

Confluencias en las Series Federales argentinas. Formas de federalización de la política audiovisual y democratización de las narrativas de la identidad

CONFLUENCES IN THE SERIES FEDERALES ARGENTINAS. FORMS OF FEDERALIZATION OF AUDIOVISUAL POLICY AND DEMOCRATIZATION OF IDENTITY NARRATIVES

Noelia García

CONICET, Instituto Académico y Pedagógico de Ciencias Sociales,
UNVM, Argentina
garciafnoelia@gmail.com

RESUMEN: En este artículo nos ocuparemos de comprender, en términos de cultura visual, las visualidades argentinas acerca de lo federal. En particular trabajaremos para delimitar este tipo de construcción social de sentidos y materialidades sobre las series audiovisuales llamadas Federales, producidas entre los años 2010-2012. Esto es así, dado que estas producciones audiovisuales seriadas fueron ganadoras de concursos nacionales argentinos a partir de políticas estatales. La orientación que nos provee de herramientas analíticas converge en las llamadas metodologías visuales críticas. Desde esta perspectiva, el trabajo sociológico de la cultura visual aborda las dimensiones técnicas, institucionales y estéticas. Las dimensiones institucionales y las técnicas que dan lugar a las Series Federales son fundamentales para comprender el acento puesto a las narrativas de las identidades y las estéticas de la alteridad.

PALABRAS CLAVE: Series Audiovisuales, identidades culturales, estudios visuales, cultura visual, alteridad.

ABSTRACT: In this article we will deal with understanding in terms of visual culture, the Argentine visualities about the “federal”. In particular we will work to delimit this type of social construction of meanings and materialities, on the so-called federal audiovisual series, produced between the years 2010-2012. This is so, given that these serial audiovisual productions were winners of Argentine national competitions based on state policies. The methodology provides us with analytical tools that converge in the so-called critical visual methodologies. From this perspective, the sociological work of visual culture addresses the technical, institutional and aesthetic dimensions. The institutional dimensions and the techniques that give rise to the Federal Series are fundamental to understand the emphasis placed on the narratives of identities and the aesthetics of alterity.

KEYWORDS: Audiovisual Serial, cultural identities, visual studies, visual culture, alterity.

INTRODUCCIÓN

Las producciones culturales en la actualidad están fuertemente vinculadas a las visualidades. Las relaciones sociales se encuentran ligadas de manera indiscernible a las imágenes (Dipaola, *Comunidad* 13). Es por esto que consideramos que las identidades sociales, como conjunto de identificaciones, procesos de subjetivación y de sujeción, están entrelazadas con la cultura visual. Por cultura visual entendemos el campo de las prácticas productoras de sentido por medio de la visualidad.

Es así que las identidades sociales y culturales en nuestra contemporaneidad se vuelven significativas, al mismo tiempo que las prácticas que producen visualidad y las imágenes mismas como prácticas sociales se revalorizan como objeto de estudio para las ciencias sociales y humanas. Con muchas décadas de discusión, las disciplinas que han abordado este tipo de problemáticas han disputado en la arena de la visualidad la pelea por la frontera disciplinar. El detalle no menor de las Series Federales argentinas es su fuerte vinculación con el territorio de pertenencia,

como la producción de lo local y de sujetos locales (Apadurai 187) en un mercado audiovisual cada vez más globalizante y mercantilizador de las narrativas.

Las elecciones epistemológicas, metodológicas y de teoría social para concretar la investigación se han caracterizado por la fuerte presencia de la multidisciplina (Dipaola, “Superficies” 15). Esta característica reevalúa nuestro objeto, teniendo en cuenta que trabajamos sobre producciones audiovisuales, haciendo intervenir múltiples dimensiones. Nuestro objeto de investigación son las Series Federales –INCAA, 2010-2011–, entendidas como prácticas materiales de construcción de sentidos e imágenes en la cultura visual argentina; y las dimensiones de estudio propuestas, que intervienen en este objeto, son las instituciones intervinientes, las técnicas específicas y la estética que atraviesan estas producciones. El recorte temporal está condicionado por la política pública misma que lo origina, siendo estos dos primeros años los que funcionan como prueba piloto de inversión. Es así que incentivaron la participación de productoras audiovisuales locales de cada una de las regiones convocadas sin antecedentes previos de financiación estatal, dato no menor ya que no existían las condiciones materiales y técnicas en ciertas regiones del país para llevar a cabo tales producciones seriadas.

