sentido no resulta difícil defender, en la tercera década del siglo XXI, la expansión de nuestro trabajo en el campo de los estudios culturales del hispanismo al estudio de la ficción televisiva.

Argentina, que es el contexto que aquí me interesa, desarrolló hasta 2015 “una doble estrategia” para el desarrollo y fomento de la ficción televisiva (Aprea 18). Desde 2011, a raíz de la aprobación de la nueva Ley de Medios en 2009, el Estado favoreció la descentralización y federalización de la producción televisiva a través del apoyo al Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales (INCAA) (18). De igual modo, las grandes productoras y cadenas de televisión se han esforzado también por garantizar coproducciones con cadenas de alcance internacional como HBO o TNT (18).

Desde el punto de vista de la recepción crítica, existen varios trabajos —en su mayoría procedentes del campo de la comunicación—. En términos generales, podemos agrupar estos trabajos en diferentes categorías. Por un lado, se encuentran los estudios de corte enciclopédico o de periodización histórica, como los de Jorge Nielsen, Carlos Ulanovsky, Silvia Itkin y Pablo Sirvén, Leonardo Mindez y

Mirta Varela.¹³ Por otro, están los monográficos y volúmenes editados sobre las transformaciones de la ficción seriada tras la aprobación de la nueva Ley de Medios. En este grupo destacan los trabajos de Alejandra Pía Nicolosi, Cristina Siragusa, Néstor Daniel González y Clara Kriger.¹⁴ Cabe también señalar las publicaciones en torno al

13 Los volúmenes de Nielsen (*La magia de la televisión argentina* [2004-2010], *Teleficciones 1. Los programas 1951/1970*, *Teleficciones 2. Los programas 1971/1990* y *Teleficciones 3. Los programas 1991/2012* [2012]) ofrecen una guía de la televisión argentina desde 1951 hasta 2012. En *Estamos en el aire: una historia de la televisión argentina* (2006, 2018), Ulanovsky, Itkin y Sirvén elaboran un recorrido enciclopédico de la televisión argentina a lo largo del siglo xx. Establecen tres períodos: el período fundacional que va de 1951 a 1966, el período que va de 1967 a 1982, caracterizado por una etapa luminosa y otra sombría, y el período de transición a la globalización entre 1983 y 1998. En *Canal Siete. Medio siglo perdido: la historia del Estado argentino y su estación de televisión* (2001) Mindez se aproxima, desde el marco legislativo, a la televisión pública argentina desde sus orígenes hasta 2001. En *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969* (2005), Varela sondea la historia de la televisión argentina desde la primera emisión pública en un acto del gobierno peronista por el Canal 7 hasta la retransmisión de la llegada del hombre a la Luna por la televisión estadounidense. Distingue dos etapas en el período de apropiación de la televisión por parte de los argentinos: la que va desde 1951 a 1960, caracterizada por la precariedad de la producción y marcada por la Revolución Libertadora, y la que coincide con lo que ella llama “el pasaje del televisor a la televisión”, esto es, con la irrupción en Argentina de “un verdadero medio de comunicación de masas”, entendido como “un medio, un espectáculo, una audiencia y fundamentalmente, un lenguaje” (16-17, énfasis en el original).

14 *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural* (2014), editado por Nicolosi, examina el escenario visual en el período que va desde 2003 hasta 2013. El estudio parte del lugar central que tuvo la aprobación de la Ley de Medios en lo relativo al desarrollo e implementación de medidas gubernamentales a favor de la ruptura de la concentración monopólica en manos de los grandes conglomerados, en lo relativo a la promoción de la descentralización en la producción de contenidos y en lo relativo a la creación de programas de fomentos para la producción audiovisual. Editado también por Nicolosi, *Paisaje ficcional en la TV Pública: la oferta de ficción seriada en la emisora estatal (2009-2019)* (2021) reflexiona sobre el valor epistemológico de la ficción televisiva. *La imagen imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (2016), volumen editado por Siragusa, examina la producción de ficción televisiva pro-

papel que desempeñan las plataformas de *streaming* en la circulación de estas series.¹⁵ Por último, se encuentran los trabajos sobre el género de la telenovela en Argentina —un género que queda fuera del alcance del presente libro—.¹⁶

