



# Dramaturgos y cineastas en la televisión: nuevas series ficcionales en la Argentina

## Playwrights and Filmmakers in Television: New Fictional Series in Argentina

CAROLINA SORIA  
Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina  
*soriacarolina@gmail.com*

**Abstract:** During the years 2007-2015 multiple Argentinian playwrights and filmmakers approached the world of television through a vast production of fictional series issued by the Public TV Channel. The participation of these artists in broadcast format and the transformations that occurred in the fictions of the studied period are part of a process of legislative, technological, institutional and aesthetic changes which seek to legitimize contemporary fiction television with so-called “quality products”. In the present article I intend to analyse Diego Lerman’s *La casa* (2015), a paradigmatic example of the transformations in the national public fiction of the period addressed.

**Keywords:** Diego Lerman; TV Series; Legislation; TV Author; Argentina.

**Resumen:** En el periodo 2007-2015 se produjo una incursión progresiva de dramaturgos y cineastas en la televisión argentina a través de una vasta producción de series ficcionales emitidas por la TV Pública. La participación de estos artistas en el formato televisivo y las transformaciones que se desencadenaron en las ficciones en dichos años formaron parte de un proceso de cambio legislativo, tecnológico, institucional y estético que buscó legitimar la ficción televisiva contemporánea con productos denominados de calidad. En este artículo me centraré en el análisis de la serie *La casa* (2015) de Diego Lerman, la cual considero un ejemplo paradigmático de las transformaciones en la ficción pública nacional del periodo abordado.

**Palabras clave:** Diego Lerman; Series de televisión; Legislación; Televisión de autor; Argentina.

En el preludio de la segunda década del nuevo siglo se instala en la Argentina un amplio y novedoso abanico en su oferta ficcional televisiva. Dentro del aluvión de producciones que emerge –tanto ficcionales como documentales– ocupan un lugar central las series de ficción emitidas por la Televisión Pública y dentro de ellas, las narrativas seriadas realizadas por dramaturgos y cineastas reconocidos en el campo cultural nacional. Estos trasladan al nuevo formato sus búsquedas tanto temáticas como formales e imprimen dentro del lenguaje televisivo las marcas enunciativas que definen su poética individual y que constituyen un indudable sello autoral, permitiendo, como veremos más adelante, hablar de una televisión de “autor” y de “calidad”.

En este artículo propongo reflexionar sobre la incursión de realizadores que traspasaron a la ficción serializada televisiva la exploración de problemáticas ya indagadas en el campo cinematográfico y teatral, como la reformulación –en algunos casos– de una estética que apela a construcciones narrativas clásicas y al empleo de fórmulas genéricas. Por ejemplo, y dentro del amplio repertorio, identifiqué la temática de la identidad (genética, de género, sexual y política) en *23 pares* (2012) de Albertina Carri; el drama personal en el contexto de una institución pública en *Entre horas* (2012) de Daniela Goggi; la incursión en los géneros cinematográficos como la ciencia ficción en *Buenos Aires bajo el cielo de Orión* (2013) de Gabriel Medina; lo místico y la historia del país latente en el ámbito de lo privado en *12 casas. Historias de mujeres devotas* (2014) de Santiago Loza; la exploración de la historia argentina a través de las sucesivas décadas del último siglo y el empleo de los diferentes lenguajes que conforman la historia del cine en *La casa* (2015) de Diego Lerman; la adaptación literaria en *Los siete locos y los lanzallamas* (2015) de Fernando Spiner y el *thriller* basado en investigaciones científicas en *Cromo* (2015) de Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik. En esta oportunidad quiero detenerme, primero, en describir las diferentes transformaciones que tuvieron lugar a partir de 2009 y que posibilitaron la proliferación de estas narrativas seriadas; y segundo, analizar la serie *La casa* del dramaturgo y realizador cinematográfico argentino Diego Lerman.

## ANTECEDENTES INMEDIATOS

Previo a adentrarme en el fértil terreno audiovisual que podemos ubicar entre 2007 y 2015, voy a examinar brevemente los antecedentes inmediatos a la irrupción de cineastas y dramaturgos en la televisión argentina, como fueron las experiencias llevadas a cabo a principios de 2000 y posteriormente en 2007. Con la aparición del Nuevo Cine Argentino, directores paradigmáticos del movimiento como Bruno Stagnaro y Adrián Caetano trasladaron a la televisión sus estéticas y temáticas cinematográficas. *Okupas* (2000, Stagnaro) –transmitida por la emisora estatal llamada entonces Canal 7– inauguró una estela de representación seguida por series que manejaron códigos similares, como *Tumberos* (2002) y *Disputas* (2003), ambas dirigidas por Adrián Caetano. Estas series introducían en el medio nuevos códigos de representación estéticos y

contenidos impensados hasta el momento. Principalmente, comenzaron a retratar un sector de la sociedad marginado e ignorado por las ficciones comerciales de las emisoras privadas (Pol-ka, TELEFE) a través de un tratamiento visual que sugería un nuevo tipo de realismo.<sup>1</sup>

Tras este primer y breve periodo que se extiende desde 2000 hasta 2003, el ciclo de telefilms “200 años” de Canal 7 (2007) retoma la congregación de directores teatrales y cinematográficos en el espacio televisivo. Este ciclo consistió, esencialmente, en la convocatoria por parte de la Televisión Pública de directores teatrales y cinematográficos<sup>2</sup> para que realizaran, de manera conjunta, un telefilm.<sup>3</sup> También en 2007, el Canal Ciudad Abierta (canal público de la Ciudad de Buenos Aires), emite *Mi señora es una espía* (2007), serie dirigida por la cineasta Daniela Goggi y escrita y protagonizada por Andrea Garrote, actriz emblemática de las numerosas puestas teatrales de Rafael Spregelburd e integrante y fundadora, junto a él, del grupo teatral El Patrón Vázquez en 1994. Estas experiencias aisladas de la primera década del nuevo siglo repuntaron y se instalaron finalmente en el medio televisivo en 2012, gracias a un nuevo escenario legislativo, tecnológico e institucional que, como veremos a continuación, las hizo posible.

