



Título: Pandemia, ficción seriada y TV Pública: Toda oferta es política¹

Apellido, Nombre: Nicolosi, Alejandra Pía

DNI: 25.028.332

E-mail: anicolosi@unq.edu.ar

Pertenencia institucional: Universidad Nacional de Quilmes

Eje temático: Eje 6. Prácticas de producción, consumo y usos mediáticos

Resumen extendido

Frente al escenario de ASPO y posteriormente de DISPO originado por la pandemia de COVID-19, la Televisión Pública (Canal 7) refrendó su función esencial de construcción de ciudadanía al dar respuesta a la crisis sanitaria desde una grilla específica de programación, atendiendo las necesidades de sus audiencias en confinamiento: información, educación y entretenimiento. Es en este último punto donde detenemos nuestro interés: la oferta de ficción seriada.

Hay que remarcar que la producción y exhibición de ficción televisiva en Argentina viene en profunda desaceleración. La pandemia desatada en 2020, al paralizar completamente la producción del sector, no hizo más que profundizar esa tendencia. No obstante, si hubo una pantalla que priorizó la ficción televisiva como contenido fue la TV Pública, cubriendo dos frentes: por un lado, el frente material ligado al pago de derechos de reproducción a los artistas a través de SAGAI, constituyéndose así en un ingreso concreto para un sector en emergencia económica y; por otro lado, el frente ligado a la democratización del acceso gratuito al entretenimiento. Además, en el campo de lo simbólico, representó la decisión y la apuesta política de poner en la grilla historias nacionales que, más allá de entretener e informar, disputan sentidos socialmente construidos en torno a temáticas como la inclusión, problemática de género, identidad, la historia, los medios, el poder. Es decir, narrativas que visibilizan problemáticas y actores sociales desde una mirada alternativa a las historias narradas en la televisión comercial hegemónica.

¹ Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto *OFTVP – Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y en plataformas on demand estatales*. Universidad Nacional de Quilmes. Dirigido por Alejandra Pía Nicolosi.



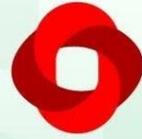
En este trabajo, nos proponemos analizar la grilla de la oferta de ficción seriada de la TV Pública durante 2020, proponiendo una lectura desde la coyuntura y también desde la perspectiva histórica en relación a la aplicación y posterior intervención de facto de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley de SCA).

Según datos elaborados por el *Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y en plataformas on demand estatales* (UNQ), durante 2020, la Televisión Pública programó 23 títulos de ficción seriada que sumaron un total de 171hs, de las cuales 35hs 30m (21% del total) correspondieron a 6 títulos de ficción de estreno. Las restantes 135hs 30m (79% del total programado) correspondieron a la reposición de 17 títulos ya estrenados en la emisora estatal entre 2010 y 2019. Entre ellos: *Germán, últimas viñetas, Historia de un Clan, En terapia, Doce Casas, Jorge, Las 12 esposas de Wilson, y Balas Perdidas*.

De los 23 títulos de ficción televisiva programadas en la TV Pública durante el 2020, 18 títulos (78% del total) fueron producidos durante el periodo 2009-2015, es decir, en tiempos de plena vigencia de la democratizadora Ley de SCA. El dato destacado es que el 57% de la oferta (13 títulos) fue producto de concursos financiados por el Estado Nacional, que concentró un total de 89hs (el 52% del total de horas programadas).

Es decir, que la capacidad de respuesta de la pantalla pública frente a la crisis sanitaria respondió a la disponibilidad de un frondoso reservorio de contenidos de ficción elaborados por una política pública de comunicación específica desarrollada durante los años 2009 al 2015. Pero, además, se suma la herencia de un sistema de medios públicos que, gracias al fortalecimiento iniciado en 2003, supo y pudo capear el vaciamiento de la gestión macrista.

Analizar la oferta de ficción de la TV Pública durante la pandemia de 2020 es remarcar la relevancia de la política pública en varios frentes, pero, también, con diversos objetivos: a fin de defender una industria que supo construir un alto índice de producción y que luego de la dictadura militar no se pudo recuperar; para reinventarse, innovar y sobrevivir a la masificación de la oferta de contenidos de las plataformas *on demand*; para garantizar el acceso de voces marginalizadas a la producción, y garantizar a las audiencias su consumo. Porque lo que está en juego en la ficción televisiva es la defensa del derecho a la representación de las identidades nacionales, con toda su diversidad y los matices que la constituyen, ya que es un derecho cultural, social y político. Y en este sentido, la TV Pública es lugar material de puesta práctica de dicha política.



