

## **Ciclo “200 años”: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina**

por Carolina Soria\*

**Resumen:** En el 2007 tuvo lugar en la televisión argentina un ciclo titulado “200 años”, un proyecto lanzado por la emisora estatal Canal 7 y que consistió en la convocatoria de reconocidos dramaturgos y cineastas de nuestro país para que realizaran, de manera conjunta, un telefilm unitario. En este artículo propongo examinar la experiencia de este ciclo desde su concepción hasta su emisión, prestando especial atención a las singularidades dentro de la heterogeneidad de las propuestas. En cada una de ellas, puede identificarse la poética personal de sus creadores y un novedoso empleo de los dispositivos narrativos, los cuales conjugan el lenguaje teatral y el cinematográfico al tiempo que se adaptan a las exigencias y requerimientos del medio televisivo. Este ciclo constituye la piedra fundacional de la renovación estilística y temática que se asentará en el medio televisivo en los años siguientes, el cual, a partir de las medidas derivadas de la implementación de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual en el 2009, será el escenario por el que frecuentarán y explorarán nuevos lenguajes los creadores consagrados del teatro y el cine argentino.

**Palabras claves:** cine, teatro, televisión, telefilm, autoría.

**Abstract:** In 2007 the state broadcaster Channel 7 launched a series of telefilms entitled "200 years", in which recognized local playwrights and filmmakers jointly undertook the making of a unitary telefilm. In this article I propose to examine the experience of this cycle from its conception to its broadcast, paying special attention to the singularities within the heterogeneity of the proposals. In each case, it is possible to identify both the personal poetics of its creators and an innovative use of narrative devices, through the combination of the theatrical and cinematic language while at the same time adapting to the demands and requirements of television. This cycle turned out to be the foundation stone of the stylistic and thematic renewal that will settle in television during the next few years, starting in 2009 with the implementation of Law 26,522 of Audiovisual Communication Services, on which recognized creators of Argentinian theater and cinema will explore on new languages.

**Key words:** cinema, theater, television, telefilm, authorship.

---

En la última década dentro del campo cultural argentino comenzó a producirse, primero de manera aislada y luego de forma cada vez más frecuente, la incursión de dramaturgos y cineastas en la televisión a partir de convocatorias, encargos y concursos a través de los cuales los artistas presentaron proyectos ficcionales que traspasaban los cánones televisivos tradicionales. Estos ofrecieron historias y tratamientos narrativos novedosos y completamente heterogéneos, los cuales permitieron vislumbrar la visión personal y creativa de cada uno de sus autores conjugando su procedencia individual con la pantalla chica.

En esta oportunidad pretendo abordar el vínculo entablado entre los creadores del campo teatral y cinematográfico, especialmente aquél que los reúne en el espacio televisivo y que da lugar a la experiencia inédita de un ciclo de unitarios de ficción llamado “200 años”, emitido por Canal 7 a partir de abril de 2007. La originalidad de este proyecto se basó en la convocatoria a directores cinematográficos y teatrales<sup>1</sup> para realizar, de manera conjunta, un telefilm. En cada uno de ellos puede observarse diferentes enfoques tanto estéticos como temáticos que proporcionan a cada telefilm una impronta autoral. En la presentación oficial del ciclo, Rosario Lufrano, la entonces Directora ejecutiva del Canal 7 expresaba que la televisión pública ponía a disposición de los “mejores directores del cine y la escena teatral argentinos [...] los más actualizados recursos tecnológicos con el objetivo de producir ficción televisiva de la más alta calidad posible en nuestro medio [...] en un clima de absoluta libertad creativa”.<sup>2</sup> Esta reunión artística ofrecía a los espectadores “una gama diversa de miradas y discursos que darán como resultado un ciclo marcado por la variedad, la búsqueda estética y el compromiso temático”, a través de historias contadas “por quienes han sabido renovar nuestro cine y nuestra