## CAMBIO DE PARADIGMA

La incursión de directores y dramaturgos en la televisión formó parte de un cambio de paradigma que atravesó diferentes órdenes estrechamente vinculados, los cuales buscaron legitimar a la ficción televisiva argentina contemporánea a partir de productos denominados de calidad. Las transformaciones en la ficción (especialmente de la TV Pública) fueron el resultado de un proceso de cambio legislativo –el marco regulatorio de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522 (LCSA), sancionada en 2009–, tecnológico –la innovación tecnológica de la Televisión Digital Abierta (TDA) desarrollada en 2010–, institucional –los concursos de fomento promovidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios– y estético –el privilegio de narrativas clásicas mediante cuatro rubros fundamentales en las convocatorias: series de ficción de temática social, histórica, costumbrista y comedia–.<sup>4</sup> Este cambio de paradigma

<sup>1</sup> Sobre el nuevo realismo en la televisión véase Soria/Lanza (2012).

<sup>2</sup> Los realizadores que participaron del ciclo fueron: Albertina Carri/Cristina Banegas, Adrián Caetano/José María Muscari, Paula de Luque/Ana Alvarado, Rodrigo Moreno/Vivi Tellas, Javier Diment/Luis Ziemkowski, Gustavo Postiglione/ Norman Briski, Javier Olivera/Rafael Spregelburd, José Glusman/Ricardo Bartís, Sandra Gugliotta/Javier Daulte, Diego Lublinsky/Rubén Szuchmacher, Martín Rejtman/Federico León.

<sup>3</sup> Uno de los telefilms de este ciclo fue examinado en Soria (2014). El ciclo completo se analizó en Soria (2016).

<sup>4</sup> Como sostiene Mirta Varela, “las problemáticas sociales presentadas a través de estéticas realistas no ofrecen fuerte resistencia en la televisión que, por el contrario, tiene dificultades para incorporar otro tipo de rupturas” (2012: 26).

obedeció, esencialmente, a una intervención y participación cada vez mayor por parte del Estado en ámbitos de los cuales había sido desligado en la década anterior. La confluencia de estos factores y la consolidación de estos proyectos televisivos deben enmarcarse dentro de una coyuntura político-cultural en la cual se redefine el concepto de lo público en la Argentina a partir de 2000, radicalmente opuesto al de los últimos años del siglo xx.

En la década de los noventa y bajo la presidencia de Carlos Saúl Menem, se radicalizó la implementación del modelo neoliberal y se produjeron cambios en la función del Estado que repercutieron drásticamente en la estructura social y en los proyectos culturales. Las reformas ejecutadas supusieron una reducción de la intervención del aparato estatal en políticas públicas, dando lugar a privatizaciones y a la desregulación de los mercados. En la década siguiente y tras la asunción presidencial de Néstor Kirchner en 2003 –con un proyecto político portador de una retórica anti-neoliberal (Svampa 2013)– se efectuó un cambio sustancial respecto de la gestión menemista, subordinando a partir de ese momento la economía a la política. Se diseñó un modelo de desarrollo con inclusión social y se priorizó la reconstrucción del rol del Estado y su capacidad reguladora a partir de una mayor presencia y participación en las políticas económicas y en los servicios públicos. Esto se reflejó, como veremos enseguida, en la implementación de leyes que ampararon y garantizaron la producción y difusión de contenidos audiovisuales nacionales a través de una emisora estatal como la Televisión Pública.

A continuación propongo perfilar el entramado que involucra a los cuatro factores hasta aquí mencionados, comenzando por el aspecto legislativo en tanto motor y marco de las sucesivas transformaciones.

## MARCO LEGISLATIVO, INNOVACIÓN TECNOLÓGICA, PLANES DE FOMENTO Y OFERTA FICCIONAL

Como señalan González y García Germanier (2013), la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual n° 26.522 (LCSA), aprobada en octubre de 2009 durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, se erigió como el marco contenedor de las transformaciones tecnológicas, culturales y sociales a finales de la primera década del siglo xxi. Dichas transformaciones impactaron sustancialmente tanto en los modos de producción, exhibición y consumo como en la generación de nuevos contenidos audiovisuales.<sup>5</sup> En el mismo año, la Secretaría de Comunicaciones encomendaba la Radiodifusión Digital de Servicios Integrados como base para el Sistema de Televisión Digital de la República Argentina, implementada en 2010 con la aparición de la Te-

<sup>5</sup> El artículo 153 establece la implementación de “políticas públicas estratégicas para la promoción y defensa de la industria audiovisual nacional” y la adopción de “medidas destinadas a promover la conformación y desarrollo de conglomerados de producción de contenidos audiovisuales para todos los formatos y soportes” (Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522 2014: 146).

levisión Digital Abierta (TDA), una plataforma de TV que utiliza tecnología digital para transmitir gratuitamente en alta calidad de imagen y sonido, impulsada por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios.<sup>6</sup>

Tras la introducción de la televisión digital el Estado puso en marcha un conjunto de iniciativas para la producción y difusión de contenidos, entre las que se encuentran el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos, un conglomerado productivo de contenidos audiovisuales nacionales dividido en nueve regiones dentro del país. Este “inéquito sistema federal productivo” se inició con el objetivo de crear

contenidos para consolidar la realización televisiva regional, con una activa participación de universidades nacionales, productoras independientes, periodistas, cooperativas, organizaciones sociales afines al sector audiovisual, pymes, televisoras y organismos públicos locales (González/García Germanier 2014: 62).