Entre las aportaciones críticas que más han contribuido a la consagración de la ficción televisiva argentina como objeto de estudio

ducida en Argentina desde 2010 “desde un lugar de anclaje-Otro, es decir, el propio de los diversos *territorios expresivos* nacionales” (8, énfasis en el original). Este volumen es especialmente relevante para pensar el impacto que las políticas de descentralización han tenido en la producción de televisión en lo que Siragusa llama “territorios expresivos argentinos”, esto es, en territorios no pertenecientes a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) (28). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas* (2017) es una compilación de ensayos editada por González y Nicolosi. En ella los autores reflexionan sobre las transformaciones que ha experimentado la escena visual en lo relativo a la legislación, los géneros, los formatos y la tecnología. *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (2019), editado por Kriger, vincula el estudio de la producción audiovisual argentina con el cine. Propone el término Nuevo Audiovisual Argentino y formula una cartografía de referencia en la producción audiovisual argentina que “incluye a todas las provincias argentinas como territorios de producción de audiovisual” (2).

- 15 *La Televisión Pública estatal de Argentina y Chile y su expansión a internet (2009-2019)* (2021) de Ezequiel Rivero establece un estudio comparativo de la producción y distribución de contenidos en internet por parte de la TV Pública de Argentina y la Televisión Nacional de Chile, dos canales públicos estatales con modelos de financiación diferentes que “han atravesado en el período recortado crisis económicas, de proyectos artísticos y de legitimidad que las hicieron centro del debate público” (16). *Televisión pública y convergencia digital: políticas de emisión del canal 7 de Argentina en las plataformas digitales (2005-2015)* (2023) es una edición actualizada de *Televisión pública y convergencia digital* publicado en 2016. En esta nueva y ampliada versión, Adrián Sergio Maglieri reflexiona sobre la relación entre los medios de comunicación audiovisual y la democracia y presta atención, específicamente, a la función política que la Televisión Pública tiene en el fortalecimiento y la defensa de los valores democráticos.
- 16 En *Argentinian Telenovelas: Southern Sagas Rewrite Social and Political Reality* (2015), Gabriela Jonas Aharoni examina la relación entre las telenovelas y las instituciones nacionales. Para Aharoni, las telenovelas son productos culturales que reflejan los cambios políticos y económicos sufridos por Argentina desde la década de 1970.

académico se encuentran los trabajos de Carolina Soria quien, a partir de una plétora de publicaciones en formato de ensayo, ha moldeado el campo de estudio de la teleficción de calidad en la Argentina. Su trabajo es seminal en lo relativo a la elaboración de una definición funcional de lo que es la ficción televisiva de calidad en el contexto argentino. Soria se aproxima al estudio de este medio audiovisual a partir de su extensivo trabajo en torno al teatro y el cine y, a través de las conexiones existentes entre estas diferentes formas de arte, provee una válida y detallada definición de la televisión de calidad argentina.

Para Soria, son múltiples los factores que determinan la calidad de la ficción televisiva. Entre ellos se encuentran la reivindicación “del autor-cineasta/autor-dramaturgo” en contraposición con los *showrunners* que caracterizan la producción estadounidense; el “cambio en los modos de consumo”, que hace posible que estos productos puedan visualizarse en formato *streaming* a través de Internet, lo cual convierte a estas ficciones —y aquí se hace eco de Varela— en “programas de culto u ‘obras’”, y el alto valor estético y calidad narrativa (“Dramaturgos y cineastas” 213-216). En línea con Melanie Bourdaa y Kristin Thompson, Soria destaca, como característico de la televisión de calidad, “el trabajo con géneros existentes, las ambiciones estéticas y cinematográficas no vistas previamente [...] la inclusión en las historias de modos narrativos serializados que edifiquen complejas mitologías”; la incorporación de “un gran elenco [de actores consagrados en el cine y/o teatro] [...], la creación de un nuevo género a través de la recombinación de géneros anteriores, la autoconciencia y las tendencias pronunciadas hacia lo polémico y el realismo” (216). Añade a esto “el cruce de lenguajes como el cine, la televisión y el teatro” tanto en lo relativo a “la composición visual de las escenas como también [a] ciertas formas expresivas e interpretativas de las actuaciones” (216).¹⁷