Mientras que un elevado porcentaje de la población no cuenta con las condiciones materiales que se necesitan para tener conexión a Internet, no pueda pagar el abono de la televisión paga por cable o vía satélite, la Televisión Pública (y aquí incluimos también a la TDA-) tiene la obligación comunicacional y cultural de garantizar el derecho al acceso: a la educación, a la información y a la cultura.

Así, podemos reconocer que una de las certezas que está dejando la pandemia es aquella que confirma que la televisión –especialmente la pública- ni está muerta, ni hay que apagarla, sino que debe ser apropiada y disputada.

Porque, toda oferta televisiva es una oferta política.

Introducción

A poco de cumplirse dos años de anunciada la presencia de Covid-19 en Argentina, dos certezas básicas pueden distinguirse entre tanta incertidumbre: la primera de ellas es que la pandemia puso en relieve las inequidades sociales preexistentes y, la segunda, es que se torna imperiosa la presencia de un Estado para enfrentar una crisis sanitaria.

Una opción posible para reflexionar sobre esta compleja situación es desde la pantalla de la televisión, más precisamente, de la Televisión Pública (Canal 7), de Argentina. Es por ello, que en este escrito de carácter cuali y cuantitativo, proponemos reflexionar sobre el rol de la TV Pública en pandemia, arrojando una mirada desde su oferta de ficción seriada durante 2020. Para tal, se parte del mapeo y sistematización de los datos anuales, y se plantea un análisis en perspectiva histórica, comparando dicha oferta con la exhibida por la señal estatal durante el período 2009-2019.

Todos los datos aportados en este texto son de carácter original y contruidos desde el *Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y en plataformas on demand estatales* radicado en la Universidad Nacional de Quilmes. La metodología implementada se basó en la observación directa entendida como

el análisis de documentos o imágenes relativas al hecho. Este tipo de observación consiste en un sistema de cuestionamiento destinado a captar una información que circula en los canales de los medios de comunicación o que es guardada en archivos. (Thiolent, 1980, pág. 32)



Para desarrollar dicho método, se diseñó lo que dimos en llamar la Planilla de Observación, una propuesta de “Esquema de Lectura, un dispositivo que sirve para guiar la atención del investigador”. (Casetti;Di Chio, 1999, pág. 251)

Encender la cuestión

Con la llegada y el asentamiento de las tecnologías digitales a las lógicas de producción y consumo de contenidos audiovisuales, la televisión fue perdiendo encendido con el correr de los años. Así, según Rivero (2018), entre 2011 y 2016 las cinco señales de TV abierta perdieron en conjunto el 11,4% de participación en el *share*. Inclusive, se registró una variación en las franjas etarias de la audiencia de ficción seriada ya que entre 2011 y 2016 decreció un 2,5% el consumo en el segmento de 20 a 44 años, al tiempo que se identificó un crecimiento en igual proporción en el consumo de mayores de 50 años.

Las plataformas *on demand* registran un crecimiento exponencial² y la narrativa transmedia (Jenkins, 2008; Scolari, 2013) busca imponerse como “la reina de los contenidos”. Frente a este escenario, prestigiosos teóricos reflexionan acerca del fin de la hegemonía de la televisión tradicional y el nacimiento de una televisión expandida (Carlón, 2016), mientras que productores televisivos de reconocida trayectoria se animan a afirmar la “defunción” de la TV. Pero aquí es imprescindible preguntarnos ¿para quién ha muerto la TV? Tomemos el control remoto y encendamos la cuestión.

Según datos del Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), en junio de 2020 la penetración de la TV paga alcanzaba el 69%, y las tasas de penetración de internet por banda ancha por cada cien hogares, era de un 64%. Si focalizamos la mirada en la velocidad de conexión, la región AMBA³ concentraba el 60% de conectividad superior a 20 megas, mientras que en el resto del país esa velocidad de conexión llega solo a un 29% del territorio, promediando su mayor tasa de conectividad entre 1 y 6 megas, con, porcentajes que representan el 35% del total.