De esta manera, el estudio de las imágenes cobra cada vez más relevancia en la teoría social para comprender procesos que entran en estas prácticas. La comprensión de los dispositivos de visualidad se relaciona no solamente con sus respectivas descripciones técnicas y materiales, sino con sus dinámicas contextuales, políticas y sociales, dejando entrever una serie compleja de distribuciones de intensidades culturales y sociales (Becker 32).

Las imágenes requieren un trabajo sociológico y un compromiso de investigación que reivindique las formas sociales de conocer como prácticas especializadas que materializan imaginarios y representaciones. Diversas disciplinas sociales y humanísticas utilizan las imágenes para comprender las prácticas de producción y también de representación de saberes sociales altamente densificados por otros parámetros que no son los científicos. Como dice Becker en *Para interpretar la sociedad la sociología no basta*, estas representaciones son conocimientos de lo social, que como científicos tenemos que “traducir” e interpretar hacia nuestros fines. Invitamos al lector a abordar el siguiente artículo con esta simple

llamada de atención: la visualidad encarna la visibilidad y la invisibilidad de una manera doble y con múltiples rebotes, la del sujeto que ve, como investigador, y la de los sujetos que miran, en su vivir cotidiano.

El objetivo principal de este artículo es dar cuenta de los procesos y dimensiones –tanto los institucionales como los técnicos y estéticos– que constituyen y habilitan a las Series Federales como producciones argentinas que fueron posibles a partir de ciertos contextos de productores y audiencias específicos, que con el paso del tiempo fueron transformándose hacia otras vías del mercado. Utilizaremos la metodología visual propuesta por Rose (5) y de la sociología de la cultura trabajada por Mirta Varela. Las interpretaciones de imágenes visuales dejan en relieve tres sitios en los que se hacen los significados de una imagen: el sitio de la producción de una imagen, el sitio de la imagen misma y el sitio donde es visto por las audiencias. En cada uno de estos sitios, nos propone Guillian Rose (16), encontramos las modalidades tecnológicas, de composición y sociales. Es en esta última modalidad de la imagen donde ubicamos a las instituciones y prácticas alrededor de las imágenes que son vistas y usadas. Nos interesa terminar este artículo con una reflexión del sitio de la imagen, sobre el lugar donde ella hace sentido a partir de la modalidad social que la conforma; es decir, en nuestro caso, reflexionar sobre la tensión del mercado audiovisual argentino y latinoamericano en contrapunto con el mercado global del consumo de narrativas de la alteridad.

CONSTELACIONES CONCEPTUALES: LOS SITIOS DE LA IMAGEN

Para llevar a cabo estudios de la cultura visual es necesario retomar las proposiciones de los estudios visuales¹ (*Visual Studies*), los cuales nacen en el contexto de los estudios culturales como formas de abordaje de las imágenes de manera transdisciplinar. Es así que estos incluyen no solo

¹ Entre los principales autores destacamos a Mieke Bal, Joan W. T. Mitchel, Martin Jay, Key Moxey, Gotfried Bohem; y dentro de esta línea en los estudios visuales españoles a José Luis Brea y Ana María Guasch. Cada uno de ellos presenta diversas y heterogéneas lecturas que complementan y complejizan esta perspectiva de estudios visuales.

a los estudios culturales como disciplina específica, sino también a los estudios del arte desde una perspectiva histórica, a los estudios de los dispositivos de comunicación y, sobre identidades contemporáneas, a las sociologías y las antropologías de las imágenes y los estudios metodológicos interdisciplinarios de objetos complejos como las representaciones visuales.

Las imágenes, al ser trabajadas desde perspectivas transdisciplinarias con objetivos científicos, deben ser tratadas a partir de un acercamiento crítico. Las recomendaciones de Rose puntualizan considerar que las imágenes no son simples reflejos de sus contextos ni enteramente reducibles a estos, ya que las representaciones visuales tienen sus propias consecuencias o efectos. De esta manera, como prácticas culturales y representaciones visuales, las imágenes hacen un trabajo de sentido acerca del mundo social y de los sujetos en las inclusiones o exclusiones de los significados culturales hegemónicos y subalternos. Por lo tanto, al momento de estudiar imágenes debemos considerarnos tanto investigadores como audiencias posibles de ellas, postura que nos demanda una continua reflexividad.