Durante 2010 también se desarrolló una experiencia de fomento a la producción de contenidos –denominada “experiencia piloto”– a partir de la cual se concibió, diseñó y ejecutó el “Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales”. El Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios en conjunto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) buscó generar un proceso participativo y federal para democratizar la televisión en el país. Entre los objetivos de este plan se encontraba la producción de programas de alcance universal orientados a la Televisión Digital y la implementación del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA),<sup>7</sup> una fuente de contenidos audiovisuales digitales de libre acceso. Como resultado de la ejecución del programa se pusieron en marcha once concursos de fomento orientados a la producción, en los que se promovió la presentación de proyectos de series de ficción y documentales en diferentes modalidades: para productoras con antecedentes, para señales públicas y/o comunitarias, federales y en coproducción internacional (Cardoso *et al.* 2012: 44). Tras la repercusión de esta primer convocatoria que se reflejó en 1.200 proyectos, al año siguiente (2011) se abrió una convocatoria más amplia que integró más lenguajes y recursos expresivos, como animación, proyectos multiplataformas y telenovelas.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Esta plataforma tiene dos formas de transmisión, la terrestre y la satelital. El sistema de Televisión Digital Terrestre (TDT) permite que las antenas digitales envíen la señal a los equipos receptores. El dispositivo convierte la señal digital en imágenes y sonidos que pueden ser mostradas en cualquier tipo de pantalla. La Televisión Digital Satelital (TDS) es un sistema de transmisión y recepción de la señal de TV que se emite desde un satélite de comunicaciones hacia las antenas receptoras. La TDS tiene como objetivo fundamental alcanzar aquellas zonas del territorio nacional que, por sus condiciones geográficas y/o de baja densidad poblacional, se encuentran fuera del área de cobertura de la TDT. Información extraída de la página web <<http://www.tda.gob.ar/tda/141/3016/tv-digital.html>> (16.06.2016). Durante los plazos de entrega, evaluación y corrección de este artículo la página mencionada fue dada de baja y reemplazada por <<http://www.contenidospublicosdigitales.gob.ar/>> (17.01.2018). Esta última informa únicamente el modo de acceso a los contenidos públicos digitales.

<sup>7</sup> Disponible en <<http://catalogo.bacua.gob.ar/>> (17.01.2018).

<sup>8</sup> *Mi Tv. Toda la programación de la Televisión Digital Abierta*, I, 5 (agosto 2011), p. 13.

En esos años también las universidades tuvieron un lugar preponderante en la producción de contenidos. El Consejo Interuniversitario Nacional participó en la generación de los mismos a través de concursos para series de televisión digital, adquirió derechos de obras audiovisuales y edificó una Plataforma Nacional Audiovisual Universitaria para suministrar contenidos a la comunidad universitaria (González/Caravallo 2014). En 2014, por ejemplo, un comunicado institucional de la Universidad de Buenos Aires admitía el afianzamiento de la red de producción audiovisual y la puesta en marcha de señales digitales universitarias.<sup>9</sup>

La oferta ficcional de la televisión y de las plataformas de internet en general, y de la TV Pública en particular, además de ocupar una gran parte de los horarios *prime time* (Aprea/Krichheimer 2011), fue enriquecida por estas nuevas modalidades de producción y ofreció nuevos formatos y géneros, al tiempo que permitió visibilizar una pluralidad de realizadores audiovisuales que presentaban en sus narrativas una variedad de temáticas, imaginarios locales y estéticas hasta entonces relegados o poco frecuentes. Como señala Alejandra Pía Nicolosi, aparecieron en escena “tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data” (Nicolosi 2014b: 49). De acuerdo con los ejemplos que propone la investigadora, se realizaron series que recuperan mitos y leyendas del litoral argentino (*Payé*), creencias populares salteñas (*El Aparecido*) y el sentido de comunidad en un grupo trans mendocinas (*Las viajadas*), entre otras. Siguiendo con el trabajo de Nicolosi (2014b), considero productivo retomar y continuar las tres modalidades de producción de teleficción nacional en la emisora estatal que la investigadora establece durante el periodo 2010-2013, en tanto de una de ellas provienen las series realizadas por dramaturgos y cineastas, foco de interés en el recorrido de este artículo. La primera modalidad consiste en la asociación de la TV Pública con productoras independientes –entre los que se encuentran títulos como *En terapia* (2012-2014) y *Jorge* (2013)–; la segunda emerge a partir de 2011 y radica en la asociación entre la emisora estatal y organismos públicos –*Los siete locos y los lanzallamas* (2015) respondería a esta modalidad en tanto se realizó conjuntamente con la Biblioteca Nacional–; y la tercera, la dominante hacia 2012 y que me interesa especialmente, es aquella en la que las ficciones se originan con los concursos de fomento, como es el caso de *23 pares*, *Buenos Aires bajo el cielo de Orión* y *La casa*, por mencionar algunos ejemplos. Creo que estas modalidades resultan sumamente fecundas en tanto permiten organizar la proliferación y heterogeneidad de las narrativas ficcionales que ocuparon progresivamente la oferta de la televisión estatal, y en las cuales, como veremos en el siguiente apartado, predomina el sello autoral.

En este contexto de innovación tecnológica y florecimiento de múltiples dispositivos, el entrecruzamiento de las formas artísticas consolidadas en nuestro campo

<sup>9</sup> “Se afianza la red de producción audiovisual y la puesta en marcha de señales digitales universitarias” (23.10.2014), en: <<http://www.uba.ar/comunicacion/noticia.php?id=3904>> (17.01.18).

cultural y su establecimiento en la televisión y en internet, permite reflexionar sobre este fenómeno en el marco de lo que Henry Jenkins (2008) denomina convergencia:

Palabra que describe los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en la circulación de los medios en nuestra cultura. Entre las ideas comunes a las que se refiere el término figuran el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas, la búsqueda de nuevas estructuras de financiación mediática que caen en los intersticios entre los viejos y los nuevos medios, y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, que irían casi a cualquier parte en busca del tipo de experiencias de entretenimiento que desean (Jenkins 2008: 276).

En un presente signado por la convergencia, en donde un mismo contenido fluye por diferentes canales y el entrecruzamiento –o el borramiento de límites concisos– de los medios significa un proceso de transformación cultural, la digitalización de los mismos constituye un factor medular.