² A nivel mundial, para enero de 2021, Netflix contaba con poco más de 200 millones de suscriptores (4,5 millones en Argentina), Disney+ con 87 millones, Amazon Prime Video con 150 millones, y HBO 140 millones.

³ El AMBA es la zona urbana común que conforman la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y 40 municipios de la Provincia de Buenos Aires.



Los datos muestran claramente la inequidad de acceso a la conectividad de una amplia porción de la población argentina. Y esta inequidad no es meramente técnica, sino que nos habla de la desigualdad de derechos; una desigualdad que la pandemia hizo mucho más visible y que, en tiempos de confinamiento obligatorio y distanciamiento social, hizo que la virtualización de las prácticas cotidianas se transformara en una condición de existencia. Sin la garantía de conexiones básicas de acceso a Internet se dificulta la garantía del derecho a la comunicación, el acceso a la información, a la educación y a la cultura.

Este escenario de ASPO y posteriormente de DISPO⁴ originado por la pandemia, le permitió a la Televisión Pública (Canal 7) resituarse como un actor social comunicacional y cultural relevante para disminuir la inequidad social y dar cuenta de la presencia estatal.

Por un lado, la TV Pública alcanza una cobertura del 100% del territorio nacional⁵, y a sus contenidos se puede acceder ya sea a través del abono por cable, mediante la señal de TV abierta, vía satélite o por la Televisión Digital Abierta (TDA). Por otro lado, la Televisión Pública refrendó, en plena pandemia, su función esencial de construcción de ciudadanía al dar respuesta a la crisis sanitaria desde una grilla específica de programación, atendiendo las necesidades de sus audiencias en confinamiento: información, educación y entretenimiento.

Largamente estigmatizada por cierta intelectualidad, caracterizada históricamente de servir como herramienta gubernamental (Mindez, 2001) y obturada desde el sentido común bajo el lema “no la ve nadie”, la pandemia trajo a escena la centralidad de la televisión pública como dispositivo comunicacional y constructor del sentido de lo público.

¿Qué ves cuando la encendés?

En el momento en el que la pandemia se agudizaba en Argentina, la TV Pública estaba en proceso de transición: designación de nuevas autoridades para los cargos de gestión, elaboración de un diagnóstico de situación sobre los recursos –humanos y materiales–,

⁴ Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio y Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio, respectivamente.

⁵ Según datos institucionales, la TV Pública cubre 100% del territorio nacional, con 272 repetidoras de TV analógicas y 66 estaciones digitales de TV.



preparación de la campaña de relanzamiento de su programación y de su imagen, etc. Pero, como en todos los ámbitos, la pandemia trastocó los planes.

La primera acción llevada adelante en la grilla fue la implementación del programa de acompañamiento escolar “Seguimos educando”⁶, un programa de contenidos para brindar apoyo a la escolaridad, ahora forzada a la inequitativa virtualidad. En articulación con el Ministerio de Educación y la Secretaría de Comunicación Pública, se programaron 14 horas semanales transmitidas, en la TV Pública, canal Encuentro, y la señal infantil Pakapaka; y 8 horas por Radio Nacional (AM870).

Además, frente a la proliferación de *fakes news* –o “infodemia”- los noticieros de la TV Pública apostaron al ejercicio del periodismo con fuentes oficiales y recurrieron a expertos para brindar información especializada sobre las distintas aristas de la pandemia. Así, se transmitieron 22horas y 30minutos semanales (sin contar los *flash* informativos sobre Covid). Finalmente, y es aquí donde detenemos nuestro interés, la TV Pública hizo del contenido cultural correspondiente a la ficción seriada, parte central de su oferta de entretenimiento. Si observamos la programación general de las señales privadas⁷ de televisión abierta durante el 2020, nos encontramos con grillas sustentadas por programas informativos, magazines de panelistas y *reality shows* de cocina, una actividad doméstica aumentada en tiempos de encierro. La ficción televisiva, prácticamente, brilló por su ausencia.