17 La participación de cineastas y dramaturgos en la televisión argentina responde al esfuerzo de legitimar la ficción televisiva en el marco del cambio legislativo que tuvo lugar en 2009, con “la innovación tecnológica de la Televisión Digital Abierta (TDA)” en 2010 y con la celebración de los concursos de fomento promovidos por el INCAA (209).

Soria destaca, además, la importancia del guion, generalmente basado en “material de archivo [...], investigaciones científicas y [...] literatura argentina” (216-217) y el hecho de que la temática suele ser una “temática poco abordad[a] mediante un estilo visual diferente y novedoso” (“Ciclo ‘200 años’” 6). Para Soria, estas características alejan la ficción televisiva de calidad de la “ficción media”, esto es, de aquella ficción que apela “al melodrama costumbrista y al componente sentimentalista a través de la exaltación de las emociones” (“Dramaturgos y cineastas” 217). Además de lo dicho hasta ahora, y haciéndose eco de Gustavo Aprea, Soria destaca tres grandes criterios de calidad: “el valor educativo [...], la calidad técnica [...] y el interés social de la temática” (“En busca de la calidad” 77).¹⁸

Argentina en la pequeña pantalla. Reescrituras de la nación en la ficción televisiva contribuye al campo crítico de la ficción televisiva argentina existente a partir del análisis de ficciones televisivas que, alejadas de la representación explícita del pasado, reescriben de manera implícita códigos históricos, tropos culturales y figuras discursivas del archivo cultural de la nación con el propósito de entender los cambios convulsivos que han caracterizado la Argentina reciente. Las series que conforman el corpus de estudio se adscriben, de una manera u otra, a lo que Soria entiende por televisión de calidad, ya sean producidas por la televisión pública y dirigidas a un público nacional, ya sean producidas y distribuidas por plataformas de *streaming* para una audiencia transnacional. El estudio de cada una de estas series incluye información pertinente a la industria audiovisual, tales como datos relativos a la producción y distribución, pero el enfoque está, principalmente, en el análisis textual, esto es, en la estética y narratología de la ficción televisiva desde el ámbito de los estudios culturales.

Este libro se divide en cinco capítulos seguidos de una conclusión. Antes de entrar de lleno en el análisis de cada una de las series que conforman el corpus de este libro, el primer capítulo, “Génesis y evo-

18 Entre las muestras de ficción televisiva de calidad referidas por Soria se encuentran *La casa* (TV Pública, 2015), *Cromo*, *El aparecido* (El 10 TV Salta, 2014), *23 pares* (Canal 9, 2012) y *Los siete locos y el lanzallamas* (TV Pública, 2015).

lución de la televisión argentina”, traza el desarrollo de la televisión argentina desde sus inicios en 1951 hasta la actualidad y sondea la relevancia que este medio de comunicación ha mantenido durante diferentes períodos históricos y políticos de la nación. Presta una especial atención al punto de inflexión que supuso la aprobación de la nueva Ley de Medios en 2009 para el fomento de la ficción de calidad y al creciente papel de las plataformas de *streaming* en la distribución y circulación de estas producciones.