## TELEVISIÓN DE AUTOR/TELEVISIÓN DE CALIDAD

Una de las particularidades de las series televisivas de nuestro país es que reivindican la figura del autor-cineasta/autor-dramaturgo y permiten hablar, en términos de Varela (2012), de una “televisión de autor” en la cual pueden reconocerse las huellas personales de cada artista, a diferencia, por ejemplo, de las series estadounidenses en las cuales se les atribuye la autoría a los *showrunners* (Bernini 2012). Si bien Schwarzböck (2012) sostiene que el relato seriado proporciona una cualidad estética que la ficción televisiva no tiene por sí sola, postulo la reivindicación de la noción de autor como un elemento que contribuye a la legitimación estética de las series. Sumado a ello, el cambio en los modos de consumo del producto serial a través de su visualización en internet (por *streaming*), altera el contexto televisivo tradicional<sup>10</sup> de emisión/recepción y “convierte a estos programas de televisión en programas de culto u “obras” en el sentido más tradicional del término” (Varela 2012: 19), al tiempo que enriquece y amplifica las posibilidades de su visualización logrando que se autonomice del “flujo televisivo” –como lo denomina Raymond Williams (2011)– para convertirse en un “flujo interminable” (Varela 2012: 16).

la disyuntiva entre el análisis de la continuidad del flujo televisivo y la interpretación de unidades discretas de programas concebidos como obras ha cambiado de estatuto en la actualidad desde el momento en que una parte de la audiencia consume televisión por internet (Varela 2012: 18).

<sup>10</sup> Según Elena Neira con la innovación tecnológica la televisión pasó de ser unidimensional (utilizar un único aparato) a ser “multidimensional: multidispositivo, multidistribución, multilínea y multiexperiencia” (Neira 2015: 21). Ligado a ello y con la digitalización de contenidos y la multiplicación de dispositivos, la investigadora reconoce un nuevo tipo de audiencia: diferida (ve la televisión cuando quiere) y diseminada (utiliza el dispositivo que más le conviene según el contexto).

En relación con los cambios en los modos de consumo, Jason Mittell (2012-2013) señalaba que, previo a internet, la costumbre de coleccionar las cajas de DVD de las series de televisión contribuía a su posicionamiento estético, por la capacidad de guardarlas junto a films clásicos o libros de novelas, e igualarlas estéticamente de un modo que el efímero sistema televisivo nunca hizo.<sup>11</sup>

Frente a la pregunta, entonces, de si existe el autor de televisión, Mirta Varela expresa que “una de las respuestas posibles es que existen autores, así como existen variados contextos y momentos de la historia de la televisión” (2012: 26). En su argumentación la investigadora examina tres experiencias puntuales de la tensión entre cine y televisión en la que cineastas argentinos incursionaron en esta última (Raymundo Gleyzer, Adrián Caetano y Juan José Campanella) y asegura que en los tres casos se mantuvo una continuidad estética en las producciones cinematográficas como televisivas. Ahora bien, me parece pertinente e indispensable retomar el planteo de Varela que –además de postular la necesidad de pensar las relaciones y tensiones entre el cine y la televisión en el contexto de transición entre esta última e internet– introduce el interrogante sobre los cambios que se producen en la estética televisiva contemporánea, como resultado de la nueva forma de circulación. Creo que la transformación en el consumo de las series de ficción, al poder ser visualizadas en internet de manera continua sin publicidad y sin tener que esperar entre un episodio y otro (por ejemplo siete días en el caso de aquellas de emisión semanal) modifica sustancialmente la naturaleza misma de su estructura narrativa. Especialmente en lo referido a características concebidas como inherentes a su construcción, como lo es la fragmentación, el suspense (a través del gancho o *cliffhanger* al final de cada episodio) y la noción misma de serialidad. Como explica Mittell, los DVD permitieron que

la televisión sea consumida y coleccionada mediante nuevas formas que modificaron drásticamente el lugar de la serie de televisión en el paisaje cultural, así como alterando las posibilidades narrativas disponibles para los creadores [...] las posibilidades se ampliaron con la generalización de internet (cit. en García 2014).

Por otro lado y desde un punto de vista estético, la primera y más evidente transformación está relacionada con factores tecnológicos como la digitalización, en tanto la filmación de las series en alta definición asegura una mayor calidad en la imagen y en el sonido. Asimismo, la convocatoria a cineastas y dramaturgos<sup>12</sup> para participar en

<sup>11</sup> “The physical collectibility of DVD boxes adds to its aesthetic positioning—the ability to shelve a television series next to a classic film or novel creates the possibility of aesthetic equality in a way that the ephemeral system of broadcasting never did” (Mittell 2012-2013).

<sup>12</sup> Si bien en este artículo me centro en las series de ficción emitidas por la Televisión Pública, no desatiendo el hecho de que emisoras privadas como Pol-Ka Producciones y TELEFE también han apostado a la incorporación de dramaturgos y directores de teatro prestigiosos en calidad de guionistas de sus ficciones, como Javier Daulte en conjunto con Alejandro Tantanián (*Fiscales*, 1998) o individualmente (*Para vestir santos*, 2010, *Tiempos compulsivos*, 2012-2013); y cineastas con una trayectoria consolidada como Juan José Campanella (*Culpables*, 2001, *El hombre de tu vida*, 2011-2012, *Entre caníbales*, 2015).

las ficciones televisivas y los llamados a concursos para que presenten y lleven a cabo sus proyectos constituyen un factor clave a la hora de reflexionar sobre las transformaciones de la estética televisiva de los últimos años. Hay un indudable y sólido bagaje artístico que conforma la mirada de cada realizador y que es impreso en cada ficción –lo veremos enseguida con el análisis de *La casa*–, el cual no puede pensarse aislado de la coyuntura tanto tecnológica como legislativa y cultural de los últimos años.