En tiempos de la modernidad tardía, las identidades y las imágenes, como prácticas culturales que se imbrican en los procesos de subjetivación, fluyen de manera continua, sin un fin ordenado ni con identificaciones coherentes. El orden disonante prevalece en las distinciones de identidades, lo que hace considerarlas flexibles, movilizadas y descentradas, no singulares sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones de sujetos, a menudo cruzados y antagónicos. Las identidades, nos dice Hall, son un punto de encuentro –o sutura, como él prefiere llamarlas– entre discursos y prácticas, entre posiciones de sujeto y subjetividades, donde se da el efecto de enlace de este con las formaciones sociales. Así, esta sutura puede ser entendida como un proceso de identificación del sujeto con el discurso.

Las identidades culturales son puntos de identificación donde siempre podemos encontrar políticas de la identidad, es decir, posiciones de sujeto. Lo que se pone en acto de la identidad es la narrativa de sí. De esta manera, se desterritorializan y se reterritorializan, circulan en el espacio y en los imaginarios, promueven prácticas ideológico-políticas y elaboran nuevas formas y dispositivos culturales con los cuales construyen procesos. Al tratar este concepto como un cúmulo de identificaciones, como procesos y narrativas, es decir, como puesta en acto, Hall advierte que “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso

de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en los procesos de devenir y no de ser” (*Cuestiones* 17).

Las producciones culturales –y las audiovisuales entre ellas– nos muestran lugares desde los cuales los sujetos hablan, produciendo identificaciones y actos de distinción desde sus narrativas:

Como un proceso, como una narrativa, como un discurso, se cuenta siempre desde la posición del Otro. Más aún, la identidad es siempre en parte una narrativa, siempre en parte una especie de representación. Está siempre dentro de la representación. La identidad no es algo que se forma afuera y sobre la que luego contamos historias. Es aquello que es narrado en el yo de uno mismo. Tenemos la noción de la identidad como algo contradictorio, compuesto de más de un discurso, compuesto siempre a través de los silencios del otro, escrito en, y a través de la ambivalencia y el deseo. Éstas son maneras sumamente importantes de intentar pensar una identidad, que no es una totalidad sellada ni cerrada (Hall, *Sin garantías* 321).

Por lo tanto, si uno de los sitios donde la imagen tiene sentido –es decir, significa– es en la imagen misma, encontramos en su composicionalidad las narrativas de las identidades que resaltan en las Series Federales. Si cada imagen tiene un número formal de componentes como los que anteriormente anunciamos (el social, que abarca las prácticas e instituciones que habilitan, el tecnológico y el composicional), se ponen de relieve al superponerse tanto las narrativas identitarias como las condiciones y prácticas institucionales que forman su contexto. La modalidad más importante para los efectos de una imagen es, por lo tanto, su composicionalidad; en nuestro caso específicamente, las narrativas de sí.

Los pliegues de sentido desde los cuales se constituyen las narraciones identitarias son campos de batallas, escenarios de disputas donde se ponen en juego articulaciones de prácticas de resistencia y agenciamientos comunitarios. Las identidades no solo son afirmadas sino también atribuidas, por lo que muchas de las identidades desde las que se articulan prácticas de disputa han sido alteridades, es decir, estrategias de oterización y distinción asignadas por identidades dominantes o hegemónicas (Castro-Gómez y Restrepo 30).

Claudia Briones (28) propone pensar la sujeción y la subjetivación como conceptos intermedios (Brubaker y Cooper), incorporando la noción foucaultiana de productividad del poder mediante las prácticas del yo. Las prácticas de significación están reguladas por normas de inteligibilidad, donde se aloja lo político. Esto es lo que le permite decir que es el poder reiterativo del discurso, y no el acto mediante el cual el sujeto da origen a lo que nombra, lo que contiene la capacidad de producir y constreñir los fenómenos que regula (Briones 28-77).