El segundo capítulo, “Terror y deuda de sangre en *El garante*”, estudia las cualidades técnicas y narratológicas que permiten pensar la serie de terror *El garante* como precursora de lo que más tarde se llamará televisión de calidad y explora la reescritura en clave de horror del tropo de la deuda argentina. Examina, además, la maquinaria de represión y terror puesta en marcha por el enviado del diablo, antagonista de la trama, como alegoría a través de la cual el espectador accede, por medio de la circulación afectiva, a los recientes miedos y traumas nacionales.¹⁹

El tercer capítulo, “Memoria y *thriller* en *Epitafios*”, lleva a cabo una lectura de los símbolos, signos y metáforas asociados con el reciente pasado dictatorial y la memoria histórica argentina en un *thriller* que gira en torno a asesinos en serie que actúan motivados por asuntos no resueltos del pasado. El capítulo toma como punto de partida el trabajo elaborado por Alberto Moreiras sobre la infrapolítica del género del *thriller* y muestra cómo *Epitafios*, serie con referentes globales supuestamente ajenos al contexto argentino, reescribe tropos e imaginarios de la reciente memoria histórica nacional. Arguyo en este capítulo que, por medio de esta reescritura, la serie propone una urgente lectura local que coexiste con la supuesta globalidad de esta primera ficción televisiva producida para HBO Latinoamérica.

19 Entiendo la circulación afectiva como el movimiento de intensidades, sensaciones e impulsos entre el espacio diegético de la ficción audiovisual y la experiencia somática del espectador (Caña Jiménez y Venkatesh 177). En el capítulo sobre *El garante* expandiré el marco teórico sobre los afectos, en especial en conexión con el trabajo de Eric Shouse y Sara Ahmed, pues sus postulados son productivos para el análisis que aquí se lleva a cabo.

“Violencia, necropolítica y capitaloceno en *Cromo*” conforma el cuarto capítulo, que aborda esta serie policial que investiga el asesinato de una científica involucrada en la denuncia de una curtiembre en la provincia de Corrientes. El hallazgo del cadáver sirve como mecanismo de acceso a una forma de violencia que somatiza en el cuerpo y en los espacios los efectos de las prácticas capitalistas. El enfoque en los espacios (campo y ciudad) a partir de las ideas de Rob Nixon y Achille Mbembe permite demostrar que el deseo de acumulación del capitalismo tardío afecta al individuo, la nación y el medioambiente. Este enfoque en los espacios reescribe, además, la dicotomía sarmentiana de civilización y barbarie. En *Cromo*, sin embargo, esta dicotomía deja de ser viable, ya que el campo no queda excluido de la modernidad, sino que, por el contrario, es intrínseco a su definición.

El último capítulo, “Alegoría, artificio y autoritarismo en *El hipnotizador*”, examina la forma en que la composición estética, la alegoría y el uso de intertextos específicos en esta serie de ciencia ficción permiten pensar las bases ideológicas sobre las que se erige la fundación nacional. La serie (en su segunda temporada) narra la llegada del hipnotizador Natalio Arenas a una isla autocrática cimentada sobre una utopía. La reescritura de *Argirópolis*, utopía conceptualizada por Domingo Faustino Sarmiento en 1850, y del *Manifiesto futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti en la primera temporada invitan a reflexionar tanto sobre el pasado decimonónico como sobre las raíces del fascismo en Occidente. La serie propone, de este modo, una relación dialéctica entre la fundación de la nación y las múltiples formas de autoritarismo que han prevalecido a lo largo de los dos últimos siglos.

Argentina en la pequeña pantalla concluye con una reflexión sobre el presente estado de la industria televisiva en su contexto sociopolítico. Primero, ofrece un breve comentario sobre una variedad de series de calidad que también merecen ser estudiadas bajo el andamiaje teórico desarrollado en capítulos previos. Segundo, especula sobre los circuitos de producción y circulación a la luz de las políticas de privatización que están teniendo lugar bajo el mandato del actual presidente de la nación, Javier Milei. Mientras que para algunos el giro populista hacia la derecha parece haber llegado por sorpresa, podríamos argüir

que *El hipnotizador*, como comenté en el párrafo anterior, ya presagiaba tal cambio en la política nacional. Como Córdova astutamente afirma en el comienzo de *El pacto*, el presente es invariablemente una continuación del pasado. Es nuestra responsabilidad, como también ella nos advertía en su seminario universitario, decodificar estas conexiones y es aquí donde la ficción televisiva se erige como una fuente y un lugar de análisis productivo y significativo.