Me parece oportuno en este punto relacionar la noción de televisión de autor con las numerosas aproximaciones conceptuales sobre la calidad audiovisual. Marta Roel (2010) delimita los diferentes sectores desde los cuales tener en cuenta los parámetros de medición de calidad. En el ámbito político, la investigadora apunta hacia los acuerdos con el contexto regulador y autorregulador; en el ámbito profesional, los aspectos técnicos, estéticos y narrativos; en el ámbito de los gestores de empresas de comunicación, la rentabilidad y eficiencia de los contenidos audiovisuales en términos económicos y socioculturales (distinguiendo entre operadores privados y públicos), y en el ámbito de los usuarios, la transmisión de valores (Roel 2010: 28-29). En el caso de la televisión argentina y de acuerdo a las transformaciones mencionadas, reconozco la presencia de cada una de estas esferas que posibilitan pensar las ficciones serializadas en términos de calidad. Dentro del ámbito político se sanciona la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la implementación de políticas culturales como la creación de los Polos Audiovisuales en todo el país y los diferentes programas y planes de fomento para la producción de contenidos destinados a la televisión digital. En el ámbito profesional, las series se realizan únicamente en alta definición, se transmiten en horario central y se ponen a disposición en la plataforma de internet Contenidos Digitales Abiertos (CDA)<sup>13</sup> a la vez que ostentan una calidad estética singular (en lo referido a la puesta en escena) y narrativa (en lo referido a la construcción de las historias). Este desafío formal y narrativo de las series está estrechamente vinculado con el tercer ámbito perteneciente a los gestores de comunicación, ya que al analizar las producciones financiadas y emitidas por la televisión pública, observo que la rentabilidad y eficiencia de las series se mide en términos exclusivamente socioculturales antes que económicos. Esto se advierte en el postulado que formaba parte de los principios y valores promovidos por la Televisión Pública en su página web, referidos a su responsabilidad:

Se crean contenidos que no respondan a las leyes y exigencias del mercado sino que propongan herramientas a la ciudadanía que posibiliten la construcción de un sentido estético, crítico acerca de la realidad y que estimulen la participación ciudadana para la inclusión y el mejoramiento de la vida colectiva.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Plataforma digital en vigencia durante el periodo que abordamos y que actualmente ha sido de baja. Algunos de sus contenidos han sido traspasados primero a Odeon, una plataforma de video a demanda cuyo nombre fue reemplazado luego por Cine.ar en 2017 durante la gestión del presidente Mauricio Macri.

<sup>14</sup> Extraído de la página web de la Televisión Pública: <<http://www.tvpublica.com.ar/institucionales/>> (3.6.2016). Actualmente con el cambio de representantes se ha modificado la página web de la Televisión Pública y se han eliminado dichos postulados.

Vinculado con esta premisa se encuentra el cuarto y último ámbito que delinea Roel referido a los usuarios, en donde la transmisión de valores tiene un lugar fundamental. También en la página web de la emisora estatal se establecía como principio que “el respeto y la promoción de la diversidad cultural, lingüística, étnica y religiosa, es concebida como un aspecto fundamental para el desarrollo de una sociedad democrática”.<sup>15</sup> Y por último, en lo referido a la calidad propiamente dicha, la presentación del canal expresaba lo siguiente:

El canal propone una programación que incluye contenidos informativos, educativos y de entretenimiento con el objetivo de componer una televisión pública de calidad que sirva a la democratización de la comunicación y la cultura de su pueblo.<sup>16</sup>

Efectivamente, observo que en las series realizadas se privilegian mayormente temáticas referidas al derecho de la identidad (*23 pares*) y al conocimiento de la historia y la cultura argentina (*12 casas. Historias de mujeres devotas, La casa, Los siete locos y los lanzallamas*).

Una de las aproximaciones que me interesa retomar sobre la calidad televisiva gira principalmente en torno a las nuevas formas textuales y la complejidad narrativa de la ficción serializada. Según Melanie Bourdaa (2011), la definición de televisión de calidad para referirse a las series recae en criterios tangibles tales como: el trabajo con géneros existentes, las ambiciones estéticas y cinematográficas no vistas previamente y la inclusión en las historias de modos narrativos serializados que edifiquen complejas mitologías (Bourdaa 2011: 34). Por su parte, Kristin Thompson (2003), expresa que la televisión de calidad incluye un linaje de calidad, un gran elenco, una memoria de serie, 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. De acuerdo con estos criterios –y con otros que enumero a continuación– postulo que las series realizadas por dramaturgos y cineastas constituyen un producto cultural de calidad, reconocible también por las siguientes características: la originalidad de las temáticas que abordan y la ambición de los proyectos en manos de directores y autores consagrados en el campo cultural argentino –algunos de ellos ubicados en los márgenes del circuito comercial–; el cruce de lenguajes como el cine, la televisión y el teatro en la composición visual de las escenas como también en ciertas formas expresivas e interpretativas de las actuaciones; la importancia otorgada a los guiones –en general basados en material de archivo, en investigaciones científicas<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Extraído de la página web de la Televisión Pública: <<http://www.tvpublica.com.ar/institucionales/>> (3.6.2016).

<sup>16</sup> Extraído de la página web de la Televisión Pública: <<http://www.tvpublica.com.ar/institucionales/>> (3-6-2016).

<sup>17</sup> Tanto *23 pares* (Albertina Carri) como *Cromo* (Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik) edifican sus universos ficcionales a partir del asesoramiento científico proporcionado por investigadores del CONICET. La primera serie está basada en el libro *ADN. El detector de mentiras* de la especialista en genética humana Viviana Bernath, y la segunda cuenta con la orientación del biólogo Fernando Meijide (quien figura como asesor científico en los créditos de la serie). Sobre estas series véase Soria (2017).

y en la literatura argentina<sup>18</sup>— y la convocatoria a actores y actrices consagrados tanto en el cine como en el teatro nacional e internacional —María Onetto, Cristina Banegas, Luis Ziemrowsky, Marilú Marini, Mirta Busnelli, Alberto Ajaka, Claudio Tolcachir, Rafael Spregelburd, Erica Rivas, Mercedes Morán, María Merlino, entre otros—. Todos estos elementos contribuyen a que la televisión se diferencie de la ficción media —la cual apela, generalmente, al melodrama costumbrista y al componente sentimentalista a través de la exaltación de las emociones— al tiempo que funcionan como garantes de la excelencia del producto televisivo y de su factura estética.