DISTRIBUCIÓN DE IMÁGENES EN EL CAPITALISMO TARDÍO

El capitalismo tardío se muestra como un mundo en red, de interacciones virtuales y mundializadas, con una primacía en las relaciones sociales mediadas por las imágenes. Este modelo de relaciones mundializadas actualiza nuevos modos de dominación, división y exclusión, que intensifican los trazos de una lógica cultural de consumo que muchas veces profundiza la desigualdad. Todas las relaciones sociales están hechas mediante imágenes, se producen desde y para las imágenes. En su distribución social no hay carencia, pero ciertas imágenes producen ordenaciones que son rastros de desigualdad y diferencia. Estos procesos de identificación y de sujeción, donde intervienen los sujetos, son aquellos que importan en la práctica de la visualidad para poder estudiar las identidades sociales.

El proceso de globalización es clave en este punto. Las imágenes, entre ellas las audiovisuales, intervienen en procesos que operan a escala mundial, interconectados no solo por la economía global y la interacción mediatizada, sino, además, por la gran red de internet. Estos nuevos procesos de las imágenes en globalización –tanto como procesos de subjetivación como de sujeción– someten al sujeto a nuevas configuraciones espacio-temporales.

Las imágenes producen-reproducen mediante imaginarios y representaciones, procesos de identificación con alteridades y comunidades, distribuyendo las diferencias e intensificando las identificaciones. Las producciones audiovisuales de todo el territorio nacional habilitan espacios para la emergencia de puntos de fuga y diversos agenciamientos

dentro de la matriz de poder que dichos dispositivos comunicacionales y culturales trazan de manera hegemónica.

Una de las modalidades de la imagen que nos pusimos como objetivo desarrollar son las condiciones históricas e institucionales que hacen posible la circulación de imágenes subalternas; es decir, las tensiones entre lo global-local y la importancia de la expresividad de los sujetos locales frente a una conjunción de políticas favorables a su práctica. En parte lo propició el nuevo marco legal que se aprobó en Argentina en el año 2009. La Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y Radiodifusión incentivó una ampliación del campo de lo decible vinculado a diversas construcciones dentro del *ámbito* de lo cultural y a la expresión de localismos en función de una reivindicación federal de la producción audiovisual.

En las Series Federales, que se financiaron en este marco legal, se articulan las expresividades y experiencias de los sujetos y se ponen en acto las identidades en sus narrativas. Funcionan como vectores de subjetivación en los cuales cada grupo social vehiculiza un sistema de modelización de subjetividad, es decir, a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus nos-otros. Estas producciones audiovisuales, con sus características particulares –que en los siguientes puntos pasaremos a desarrollar–, participan dentro de la distribución de las imágenes como parte de lo que Jacques Rancière denomina el reparto de lo sensible en las prácticas artísticas.

LAS SERIES FEDERALES: INTERSECCIÓN DE INSTITUCIONES Y POLÍTICAS DE LA DIFERENCIA

Históricamente la inversión y subvención pública a las producciones audiovisuales como el cine han marcado su desarrollo y la posibilidad material² de su existencia. Las políticas públicas de lo audiovisual en Argentina son fundamentales para entender los marcos institucionales que dan origen a estas producciones.

² No solo en Argentina han sido fundamentales los planes de fomento estatal a las producciones audiovisuales en épocas de globalización. Véase la referencia del caso de Australia (Williams y Verevis 2018).

El hecho de que las Series Federales sean resultado de legislaciones e iniciativas institucionales nos hace pensar en su estrecha vinculación con los ámbitos de materialización en los que se enclavan y su relación con los sentidos que estas construyen. Las Series Federales (2010-2012)³ son producciones audiovisuales provenientes de concursos públicos de formatos digitales para la Televisión Digital Abierta (TDA) argentina.

Las series audiovisuales pensadas para televisión digital se enmarcan en una ley nacional y en dos políticas públicas de comunicación y cultura de la nación. La ley a la cual hacemos referencia es la N° 26.522, Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), sancionada en el año 2009⁴. Las políticas públicas a las cuales hacemos referencia son la implementación de la TDA y los Planes Operativos de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales. Tres instituciones de nivel nacional intervienen en la aplicación y verificación de las políticas: el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios, la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). El Plan Operativo de Fomento tuvo como objetivos principales la promoción de contenidos audiovisuales para la televisión digital y el fortalecimiento de las capacidades productivas de todo el territorio nacional.