---

<sup>1</sup> Albertina Carri/Cristina Banegas, Adrián Caetano /José María Muscari, Paula de Luque/Ana Alvarado, Rodrigo Moreno/Vivi Tellas, Javier Diment/Luis Ziembrowski, 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>2</sup> Extraído de <http://edant.clarin.com/diario/2007/03/29/conexiones/telefilmes.pdf>

escena teatral". De esta carta de presentación del proyecto se desprenden las premisas que orientarán el análisis, el cual aborda cuestiones referidas a la calidad televisiva, la innovación tecnológica, la libertad y la renovación creativa, la exploración formal, la diversidad temática y estética y cierta legitimación artística de la propuesta por tratarse de los "mejores" cineastas y directores teatrales argentinos. Por su parte el director del proyecto, Claudio Morgado, manifiesta la importancia del ciclo para el canal y anticipa uno de los tantos trayectos que recorrerá cada telefilm y que excede la emisión televisiva, la de los festivales de cine: "la emisora recupera con esto un importante lugar que había perdido en la manera de generar ficción. Las películas para televisión que se vieron en el BAFICI ya nos fueron solicitadas para seis festivales internacionales, el último, hace un rato, fue el de Bélgica" (Marín, 2007).

El análisis que planteo a continuación teniendo en cuenta esta serie de coordenadas, es examinar, primero, la propuesta del ciclo partiendo de nociones referidas a la televisión de arte (Thompson, 2003) y televisión de autor (Varela, 2012) deteniéndome en la naturaleza terminológica del telefilm. Luego propongo analizar el modo en que los lenguajes teatrales y cinematográficos se conjugan en el formato televisivo y, finalmente, busco describir las particularidades en los recorridos de cada proyecto.

### **Televisión cultural**

Al centrarme en una parte de la programación de la Televisión Pública, me encuentro frente a una concepción de la televisión alejada por completo de intereses comerciales y ajena a una demanda masiva. Por el contrario, se trata de una televisión concebida como objeto de reflexión sobre valores (familiares, ciudadanos) y de conocimiento de la cultura, la historia y las instituciones públicas y religiosas argentinas. Se trata principalmente de una televisión cultural en el sentido que enfatiza el relato, lo expresivo y lo estético al tiempo

que produce conocimiento en los modos de narrar antes que en el despliegue de contenidos (Rincón, 2007: 33-34). El ciclo de unitarios, sin embargo, aborda problemáticas históricas y culturales vigentes en la actualidad como el abuso social y sexual en *Urgente* (Albertina Carri y Cristina Banegas, 2007) y *El propietario* (Javier Diment y Luis Ziembrowski, 2008), la explotación laboral en *Mujeres elefante* (Adrián Caetano y José María Muscari, 2007), la decadencia y el vaciamiento de las instituciones educativas en *El acto* (José Glusman y Ricardo Bartís, 2007) y la “viveza criolla” y el sinsentido en *Floresta* (Javier Olivera y Rafael Spregelburd, 2007); temáticas referidas al mundo del arte, de la actuación y los ensayos como *Entrenamiento elemental para actores* (Martín Rejtman y Federico León, 2009), *Comunidad organizada* (Diego Lublinsky y Rubén Szuchmacher, 2009) y *15 minutos de gloria* (Paula de Luque y Ana Alvarado, 2007),<sup>3</sup> pasando también por historias ancladas en el universo televisivo que emplean la autorreferencialidad y algunos rasgos metatelevisivos como principio constructivo, tal es el caso de *En nuestros corazones para siempre* (Sandra Gugliotta y Javier Daulte, 2008), *La señal* (Rodrigo Moreno y Vivi Tellas, 2007) y en cierta medida *Stanley* (Gustavo Postiglione y Norman Briski, 2007).