## LA CASA

Nos centraremos a continuación en el análisis de *La casa*, miniserie de trece capítulos de cuarenta y ocho minutos cada uno que explora la historia argentina a través de las sucesivas décadas del último siglo. Cada uno de los relatos es autoconclusivo, en tanto introduce y desarrolla una historia puntual con personajes específicos y concluye al finalizar cada episodio. Mediante diferentes géneros, estéticas y material de archivo la ficción toma como escenario una casa de principios de siglo ubicada en el Delta del Tigre de Buenos Aires. La serie cuenta con libros de Diego Lerman, Mara Pescio y trece guionistas que participaron en los diferentes capítulos. Fue producida por Campo Cine<sup>19</sup> y ganó los concursos de fomento para la televisión digital (el concurso del Ministerio de Planificación y el Consejo Interuniversitario Nacional) a la vez que fue seleccionada por el festival parisiense *Séries Mania*. Inicialmente fue emitida durante tres semanas en la Televisión Pública en abril de 2015, también se pudo ver en la plataforma de internet (CDA) y en “Televisión por Cineastas”, un ciclo compuesto por series filmadas por directores reconocidos del cine argentino y emitido por el canal público INCAA TV. El método de trabajo explicitado por el director consistió en escribir trece guiones en cuatro meses (contratando un coguionista diferente por episodio) y en destinar una semana de rodaje a cada uno (en Kantt 2015). El proyecto despertó el entusiasmo de grandes figuras del teatro, el cine y la televisión conformando un gran elenco. Una particularidad que presenta esta serie (al igual que todas las que han sido ganadoras de los concursos Prime Time) y que permite pensar en una televisión de autor, es la libertad que poseen los realizadores para planificar y llevar a cabo sus proyectos. Se trata de una autonomía impensable en el contexto televisivo comercial (sujeta a índices de audiencia), dado que en la programación de la Televisión Pública el *rating* no es un factor determinante para la continuidad en su emisión ni para los devenires de la historia. Justamente en una de las numerosas entrevistas realizadas al director (en Gallego 2015), éste manifiesta su interés en el nuevo formato por su po-

<sup>18</sup> *Los siete locos y los lanzallamas* (Fernando Spinner) está basada en las novelas *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt.

<sup>19</sup> Productora de cine y televisión creada por Diego Lerman y Nicolás Avruj.

sibilidad como gran laboratorio, que permite principalmente y a diferencia del cine, sostener en el tiempo una narración.

La protagonista de la serie, tal como su nombre promete, es la casa, hilo conductor de cada uno de los episodios e invariante figurativa (Murillo Sandoval 2008), en tanto determina e identifica a la ficción y pervive a través de las décadas y de los diferentes personajes que habitan en ella, ya sea como vivienda fija, como finca vacacional o como refugio, pasando por ella diversos personajes que la ocupan de manera temporal e ilegítimamente. Es en su espacio interior como también en los jardines y sus alrededores donde transcurren las historias, y a través de los diferentes episodios se representa a la casa de las formas más diversas: como lugar opresivo y lúgubre en “Criatura” (episodio nº 1), como espacio de trampa y juerga en “Despedida” (episodio nº 2), como lugar de encierro y aislamiento en “Japonés” (episodio nº 3), como aguantadero en “Secuestro” (episodio nº 4), como espacio bucólico en “Trío” (episodio nº 5) y como refugio en “Revolucionarios” (episodio nº 6) y en “Célula” (episodio nº 7), por mencionar algunos ejemplos. Asimismo y con el discurrir de los episodios, se muestra a la vivienda en sus diferentes circunstancias: desde su planificación en papel hasta su construcción, pasando por periodos de esplendor y suntuosidad, hasta en sus etapas de deterioro y abandono.

Según Lerman, los capítulos fueron pensados como pequeños medimetrajes (en Gallego 2015) y abordados desde diferentes géneros de la historia del cine, utilizando cada época como una excusa formal para abordar los diferentes lenguajes cinematográficos. Por ejemplo el primer capítulo titulado “Criatura”, situado en 1929, se filmó en blanco y negro, el estilo del guión se asemeja a la literatura de Edgar Allan Poe y la estética tiene una impronta entre gótica y expresionista. En cambio el siguiente episodio situado en 1935, cuyos protagonistas encarnan a Carlos Gardel y Alfredo Le Pera días antes del trágico accidente aéreo, remite al cine tanguero de la Argentina de la década del treinta. Y así, la serie revisita tanto los diferentes periodos de la historia y de la cultura argentina –la muerte de Eva Perón el 26 de julio de 1952, el mundial de fútbol de 1978 en plena dictadura militar, los levantamientos militares a los gobiernos democráticos de Raúl Alfonsín y Carlos Saúl Menem por parte de los denominados “carapintadas”– como de los diferentes estilos cinematográficos, entre ellos el cine de Hollywood de los cuarenta, el *western* de los cincuenta y la *nouvelle vague* de los sesenta.

Una voz narradora femenina al comienzo de cada episodio funciona de puente y conecta los sucesivos episodios entre sí, expone los comienzos de cada historia, la sitúa en el contexto argentino y presenta a cada uno de los personajes. Así como la banda sonora está impregnada de esta voz, la imagen muestra, de manera vertiginosa, la yuxtaposición de numerosas imágenes de archivo (por ejemplo la multitud en el entierro de Evita), fotografías y escenificaciones que acompañan a la narración.

El contexto histórico entonces, opera de dos maneras específicas en la historia: por un lado, como marco espacio temporal que alberga la acción y sin una incidencia directa en la trama y por otro, con una funcionalidad clave en el devenir de la historia.

Por ejemplo, en el capítulo cuatro titulado “Secuestro” los personajes aprovechan el revuelo acaecido por el fallecimiento de Evita para ocupar la casa y llevar a cabo el secuestro de una niña, la hija de una magnate alemán de San Isidro y por quien piden, a cambio de su liberación, una suma importante de dinero. Sobre la relación con la coyuntura de cada periodo Lerman expresa:

Intentamos narrar el afuera como algo concreto. Era bastante arbitrario el link con lo social. La casa en cada época se inscribe dentro de un mundo, un país y sus habitantes. En los '30 decidí tomar a Gardel porque me contaron que él tenía una casa en el Tigre donde organizaba fiestas. En los '70 fuimos de lleno a contar una historia de la guerrilla que transcurriera durante el Mundial, en el 2000 contamos sobre un director de cine que quiere filmar una película con una actriz de la televisión y teme que lo abandone para irse a hacer una novela, y en los '90 pusimos a un candidato a intendente del conurbano a quien en plena campaña municipal le aparece una hija no reconocida (en Halfon 2015).