Hay que remarcar que la producción y exhibición de ficción televisiva en Argentina viene en profunda desaceleración desde los últimos cinco años por diversos motivos: la falta de fomento estatal, la importación de telenovelas latinoamericanas pero y fundamentalmente turcas, la competencia y modelos de negocios que imponen las plataformas *on demand* y las cadenas internacionales que generan condiciones que hacen que solamente las grandes productoras puedan sobrevivir más allá de las emisoras de televisión y del consumo interno. Hacia 2016, la Mesa Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual⁸ informaba que durante el primer semestre de 2013 se habían producido 30 ficciones nacionales, pero alertaba el comienzo de la merma: 22 ficciones en el año 2014, descendiendo a 14 en 2015 y apenas 6 en 2016. Si a estos datos les sumamos los datos

⁶ Seguir educando. Web oficial: <https://www.educ.ar/recursos/155238/plataforma-seguimos-educando>. Acceso en: 19 de febrero.

⁷ Telefé, Canal 13, Canal 9, América TV, y Net TV (por TDA).

⁸ Creada en 2015, la Multisectorial es un espacio integrado entidades del sector del trabajo, la producción y la emisión de la industria Audiovisual en Argentina. Web oficial: <http://multisectorialaudiovisual.org/>. Acceso en: 19 de febrero.



aportados por el Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL), veremos claramente que la oferta de ficción dada por el conjunto de las cinco TV abiertas nacionales cayó un 70% entre 2009 y 2019.

La pandemia desatada en 2020, al paralizar completamente la producción del sector, no hizo más que profundizar esa tendencia generando bajos índices de producción industrial y cultural, y altos índices de desocupación de personal artístico y técnico.

No obstante, si hubo una pantalla que priorizó la ficción televisiva como contenido fue la TV Pública cubriendo dos frentes: por un lado, el frente material ligado al pago de derechos de reproducción a les artistas a través de SAGAI⁹, constituyéndose así en un ingreso concreto para un sector en emergencia económica y; por otro lado, el frente ligado a la democratización del acceso gratuito al entretenimiento. Además, en el campo de lo simbólico, representó la decisión y la apuesta política de poner en la grilla historias nacionales que, más allá de entretener e informar, disputan sentidos socialmente construidos en torno a temáticas como la inclusión, problemática de género, identidad, la historia, los medios, el poder. Es decir, narrativas que visibilizan problemáticas y actores sociales desde una mirada alternativa a las historias narradas en la TV comercial hegemónica.

A continuación, la Tabla N° 1 lista las ficciones televisivas ofertadas en la TV Pública durante el año 2020:

Tabla N° 1. Ficciones televisivas ofertadas por la TV Pública. Año 2020

N°	Titulo	Tipo de Exhibición
1	<i>Si solo si (1º Temporada)</i>	Reposición
2	<i>Si solo si (2º Temporada)</i>	Reposición
3	<i>Si solo si (3º Temporada)</i>	Estreno
4	<i>Historia de un clan</i>	Reposición
5	<i>Germán, Últimas viñetas</i>	Reposición

⁹ SAGAI es una asociación civil de gestión colectiva, sin fines de lucro, que recauda y distribuye los derechos intelectuales de actores, actrices, bailarines y bailarinas, en Argentina. Web oficial: <https://www.sagai.org/que-es-sagai>. Acceso en: 19 de febrero.



6	<i>El secretario</i>	Estreno
7	<i>12 casas</i>	Reposición
8	<i>En terapia (1º Temporada)</i>	Reposición
9	<i>En terapia (2º Temporada)</i>	Reposición
10	<i>En terapia (3º Temporada)</i>	Reposición
11	<i>Las 13 esposas de Wilson</i>	Reposición
12	<i>La persuasión</i>	Estreno
13	<i>La casa</i>	Reposición
14	<i>Terapia en cuarentena</i>	Estreno
15	<i>Conflictos modernos</i>	Estreno
16	<i>Ultimátum</i>	Reposición
17	<i>Balas perdidas</i>	Reposición
18	<i>Los Sónicos</i>	Reposición
19	<i>La última hora</i>	Reposición
20	<i>Amores de historia</i>	Estreno
21	<i>Jorge</i>	Reposición
22	<i>Mirándote</i>	Reposición
23	<i>Belgrano, la película</i>	Reposición

Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ

Durante 2020, la Televisión Pública programó 23 títulos de ficción seriada que sumaron un total de 171hs, de las cuales 35hs 30m (21% del total) correspondieron a 6 títulos de ficción de estreno: *Si solo si* (3º temporada) que aborda la representación social de la discapacidad desde una mirada inclusiva; el policial *El secretario*, centrado en la búsqueda de la verdad frente a crímenes confusos; *La persuasión*, que en tono de comedia negra problematiza la manipulación de los medios; *Conflictos modernos* que aborda temáticas de agenda pública que aun revisten resistencia por ciertos sectores de la sociedad (Identidad de género,



matrimonio igualitario, violencia de género, fertilización asistida, muerte digna, etc.); *Amores de historia*¹⁰, que propone historias de vida de diferentes parejas en momentos claves de la historia argentina; y *Terapia en cuarentena*, que trae la representación realista de la virtualización de las sesiones de terapia a través de zoom y de los conflictos personales surgidos en tiempos de crisis sanitaria. Dicha ficción fue un formato innovador realizado integralmente en confinamiento y de manera remota, producto de la asociación entre una productora independiente y la Secretaría de Medios y Comunicación Pública.

Las restantes 135hs 30m (79% del total programado) correspondieron a la reposición de 17 títulos ya estrenados en la emisora estatal entre 2010 y 2019. Entre ellos: *Germán, últimas viñetas, Historia de un Clan, En terapia, Doce Casas, Jorge, Las 12 esposas de Wilson, y Balas Perdidas*.

Ahora bien, si tomamos como referencia la grilla de programación del 10 al 16 de agosto de 2020, mes en el que el ASPO estaba ya instalado y comenzaba la curva ascendente y sostenida de contagios, encontramos el máximo número de ficciones programadas: 9. La oferta semanal alcanzó las 7 hs 30 m, distribuida en 6 títulos emitidos, mayoritariamente, en la franja *prime time* (80%). En términos generales de programación, la emisión de ficciones correspondió al 6% del total de la oferta semanal (“Seguimos educando” cubría el 12%, y los noticieros junto a los *flases*, el 18%).

La realidad detrás de la ficción

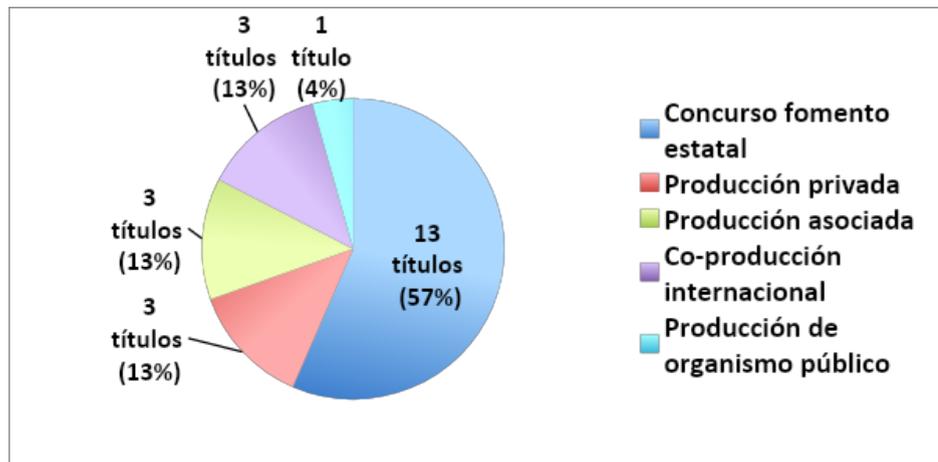
Como sostiene Fuenzalida (2005), la programación de un canal es el proceso activo por parte de un emisor en torno a la selección y combinación de programas, objetivados en una parrilla programática para determinados períodos; y es, a la vez, la materialización de una serie de criterios y decisiones de orden institucional, económico, político y de política pública. El menú televisivo, es decir la grilla, habla no sólo del tipo de contenidos que transmite la emisora sino principalmente, acerca de qué imagen de televisión, audiencia y cultura se quiere construir en la emisión.