Esta diversidad de universos ficcionales que propone cada telefilm se crea mediante el empleo de “dispositivos narrativos innovadores” (Mittell, 2006: 33) y singulares, los cuales logran un abanico de exploraciones estéticas heterogéneas que comparte únicamente el nombre y la consigna del ciclo. Las innovaciones y experimentaciones a nivel de lenguaje que ostenta la mayoría de los telefilms se enmarca en un contexto en el que la complejidad narrativa de la televisión contemporánea se ha ido acrecentando. Este incremento estuvo influenciado, según Jason Mittell, por el cambio en la percepción de la legitimidad del medio y su consecuente atractivo hacia los creadores, quienes

---

<sup>3</sup> Este telefilm cuya historia se centra en la organización de un Festival de Títeres, acude a personajes de la historia argentina como Mariano Moreno y María Guadalupe Cuenca.

---

muchas veces ven en los proyectos televisivos la posibilidad de ensayar nuevas fórmulas y explorar un nuevo lenguaje.

La libertad creativa y la búsqueda estética que persiguen los responsables del ciclo y su concreción en cada uno de los telefims hacen pertinente acudir a la noción de “televisión de arte” formulada por Kristin Thompson (2003), en referencia al “cine de arte” propuesto por David Bordwell (1979). La investigadora introduce dicho concepto para el análisis de la clásica miniserie de televisión inglesa *The Singing Detective* —realizada en 1986 por la BBC—, tarea que emprende trasladando los postulados que Bordwell delinea para describir el cine de arte<sup>4</sup> y que le permiten demostrar la productividad del término. De la misma manera y en el recorrido por el ciclo que propongo, la mayoría de las características que moldean la categoría de televisión de arte se manifiestan en los telefilms de forma evidente: la ambigüedad a partir de la dificultad de discernir entre realidad y ficción y la alteración temporoespacial mediante la repetición (*Mujeres elefantes*), el señalamiento permanente del artificio a través de la construcción espacial y la iluminación (*Urgente*) y la indudable impronta autoral en cada uno de los unitarios que se expresan en las diversas y omnipresentes marcas enunciativas (por mencionar algunos de los ejemplos en los que me detendré más adelante). Es por ello que también creo conveniente al analizar esta experiencia de la emisora estatal, retomar la noción de “televisión de autor” (Varela, 2012), la cual reivindica la figura del autor-cineasta/autor-dramaturgo-teatrista en tanto 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).

---

<sup>4</sup> Los cinco rasgos principales que la investigadora retoma de ese cine en particular son: el debilitamiento de la causalidad, el mayor énfasis en el realismo psicológico y lo anecdótico, alteraciones en la trayectoria temporal y espacial clásica, la explicitación de las marcas autorales y la ambigüedad.

---

Si bien la noción de televisión de calidad es compleja y hay numerosos estudios que la abordan desde diferentes perspectivas, no voy a detenerme en las especificidades y en las variaciones que se han ido tejiendo alrededor del término porque no se corresponde con los objetivos de este artículo. Simplemente pretendo hacer una breve aclaración respecto de la “calidad” que, recién vimos, prometen los responsables del ciclo. Esta sin duda recae en criterios tales como la originalidad del proyecto y, principalmente, en el hecho de que cineastas y dramaturgos trabajen de manera conjunta y todo lo que resulta como fruto de ese encuentro: temáticas poco abordadas mediante un estilo visual diferente y novedoso y un elenco conformado por artistas reconocidos del medio teatral y cinematográfico que despliega una poética actoral inédita en la televisión comercial.

Por último y para finalizar este apartado que tuvo como fin el establecimiento de un mapa conceptual que resulte eficaz para abordar el corpus en cuestión, quiero dilucidar la naturaleza misma de las propuestas que integran el proyecto “200 años”.