Por último, y en relación con la restauración de narrativas estructuradas en función de géneros específicos en el marco de la ficción televisiva, es posible identificar en la filmografía de Diego Lerman un progresivo acercamiento a una estética y a una construcción narrativa clásica. Por ejemplo su ópera prima *Tan de repente* (2002), película paradigmática del Nuevo Cine Argentino y en blanco y negro, muestra la errancia juvenil con acciones desprovistas de motivaciones claras a través de la ambigüedad narrativa y una nueva expresividad interpretativa. De la misma manera, en *Mientras tanto* (2006), el director explora el discurrir temporal a partir de un collage de historias paralelas que presentan situaciones mínimas y cotidianas. Ya en sus últimos dos films, *La mirada invisible* (2010) y *Refugiado* (2014), Lerman aborda temáticas insertas en contextos políticos específicos (los dispositivos de control institucional en el marco de la dictadura militar de 1976 en *La mirada invisible*) y cuestiones sociales (como la violencia doméstica en *Refugiado*) a partir de narraciones estructuradas de un modo notablemente más convencional que las primeras, con una nítida trayectoria temporal y personajes claramente definidos. Una construcción similar observamos en su primera serie ficcional, cuyas sucesivas historias se edifican de acuerdo al modelo tradicional clásico regido por la causalidad.

## CONCLUSIONES

Luego del recorrido trazado es indudable que el panorama de la televisión pública a partir de 2010 experimentó un cambio sustancial, tanto en lo referido a las ficciones, bajo la firma de cineastas y dramaturgos, como también al nuevo escenario legislativo, tecnológico e institucional que las hizo posible. La heterogeneidad de las propuestas que formaron parte del desarrollo continuo de esta producción serializada de narrativas imprimió un sello de calidad en la oferta de la televisión pública. Cada una de ellas, mediante la exploración de diferentes géneros y de las diversas aproximaciones

a la historia y a la cultura argentina, permitió distinguir de manera inconfundible la marca autoral y la visión de mundo de cada artista. *La casa* constituye, definitivamente y de un modo rotundo, un ejemplo paradigmático y sobresaliente de las series ficcionales argentinas realizadas en el periodo abordado. Ahora bien, es necesario mencionar que el contexto político y económico tras la asunción en diciembre de 2015 de Mauricio Macri, plantea un escenario diferente en materia de inversión en proyectos culturales de esta envergadura e interrumpe, por ejemplo, los concursos *Prime time* de los cuales surgió, entre otras, la ficción de Diego Lerman. Estamos aún inmersos en un contexto de cambios radicales en materia cultural y si bien el panorama no es alentador respecto a los proyectos televisivos actuales, sólo la distancia temporal ofrecerá una visión de conjunto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aprea, Gustavo/Kirchheimer, Mónica (2011): "ARGENTINA: La ficción pierde espacio y un estilo domina". En: Orozco Gómez, Guillermo/Vassallo de Lopes, Maria Immacolata (coords.): *Calidad de la ficción televisiva participación transmediática de las audiencias: Obitel 2011*. São Paulo: Globo, pp. 97-134.
- Bernath, Viviana (2011): *ADN. El detector de mentiras*. Buenos Aires: Debate.
- Bernini, Emilio (2012): "Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas". En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 25-40.
- Bourdaa, Melanie (2011): "Quality Television: Construction and De-construction of Seriality". En: Pérez-Gómez, Miguel A. (ed.): *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 33-43.
- Gallego, Rolando (2015): "Diego Lerman: 'Como director de cine me gustaba la posibilidad de la TV como gran laboratorio'". En: <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0010417-diego-lerman-como-director-de-cine-me-gustaba-la-posibilidad-de-la-tv-como-gran-laboratorio/>> (20.03.2016).
- Cardoso, Lucrecia/Calvi, Germán/Fiore, Felix/Calvi, Leonardo/Direse, Ariel/Denegri, Antonella/Lang, Gustavo (2012): "Construyendo la televisión del futuro". En: Gómez, Lía (comp.): *Construyendo historia(s). Ver para creer en la televisión. Relatos y narrativas en la Televisión Digital Argentina*. La Plata: Ediciones EPC, pp. 33-50.
- García, Alberto Nahum (2014): "¿Por qué las series están de moda?" En: <<http://www.fueradeseries.com/por-que-las-series-estan-de-moda/#foot4>> (27.05.2016).
- González, Leonardo J./ García Germanier, Fernanda (2014): "El proceso de creación de contenidos en los Polos Audiovisuales Tecnológicos". En: *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, 77, pp. 61-68.
- González, Néstor Daniel/Caraballo, Cristian (2014): "La televisión digital en Argentina a cuatro años de su puesta en marcha". En: Nicolosi, Alejandra Pía (comp.): *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 33-45.
- González Frígoli, Martín/Ferrante, Natalia (2012): "TV Digital Abierta: nuevas miradas, nuevos actores, nuevos espacios de comunicación". En: Gómez, Lía (comp.): *Construyendo*