De los 23 títulos de ficción televisiva programados en la TV Pública durante el 2020, 18 títulos (78% del total) fueron producidos durante el periodo 2009-2015, es decir, en tiempos

¹⁰ *Conflictos modernos* y *Amores de historia* fueron estrenadas en Canal 9 en 2015 y 2012, respectivamente, pero son considerados de estreno, por ser inédita su exhibición en la pantalla pública.

de plena vigencia de la democratizadora de la Ley de SCA. Si miramos las modalidades de producción de la oferta total exhibida, tenemos:

Gráfico N° 1. Modalidades de producción de ficción televisiva en la TV Pública. Año 2020



Total de títulos: 23 Fuente: Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública / UNQ

El dato destacado es que el 57% de la oferta (13 títulos) fue producto de concursos financiados por el Estado Nacional, que concentró un total de 89hs (el 52% del total de horas programadas). Es decir, que la capacidad de respuesta de la pantalla pública frente a la crisis sanitaria respondió a la disponibilidad de un frondoso reservorio de contenidos de ficción elaborados por una política pública de comunicación específica desarrollada durante los años 2009 al 2015. Pero, además, se suma la herencia de un sistema de medios públicos que, gracias al fortalecimiento iniciado en 2003 (Nicolosi, 2014), supo y pudo capear el vaciamiento de la gestión neoliberal del expresidente Mauricio Macri.

La pantalla pública en perspectiva histórica

Basta historizar la *dieta de ficción* que se vivió en los últimos 10 años en la pantalla estatal para visualizar el contraste que muestran los resultados obtenidos a partir de la



implementación de políticas públicas muy distintas (Nicolosi, 2021). Así, encontramos que del 2009 al 2015 se exhibieron 62 títulos conformando 818hs. Si para una comparación más afinada de lapso de tiempos de gestión, recortamos a los últimos 4 años (2012-2015) encontramos 51 títulos que representan 530h 45m. En promedio, el 65% de la oferta anual durante ese periodo (con extensión hasta 2019) fue sostenida por ficciones financiadas por el Estado Nacional.

La política de fomento nacional desarrollada entre 2009 y 2015 fue destinada a transformar de raíz las bases con las que se producía la imagen audiovisual en la Argentina, concentradas históricamente en la ciudad de Buenos Aires. De esta manera, el propósito fue construir un nuevo “régimen de visibilidad” (Reguillo, 2008). La autora señala que los regímenes de visibilidad no son neutros ni naturales, sino que se trata de complejas construcciones socio-históricas que se articulan a:

- a) Formaciones históricas particulares, por ejemplo: Occidente/Oriente; Europa/América Latina; Modernidad/Tardomodernidad; Centro/Periferia. Lo que significa que la in-visibilidad está siempre situada.
- b) Instituciones socializadoras e intermediarias que la modelan y modulan: la familia, la escuela, las iglesias, los medios de comunicación, las industrias culturales. Se aprende a ver y ello tiene repercusiones culturales y sociopolíticas.
- c) Lógicas de poder político que deviene poder cognitivo. Quié(nes) determina(n) qué es lo visible y lo invisible, configuran lo cognoscible y enunciable del mundo. (2008, pág.3)

La Ley de SCA buscó la transformación de las lógicas de producción y consumo del audiovisual, en virtud de poner en escena una amplitud de temáticas y de identidades culturales, sabores de diferentes regiones, y diversos y plurales paisajes del territorio nacional; relatos obturados en las pantallas que se rigen por lógicas hegemónicas ancladas en la sobrerrepresentación del imaginario porteño. La posibilidad de re-educar la mirada desde nuevas narrativas ficcionales que representen la diversidad cultural del país, abona a la emancipación de las identidades. De ahí, su politicidad: “Mirar de otro modo, ser mirado de otro modo, implica movilizar los cimientos mismos en los que reposa un orden asimétrico, excluyente y estigmatizador”, afirma Reguillo (2008, p. 1).

Durante este periodo de sanción y funcionamiento de la Ley de SCA (2009-2015), la grilla de la TV Pública se nutrió del formato de corta duración (hasta 30 minutos), lo cual permitió la rotación de productores, la diversificación de estéticas, la narración en diferentes formatos, la producción de variados géneros, y la visibilidad de una multiplicidad de temáticas.