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual enmarca legalmente a la comunicación desde una perspectiva de derechos, generando un debate acerca de la diversidad de voces, democratización de las pantallas y federalización de las producciones. La discusión, aún no saldada, se centró en el rol del Estado en cuanto a estos tópicos (Becerra, Loreti y Varela, *Para una sociología*). El derecho a la comunicación audiovisual, en este sentido, es una fuente de oportunidades de visibilización de prácticas, sujetos y comunidades. En este bagaje de imágenes a disposición realizadas y distribuidas creemos que se establecen, en su característica de Series Federales, nuevas formas de visibilizar y visualizar identidades-alteridades.

³ Recortamos las convocatorias de los años 2010-2011 (se efectiviza en 2012), porque al ser las pruebas piloto no es exigencia para las productoras presentantes tener antecedentes de financiamiento estatal; las siguientes convocatorias cambian en sus características. Es interesante ver cómo en las dos primeras convocatorias trabajadas se exploran ciertas temáticas y cruce de géneros.

⁴ Para mayor comprensión del proceso social que sustanció esta ley y el rol del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, véase Segura (2011) y Becerra (2012).

Las convocatorias a los concursos a la producción de series digitales para la TDA, tanto ficciones como documentales, fueron impulsadas por el Consejo Asesor⁵ para la implementación del Plan de Fomento, junto con muchos otros concursos para la producción audiovisual de animación, cine de ficción y documental. No es menor destacar la creación de un Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA)⁶, donde se encuentran disponibles todas las producciones digitales realizadas en este contexto.

Aquí se enmarcan las convocatorias para Series Federales, tanto ficciones como documentales, que garantizan a las seis regiones argentinas⁷ una distribución igualitaria de condiciones materiales de producción.

En los dos años a los que acotamos nuestra investigación (2010-2012), se produjeron un total de ochenta realizaciones audiovisuales seriadas, distribuidas equitativamente en las regiones, apuntando a la capitalización tecnológica y a desestructurar la concentración espacial dentro del territorio argentino, disputando el centro a la capital. La totalidad de las Series Federales se compone de cuatro documentales y ocho capítulos de ficción, mientras que la duración se encuentra entre veintiséis minutos –en las primeras– y cuarenta y cinco cada capítulo –en las segundas–, repartidas equitativamente entre las seis regiones del país. Las imágenes audiovisuales que resultaron del financiamiento fueron producidas y puestas en circulación en canales de la misma región por productoras locales.

LOS NUEVOS REQUERIMIENTOS TÉCNICOS EN EL MERCADO GLOBAL DE LA IMAGEN: LAS SERIES FEDERALES COMO INCORPORACIÓN DE CALIDAD Y TECNOLOGÍA EN LA INDUSTRIA CULTURAL

La finalidad de este nodo institucional de políticas públicas y planes de fomento está en estrecha relación con las implementaciones técnicas

⁵ Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T).

⁶ El BACUA es un banco de contenidos públicos digitales, que funciona con un catálogo *online* y una videoteca administrada con una referencia audiovisual de las producciones, en baja calidad, con pisador y no se dispone completa: <http://www.bacua.gob.ar/>

⁷ Centro Norte, Metropolitana sin CABA, NOA, NEA, Patagonia y Nuevo Cuyo.

de la Televisión Digital. Las especificidades están fundamentadas en la digitalización de contenidos audiovisuales bajo normas internacionales. Y de ello, la necesidad de cubrir espacios nuevos de la TDA con programación de estos estándares de calidad.

Por ello es que la convocatoria de Series Federales exige calidad HD *broadcasting internacional*, con relación de aspecto 16:9, que no es el común en el formato televisivo analógico (NTSC, PAL), en el cual la relación de aspecto es de 4:3. Esto significó incorporar la tecnología necesaria en la etapa de producción audiovisual y, de esa manera, acelerar la circulación de la obra en medios digitales, como internet, mediante plataformas web públicas⁸, además de los canales propios de la TDA.