- historia(s). Ver para creer en la televisión. Relatos y narrativas en la Televisión Digital Argentina.* La Plata: Ediciones EPC, pp. 51-60.
- Halfon, Mercedes (2015): “Aquí vivieron”. En: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10515-2015-04-10.html>> (26.05.2016).
- Jenkins, Henry (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós.
- Kantt, Nathalie (2015): “Diego Lerman: La televisión argentina es muy conservadora”. En: <<http://www.lanacion.com.ar/1789435-diego-lerman-la-television-argentina-es-muy-conservadora>> (25.05.2016).
- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522* (2014). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Mittell, Jason (2012-2013): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition (MediaCommons Press). En: <<http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/>> (27.05.2016).
- Murillo Sandoval, Sandra L. (2008): “Serialidad y las series televisivas de la década de los noventas. Observaciones sobre la estructura narrativa”. En: Elizondo Martínez, Jesús Octavio (comp.): *Intersemiótica: la circulación de significado.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, pp. 182- 198.
- Neira, Elena (2015): *La otra pantalla. Redes sociales, móviles y la nueva televisión.* Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Nicolosi, Alejandra Pía (2014a): “Otra realidad para la ficción televisiva en la TV Pública”. En: *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, nº 77. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, pp. 99-112.
- (2014b): “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. ‘Des-centrando la producción y la empleabilidad técnica’”. En: Nicolosi, Alejandra Pía (comp.): *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 47- 62.
- Roel, Marta (2010): “Calidad e imperativos contextuales en la gestión de contenidos para la televisión digital”. En: Francés, Miquel/Gavaldés, Josep/Llorca, Germán/Peris, Alvar (coords.): *La calidad de los contenidos audiovisuales en la multidifusión digital.* Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, pp. 25-38.
- Schwarzböck, Silvia (2012): “Historia de un error. La legitimación estética de las series”. En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 7-23.
- Soria, Carolina (2014): “Confluencia discursiva en el telefilm *Urgente*: entre lo teatral y lo cinematográfico”. En: Sikora, Marina/Rodríguez, Martín (eds.): *Poéticas del disenso.* Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 39- 45.
- (2016): “Ciclo ‘200 años’: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina”. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 14, <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1157/917>> (17.01.18)
- (2017): “La ficción y la ciencia en la narrativa seriada argentina”. En: *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 31, pp. 151-165.
- Soria, Carolina/Lanza, Pablo (2012): “Okupas: El realismo de cambio de siglo en la televisión argentina”. En: <<http://www.lafuga.cl/okupas/569>> (17.01.18).
- Svampa, Maristella (2013): “La década kirchnerista: Populismo, clases medias y revolución pasiva”. En: *LASA Forum*, vol. XLIV, 4, pp. 14-17.
- Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Televisión.* Cambridge: Harvard University Press.

- Varela, Mirta (2012): "Del flujo interminable a la televisión de autor". En: Borges Gabriela/Renato, Luiz Pucci Jr./Sobrinho, Gilberto Alexandre (orgs.): *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*, vol. II. Faro/São Paulo: Universidade de Algarve/Socine/Unicamp, pp. 13-28.
- Williams, Raymond (2011): *Televisión: tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

## FILMOGRAFÍA

- Tan de repente*. Argentina: 2002. Duración: 90 minutos. Dirección: Diego Lerman.
- Mientras tanto*. Argentina/Francia/España: 2006. Duración: 90 minutos. Dirección: Diego Lerman.
- La mirada invisible*. Argentina: 2010. Duración: 1 hora 37 minutos. Dirección: Diego Lerman.
- Refugiado*. Argentina/Francia/Colombia/Polonia: 2014. Duración: 95 minutos. Dirección: Diego Lerman.

## FICCIONES TELEVISIVAS

- 12 casas. Historias de mujeres devotas*. Argentina: 2014. Duración: 45 episodios de 30 minutos. Dirección: Santiago Loza.
- 23 pares*. Argentina: 2012. Duración: 13 episodios de 48 minutos. Dirección: Albertina Carri.
- Buenos Aires bajo el cielo de Orión*. Argentina: 2013. Duración: 13 episodios de 48 minutos. Dirección: Gabriel Medina.
- Cromo*. Argentina: 2015. Duración: 12 episodios de 48 minutos. Dirección: Lucía Puenzo/Nicolás Puenzo/Pablo Fendrik.
- Culpables*. Argentina: 2001. Duración: 39 episodios de 60 minutos. Dirección: Daniel Barone.
- Disputas*. Argentina: 2003. Duración: 11 episodios de 60 minutos. Dirección: Adrián Caetano.
- El Aparecido*. Argentina: 2011. Duración: 8 episodios de 26 minutos. Dirección: Mariano Rosa.
- El hombre de tu vida*. Argentina: 2011-2012. Duración: 24 episodios de 60 minutos. Dirección: Juan José Campanella, M. Victoria Goyeneche, Miguel Colom.
- En terapia*. Argentina: 2012-2014. Duración: 113 episodios de 30 minutos. Dirección: Alejandro Maci.
- Entre canibales*. Argentina: 2015. Duración: 60 episodios de 60 minutos. Dirección: Miguel Colom, Pablo Vásquez, Diego Sánchez.
- Fiscales*. Argentina: 1998. Duración: 19 episodios de 60 minutos. Dirección: Alejandro Maci.
- Jorge*. Argentina: 2013. Duración: 8 episodios de 30 minutos. Dirección: Nicolás Goldbart.
- La casa*. Argentina: 2015. Duración: 13 episodios de 48 minutos. Dirección: Diego Lerman.
- Las viajadas*. Argentina: 2011. Duración: 8 episodios de 26 minutos. Dirección: Cecilia Agüero, Gabriel Dalla Torre.
- Los siete locos y los lanzallamas*. Argentina: 2015. Duración: 30 episodios de 30 minutos. Dirección: Fernando Spiner/Ana Piterbarg.
- Mi señora es una espía*. Argentina: 2007. Duración: 7 episodios de 27 minutos. Dirección: Daniela Goggi.
- Okupas*. Argentina: 2000. Duración: 11 episodios de 60 minutos. Dirección: Bruno Stagnaro.

*Para vestir santos*. Argentina: 2010. Duración: 36 episodios de 60 minutos. Dirección: Daniel Barone.

*Payé*. Argentina: 2011. Duración: 8 episodios de 30 minutos. Dirección: Camilo Gómez Montero.

*Tiempos compulsivos*. Argentina: 2012-2013. Duración: 27 episodios de 60 minutos. Dirección: Daniel Barone.

*Tumberos*. Argentina: 2002. Duración: 11 episodios de 60 minutos. Dirección: Adrián Caetano.

Fecha de recepción: 8.6.2016

Versión reelaborada: 19.01.2018

Fecha de aceptación: 12.13.2018

| **Carolina Soria** es doctora en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra “Historia del Cine Universal” en la misma universidad. En la actualidad desarrolla su investigación posdoctoral (CONICET) sobre series de ficción argentinas emitidas por la Televisión Pública y realizadas por cineastas y dramaturgos. Es investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” y ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Es editora de *Cinegrafías. Ensayos sobre cine clásico y contemporáneo* (2017).