Además, los concursos de fomento estatal habilitaron la diversificación de lugares de origen de la producción, promoviendo la federalización de la pantalla. De hecho, de forma históricamente inédita, ficciones televisivas oriundas de diversas provincias del país alcanzaron la pantalla pública: 9 títulos (14,5% sobre el total de 62 ficciones ofertadas durante 2009-2015), cubriendo la representación de cada región del país: Noroeste, Noreste, Patagonia, Nuevo Cuyo, Centro Norte, y la Provincia de Buenos Aires dentro de la región AMBA.

Un dato relevante a señalar es que entre estas ficciones federales producidas con fomento estatal y ofertadas en la TV Pública se encuentran las realizadas por universidades públicas: *Fábricas* (oriunda de la Universidad Nacional del Centro, de Tandil) y *Quién mató al Bebe Uriarte* (realizada por la Universidad Nacional del Litoral, de Santa Fe). Esto se constituyó en otro hecho histórico, habilitado por la Ley de SCA que por primera vez autorizaba a las señales universitarias a ser licenciatarias de televisión¹¹.

El período de gestión macrista, que abarca desde diciembre de 2015 a diciembre de 2019, implicó la intervención de facto de la Ley de SCA a partir del Decreto 267/15 que “desguazó aspectos centrales de una ley respetuosa de los estándares internacionales en materia de derechos humanos, como los que promueven la autonomía de la autoridad de aplicación o el establecimiento de límites a la concentración de medios (Badenes, 2017, pág. 10). Conjuntamente, se produjo el vaciamiento de los medios públicos, su centralización bajo la órbita del Poder Ejecutivo, y una política de fomento elitista que contó con una financiación parcial del Estado en contraposición al período previamente analizado. El menú de la ficción de la TV Pública dio cuenta de ello a través de los siguientes números: de 2016 a 2019 se programaron 41 títulos que nuclearon apenas 349h 30m, es decir, un 34% menos de emisión de horas de ficción en relación a los cuatro años previos.

La modalidad de producción de ficción a través del financiamiento estatal cubrió el 54% de las horas programadas (190h) representados por un total de 27 títulos, en ese periodo. No obstante, lo curioso a señalar es que del total de dichos títulos, 23 de ellos (85%) fueron ficciones ganadoras de concursos de fomento celebrados durante el período 2011-2015, es decir, de la gestión previa. De la propia gestión macrista, se programaron apenas 4 títulos producidos por fomento estatal, de los cuales 1 fue reprogramado en 2020 (*Mirándote*).

¹¹ Para tal misión, desde el estado nacional se implementó el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos, destinado al fortalecimiento y desarrollo de las capacidades productivas de contenidos audiovisuales de las universidades nacionales de todo el país.



La contracción de la oferta de ficción durante el período de gestión del ex presidente Macri estuvo surcada por la concentración de horas y recursos económicos en una única producción propia del canal: *Cuéntame como pasó*, una *remake* de la homónima telenovela española, que significó producir nuevamente ficción seriada en las instalaciones de Canal 7, luego del estreno de *Cartas de amor en cassette*, en el año 1991.

Finalmente, cabe señalar que la incidencia de horas ofertadas de producción federal –entiéndase por fuera de la CABA- en la Televisión Pública durante el período 2016-2019 prácticamente se triplicó respecto del periodo previo (15% contra 5%) y que en relación a la cantidad de títulos ofertados cubrió un 30% más (11 títulos contra 9). Pero, en contraste, durante este período no hubo representación de todas las regiones, sino más bien una concentración en la zona central del país, mapa que coincide con el mapa de los votantes donde el gobierno de Cambiemos obtuvo su gran mayoría en las urnas: Santa Fe, Córdoba y Mendoza.