Otra dimensión importante que no se puede dejar de lado es el mercado global de producciones audiovisuales seriadas (Varela, “Del flujo”). Ya para el año 2009, las series funcionaron como un producto audiovisual televisivo, muy rentable y muy consumido a nivel global.

ESTÉTICAS DE LA ALTERIDAD: LAS SERIES FEDERALES COMO ENCUENTRO DE LA GLOBALIZACIÓN DE LA INDUSTRIA Y LA LOCALIZACIÓN DE LA DIFERENCIA

Las producciones federales generaron series que visibilizaron regiones que antes fueron excluidas en los mercados de producción audiovisual. Las estéticas que encontramos rompen con los consumos globales seriados aportando un fuerte componente de localización de las producciones, ya sea en sus narrativas, en sus locuciones o en sus escenarios. La región de Nuevo Cuyo, por ejemplo, construye sus narrativas desde la hibridación de géneros, superando la construcción de la imagen naturalista y buscando la representación de una imagen *queer* (García, “La serialidad” 9), como ocurre en la *Las viajadas* (Agüero y Dalla Torre); de igual manera, en *Radiografía del desierto* (Donoso), con su construcción del paisaje a través del lazo entre el desierto y el agua junto con la figura del extranjero como el lazo con el otro.

⁸ Esto en su momento se llamó Contenidos Digitales Abiertos y su dirección fue www.cda.gob.ar, dada de baja en 2015, reemplazada en el año 2018 por www.cont.ar

Estas producciones audiovisuales conservan cierta estética del nuevo cine argentino, cuya característica principal, además de las narrativas de la marginalidad, es la expresión generacional de los directores, productores y guionistas. La mayoría de ellos no superan los cuarenta años de edad. Para Centro Metropolitano, la marginalidad de *Propiedad, privados* (Orduna) y *Los pibes del puente* (Salinas y Miranda), donde figuran espacios del otro que espera en el margen de la sociedad a ser rescatado, como deseo de transitar un puente (García y Grüning).

Narrativas desde alteridades, posiciones de sujeto que hablan desde un yo colectivo que tematizan en diálogos fronteras de clase, género, etarias, territoriales, religiosas, etcétera. Así, en la unión de palabra e imagen, las visualidades contribuyen a la comprensión de las identidades culturales del territorio federal. En la región Centro Norte, *Nosotros campesinos* (González Gomera), donde “vemos principalmente la colectividad y sus acciones. El nosotros compone una postura social y existencial, que se expresa y materializa en las imágenes” (García, “Identidades” 298).

Las producciones audiovisuales seriadas, tanto documentales como ficcionales, generan una apertura de ciertas visualidades en torno a los diversos tipos de alteridades. Ponen en circulación formas que atribuyen y disputan, en continua tensión, identidades-alteridades. Las imágenes que se distribuyen tienen características sensibles y tienden a fortalecer cierta distribución equitativa en la presentación y ubicación de los cuerpos subalternos (García, “La serialidad”). Las Series Federales que surgen en el pliegue del dispositivo, entre el desarrollo de las condiciones materiales de producción y la efectiva “industrialización” del sector, distribuyen otras formas de presentar estos cuerpos como fronteras de lo federal.

Las diversidades de identificaciones sociales y culturales que se muestran en las Series Federales formulan imágenes de la alteridad y estéticas del otro. Lejos de conformar una hegemonía en la visualidad argentina, la diversidad y la ruptura se visibilizan fuertemente.

Las narrativas que encontramos ahí ponen en juego esta honda vinculación territorial en su punto de origen. Por estas características, el espacio –tanto de producción como de representación– se vuelve fundamental para entender los procesos de subjetivaciones e identificación que habilitan estas imágenes (García, “Cartografías”).

Las experiencias locales resultantes de las imágenes de las Series Federales generan representaciones del espacio, al mismo momento que producen los espacios de representación, las imaginaciones posibles, los paisajes sociales, poéticas y estéticas del espacio. Los objetos culturales, resultantes de las prácticas materiales espaciales construyen espacios de representación, que funcionan como localización de los sujetos y las identificaciones de lo local a partir de la diversidad. El espacio es la condición de la multiplicidad y se da por medio de interrelaciones, ya sean materiales, de la percepción o de la imaginación. Los paisajes mediáticos tienden a centrarse en imágenes, franjas de realidad, narraciones estetizadas, y “ofrecen a aquellos que los viven y los transforman una serie de elementos a partir de los cuales se pueden componer guiones de vidas imaginadas” (Appadurai 49).