### **Precisión terminológica: el telefilm unitario**

Si bien se presentó como un ciclo de telefilms, en varias ocasiones y especialmente para promocionar la exhibición de cada propuesta individual en los diferentes lugares por los que circularon, se nombró a determinados títulos como “películas”. Esta designación estuvo justificada, en algunos casos, en análisis desarrollados en artículos, libros académicos<sup>5</sup> y de divulgación (como

---

<sup>5</sup> En “El teatro de Spregelburd y el cine” Santiago Sánchez Santarelli analiza, entre otros casos, la adaptación de *Floresta* de la obra teatral *Buenos Aires*; en *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, 2013) hay un capítulo de Joanna Page donde analiza la relación entre actuación, experiencia y verdad a partir de la noción de “performance” en *Entrenamiento elemental para actores*.

la publicación del libro de Rejtman y León<sup>6</sup>); y en otros (en relación con la “itinerancia” de cada propuesta), como estrategia de adaptación para su inclusión en festivales de cine<sup>7</sup> (que posibilitaron fundamentalmente multiplicar las instancias de su visualización) y en salas teatrales.<sup>8</sup>

Más allá de la elasticidad de cada propuesta para ser considerada indistintamente como telefilm o film en función de la necesidad de su análisis y de su exhibición, me voy a centrar en la naturaleza misma de su concepción y su producción, por lo que me parece apropiado retomar la definición que propone Jesús González Requena (1989) del telefilm como un “discurso narrativo de ficción producido para su emisión televisiva” (1989: 35). Dentro de la tipología que establece de las series de televisión, el teórico español distingue dos modalidades de telefilms: el unitario (no estructurado en episodios) y la serie (telefilm estructurado en episodios y articulado en unidades). El objeto en cuestión que me ocupa es sin duda el telefilm unitario, en tanto cada uno de ellos constituye un relato autoconclusivo, con historias singulares y personajes específicos. Dentro de la historia de la televisión local me interesa retomar la concepción de unitario que ofrece Ricardo Halac (1998), la cual aporta luz sobre este género particular y destaca su dimensión “artística” al otorgarle un papel privilegiado al escritor y al elenco.<sup>9</sup> El dramaturgo define a esta forma narrativa como “programas con el formato total

---

<sup>6</sup> Con motivo de la publicación del telefilm los titulares anunciaron: “Entrenamiento elemental para actores’, del cine al papel”. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201303/12106-entrenamiento-elemental-para-actores-del-cine-al-papel.html> .

<sup>7</sup> *El propietario* se presentó como “largometraje” e inauguró el Festival de Cine Inusual: “Empieza en Buenos Aires el IV Festival de Cine Inusual”. Disponible en: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/05/21/01677114.html> .

<sup>8</sup> Con motivo del estreno de *Floresta* en El Camarín de las musas, las agendas culturales anunciaban: “El 18/08 se estrena **FLORESTA**, una película de Javier Olivera y Rafael Spregelburd”. Disponible en: <http://agendabds.blogspot.de/2011/08/se-estrena-floresta-javier-olivera-y.html> . Y “Floresta, una película de Javier Olivera y Rafael Spregelburd”. Disponible en: <http://tzotuaq.elreverso.com.ar/index.php?campo=ciclo&valor=3460> .

<sup>9</sup> Ricardo Halac plantea esta definición de unitario para referirse al programa semanal *Historia de jóvenes* de la década del sesenta, dirigida por el cineasta Rodolfo Kuhn y en la que escribía él mismo junto a David Viñas y Paco Urondo, entre otros. Según Halac a partir de ese programa la televisión contó con el género unitario.

de una hora para desarrollar en la pantalla hogareña textos de escritores avezados, con actores de primera línea y los mejores directores de los canales. Una forma de televisión que puede tener el espacio, el tiempo y la concepción adecuada como para codearse con las grandes artes” (1998).

Partiendo entonces de las definiciones de González Requena y Halac, me interesa delinear el modo en que en este formato netamente audiovisual se configura un sistema de significación que permite combinar el lenguaje teatral y el cinematográfico, consigna surgida de la concepción misma del ciclo y que ostenta, en todos los casos, exploraciones narrativas y estéticas poco frecuentadas por la televisión argentina.