Toda oferta es política

Dicho todo esto, no puede comprenderse el rol de la Televisión Pública en pandemia sin proponer una mirada en perspectiva histórica, en este caso, desde la oferta de ficción seriada. Analizar la oferta de ficción de la TV Pública durante la pandemia de 2020 es remarcar la relevancia de la política pública en varios frentes, pero, también, con diversos objetivos: a fin de defender una industria que supo construir un alto índice de producción y que luego de la dictadura militar no se pudo recuperar; para reinventarse, innovar y *sobrevivir* a la masificación de la oferta de contenidos de las plataformas *on demand*; para garantizar el acceso de voces marginalizadas a la producción, y garantizar a las audiencias su consumo. Porque lo que está en juego en la ficción televisiva es la defensa del derecho a la representación de las identidades nacionales, con toda su diversidad y los matices que la constituyen, ya que es un derecho cultural, social y político. Y en este sentido, la TV Pública es lugar material de puesta práctica de dicha política.



Las plataformas *on demand* nacionales¹², pero especialmente las globales llegaron para quedarse. Sin embargo, la televisión pública está ahí, “vivita y coleando”, reinventándose, cumpliendo una función educativa, respaldando los derechos de actores y actrices, emitiendo una multiplicidad de ficciones y ofreciendo innovación narrativa en una época donde la adversidad de la pandemia se hace cada vez más visible.

Mientras que un elevado porcentaje de la población no cuente con las condiciones materiales que se necesitan para tener conexión a Internet, no pueda pagar el abono de la televisión paga por cable o vía satélite, la Televisión Pública (y aquí incluimos también a la TDA-) tiene la obligación comunicacional y cultural de garantizar el derecho al acceso: a la educación, a la información y a la cultura. Y la oferta de ficción televisiva de la emisora estatal durante 2020, nos habla de ello.

Así, podemos reconocer otra certeza que está dejando la pandemia y es aquella que confirma que la televisión –especialmente la pública- ni está muerta, ni hay que apagarla, sino que debe ser apropiada y disputada. Porque, toda oferta televisiva es una oferta política.

Referencias bibliográficas

Badenes, D. (2017). Con la excusa de la convergencia: el desguace por decreto de la ley audiovisual y la promesa de una nueva regulación. En: González, N.; Nicolosi, A. (Comp.). *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017. Disponible en: <https://www.unq.edu.ar/advf/documentos/59e79166cba11.pdf>.

Carlón, M. (2016). *Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*. Buenos Aires: La Crujía.

Casetti, F.; Di Chio, F. (1999). *Análisis de la Televisión*. Barcelona: Paidós.

Fuenzalida, V. (2005). Programación: por una televisión pública para América Latina. En: Rincón, O. (comp.). En: *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Crujía.

Jenkins, H. (2008). Adoración en el altar de la convergencia: Un nuevo paradigma para comprender el cambio mediático. En *Convergence Culture*. Barcelona: Paidós.

¹² Contar: <https://www.cont.ar/>; CineAr Play: <https://play.cine.ar/inicio>; Youtube TV Pública: <https://www.youtube.com/user/TVPublicaArgentina>, Archivo RTA: <https://www.archivorta.com.ar/>. Último acceso: diciembre de 2021.



Mindez, L. (2001). *Canal Siete. Medio siglo perdido*. Buenos Aires: CICCUS.

Nicolosi, A. (Comp.) (2014). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Nicolosi, A. (Comp.) 2021. *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de ficción seriada en la emisora estatal durante 2009-2019*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en: <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wpcontent/uploads/sites/46/2021/10/Nicolisi-interior-dig.pdf>

Reguillo, R. (2008). *Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia*. Diploma superior en Educación, Imágenes y Medios, Flacso.

Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina 2011 - 2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada. *Comunicación y Medios*, Chile, N°37.

Scolari, C. (2013). ¿Qué son las narrativas transmedia?. En: *Narrativas Transmedia. cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.

Thiollent, M. (1980). *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. San Pablo: Polis.

Otras fuentes consultadas

Anuarios OBITEL. Editorial Gedisa, Barcelona (2007), Editora Globo, San Pablo (2008-2019). Disponible en: <http://www.obitel.net/>. Acceso en: 19 de febrero.

ENACOM – Ente Nacional de Comunicaciones. Web oficial: <https://www.enacom.gob.ar/>. Acceso en: 19 de febrero.

OFTVP – Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y en plataformas on demand estatales. Universidad Nacional de Quilmes. Web oficial: <http://observatorioficción.web.unq.edu.ar/>. Acceso en: 19 de febrero.