CONSIDERACIONES FINALES: LAS VISUALIDADES FEDERALES

Si las narrativas identitarias que construyen las series audiovisuales argentinas fueron posibles por las habilitaciones de los contextos institucionales, pero también por las generaciones de productores y actantes de las mismas imágenes que nos traen estas series, ellas dan cuenta que, para comprender las prácticas culturales y estas representaciones, es necesario abarcar el sitio de las imágenes desde una perspectiva crítica que no solo incorpore el contenido del sentido sino que abra el debate a lecturas complejas institucionales e históricas.

Consideramos que estas series abrieron el juego a una nueva distribución material y simbólica en la producción de un repertorio de imágenes donde habitan formas de identificación, subjetivación y alteridad que disputan ciertas definiciones de fronteras y territorios dentro del audiovisual con característica federal.

Para respondernos ¿qué es la imagen?, junto con W. J. T. Mitchell, y ¿qué es lo que realmente quieren las imágenes?, concordamos –junto con este autor– que ellas no son solo un tipo de signo, que se somete a cierta genealogía, retórica y hermenéutica, sino que, en su definición más precisa, parten de un dialogismo. Un sujeto que es subalterno, “cuyos cuerpos se marcaron con el estigma de la diferencia” (Mitchell, *Qué*

quieren 21). A esta perspectiva le sumamos los argumentos de Rancière cuando piensa en las imágenes como parte del reparto de lo sensible, a su vez que las considera un conjunto de *operaciones* (*El destino* 35).

Reparto de lo sensible como el sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto, al mismo tiempo, una existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas: los límites y fronteras (Rancière, “Política”). Un lugar común en el que se reparten los modos de ser, de hacer, del decir y del aparecer (ser visible o no). La conformación de un común, como lo vimos al igual que la identidad-alteridad, implica necesariamente la exclusión: partes excluidas del habla y de la visibilidad. El arte y las imágenes intervienen en el reparto de lo común, proponiendo nuevas formas de distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de decir y las formas de visibilidad.

Es imprescindible para comprender el entramado sociohistórico de nuestro objeto de investigación y complejizar el campo problemático incorporar las dimensiones de análisis de una sociología de la cultura. De igual manera, sabemos que no se encuentra completo este proceso de investigación si no es en relación con procesos globales.

Estos repertorios son una puerta al trabajo de análisis cultural y sociológico de imágenes subalternas e identidades sociales que nos narren desde el punto de vista de la distribución social en el territorio nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, ARJUN. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ANDERMANN, JENS. “Reverón: El paisaje evanescente”. *Tópicos del Seminario*, N° 29, enero-junio 2013, pp. 33-52.
- ANDERMANN, JENS Y ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO, compiladores. *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colihue, 2013.
- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- BAUMAN, ZYGMUNT. *La globalización. Consecuencias humanas*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BRIONES, CLAUDIA. "Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales". *Cartografías argentinas. Políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2005, pp. 11-43.
- BAL, MIEKE. "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios Visuales*, N° 3, 2006, pp. 28-77.
- BECERRA, M., D. LORETI Y M. VARELA. "Políticas públicas en el nuevo siglo latinoamericano. El campo de la comunicación y los medios". *Argumentos. Revista de Crítica Social*, N° 13, octubre 2011.
- BECERRA, MARTÍN. "Terremoto mediático en América Latina", *Le Monde Diplomatique*, N° 152, febrero del 2012.
- BECKER, SAMUEL. *Para interpretar la sociedad la sociología no basta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.
- BRUBAKER, R. Y F. COOPER. "Más allá de la identidad...". *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 7, 2001, pp. 30-67.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO Y EDUARDO RESTREPO, editores. *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- DEPETRIS CHAUVÍN, IRENE. "Cartografía para los recuerdos: Barcelona y la(s) memoria(s) de la posguerra en *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán", *Confuenze*, N° 2, vol. 3, 2011, pp. 99-109.
- _____ "Paisajes interiores: espacio y afectividad en un documental sobre Malvinas". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, N° 18, 2014, pp. 47-57.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.
- DIPAOLA, ESTEBAN MARCOS. *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires, Letra Viva, 2013.
- _____ "Superficies y superposición: metodologías para el estudio de las relaciones entre sociedades e imágenes en la contemporaneidad". *Actas de las XI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2015.

GARCÍA, NOELIA. “La serialidad televisiva nacional, cruces imaginales y construcciones *queer* en *Las viajadas*”. *Revista Lindes*, N° 10, noviembre de 2015.

_____ “Identidades y alteridades en las regiones argentinas. Una cartografía pensada desde la sociología de las imágenes en las series federales INCAA 2010-2012”. *MILLCAYAC, Revista Digital de Ciencias Sociales*, N° 6, vol. IV, 2017, pp. 285-304.

_____ “Cartografías imaginales: identificaciones espaciales como paisajes federales”. *Producciones imaginales cultura visual y socialidad contemporánea*, Esteban Dipola, compilador, Buenos Aires, La Cebra, 2018.

GARCÍA, NOELIA Y KAREN GRÜNIG. “Identidades expresivas en la imagen audiovisual”. *Actas del Simposio Internacional de Estudios Latinoamericanos*. Córdoba, Editorial UNVM, 2015.

GROSSBERG, LAWRENCE. “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”. *Cuestiones de identidad cultural*, S. Hall y P. Du Gay, compiladores. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 148-180.

HALL, STUART. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, editores, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Envió Editores, 2010.

HALL, STUART Y PAUL DU GAY. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

MITCHELL, W. J. T. “¿Qué es una imagen?”. *Filosofía de la imagen*, Ana García Varas, editora, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

_____ *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México DF, Cocom Press, 2014.

NICOLOSI, ALEJANDRA PÍA, compiladora. *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

RANCIÈRE, JAQUES. “Política, identificación, subjetivación”. *El reverso de la diferencia*, Benjamín Arditti, editor, Caracas, Nueva Sociedad, 2000.

_____ *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, Lom, 2009.

- _____ *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- ROSE, GUILLIAN. *Visual Methodologies*. Londres, Sage, 2001.
- SEGURA, MARÍA. “La reforma comunicacional: la construcción de sus argumentos y condiciones de posibilidad a partir de 2001”. *Estudios*, Nº 26, 2011, pp. 125-142.
- VARELA, MIRTA. “Televisión: modernización y memoria”. *Oficios Terrestres. Publicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social*, Nº 18, 2006, pp. 159-166.
- _____ “Medios de comunicación e industrias culturales: Historias nacionales y problemas globales”. *Comunicação no mercado digital*. Santos, Intercom, 2007, pp. 175-188.
- _____ “La televisión: el espacio vacío de la crítica”. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, Nº 2, octubre 2010.
- _____ “Del flujo interminable a la televisión de autor”. *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário (vol. II)*. São Paulo, Campinas e Faro, Socine, Unicamp, Universidade do Algarve-CIAC, 2012, pp. 176.
- _____ “Para una sociología histórica de la imagen televisiva”. *Imagem: artefato cultural*, Alberto Gawryszewski, organizador. Londrina, Paraná, Brasil, Eduel, 2017, pp. 129-156.
- WILLIAMS, D. Y C. VEREVIS. “Before and After ACMI: A Case Study in The Cultural History of Australia’s State Film Centres”. *Studies in Australasian Cinema*, Nº 1, vol. 12, 2018, pp. 6-13.

FILMOGRAFÍA

- Las viajadas*. Cecilia Agüero y Gabriel El Generador, Dalla Torre, directores, Argentina, 2010.
- Los pibes del puente*. Patricio Salinas y Victoria Miranda, directores, Argentina, 2010.
- Nosotros campesinos*. Jimena González Gomera, directora, Argentina, 2010.
- Propiedad, privados*. Diana Orduna, directora, Argentina, 2010.
- Radiografía del desierto*. Mariano Donoso, director, Argentina, 2012.