Dada la diversidad de los proyectos y que el análisis exhaustivo de cada uno de ellos resulta imposible en el espacio acotado de un artículo y para los fines de este dossier, me centraré principalmente en alguno de ellos para recorrer los diferentes aspectos que circundan al ciclo. Entre ellos me detendré en la identificación de las huellas autorales de los realizadores que se inscriben en los telefilms, en su factura estética y temática, en la recepción de los mismos y en cuestiones que ponen de relieve el novedoso y complejo vínculo entre el dispositivo teatral y el cinematográfico y su afluencia en el formato televisivo.

### **Cruce de géneros y experimentación: el alejamiento del canon**

El telefilm que inauguró el ciclo, *Mujeres elefante*, recibió dos tipos de críticas: la de aquellos que elogiaron su osadía y su capacidad de explorar el lenguaje televisivo y llevarlo hacia otros límites, imponer una lógica narrativa alejada por completo de los cánones convencionales y la voluntad de cruzar géneros (Stiletano, 2007); y la de quienes vieron en esa audacia o, más bien, no la comprendieron, una “propuesta [...] excesivamente experimental, con algunas fallas de manufactura técnica (imagen, contrastes, sonido) y una historia que

---

necesitaría varias relecturas para terminar de dotar de una lógica de sentido a la narración” (S/A, 2007). Más allá de la divergencia en cuanto a la calidad y el tratamiento narrativo de este primer telefilm, *Mujeres elefantes* resume notoriamente la propuesta global del ciclo y logra conjugar, de manera sagaz, los tres lenguajes de los que se vale: el teatro, el cine y la televisión.

Los conflictos gremiales entre patrones y obreros, específicamente el reclamo por parte de siete mujeres en una fábrica del pago de las horas extras trabajadas y no reconocidas —además de llevar el sello del universo temático de Caetano—, es el hilo argumental de este unitario. El verosímil del conflicto, que se encuentra a la orden del día en las injusticias laborales cometidas frente a los trabajadores, tiene como escenario un espacio fabril en el medio de una ciudad sitiada. Dicho verosímil se entrecruza y funde con el absurdo y lo onírico, que asoma de contrapunto a través de la invasión de elefantes asesinos provenientes de Malasia, que atacan a la gente y destruyen edificios. La escena en que aparecen estos mamíferos (cada vez que las trabajadoras finalizan su jornada e intentan, en vano, salir de la fábrica) resulta amenazante tanto visual como sonoramente. Por un lado, mediante un montaje vertiginoso y fragmentado que emplea movimientos bruscos de la cámara y reiterados *zooms* de acercamiento y alejamiento sobre los personajes; por otro, a través de una banda sonora impregnada con los bramidos furiosos de los elefantes y los gritos de las trabajadoras, subrayando de esa manera la violencia e irracionalidad de la escena. La impronta teatral tiene lugar a través de los extensos monólogos rodados en planos secuencias y espacios interiores, en los cuales cada una de las protagonistas interpela a la cámara, expresa su punto de vista frente a la realidad en la que están inmersas e introduce, de manera arbitraria, algún aspecto referido a la vida de los elefantes (tiempo de gestación, longevidad, las crías, la memoria, costumbres y mitos). En relación con la televisión, más allá de ciertos recursos técnicos y movimientos de cámara, hay una autorreferencialidad explícita al universo televisivo. Por

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

ejemplo Camila (Jimena Anganuzzi) al hablar por teléfono dice que no sabe si le van a pagar porque es un canal de TV del Estado, una nueva gerencia y no le quieren hacer contrato, “son todos ñoquis” finaliza. También los otros personajes femeninos hacen alusión a la imagen nueva de Canal 7, dicen que “es linda y que se parece a la de Canal 9”. Asimismo y en relación con el absurdo que envuelve a las protagonistas mientras siguen las noticias que ofrece un periodista por televisión (interpretado por el mismo José María Muscari), una de ellas se pregunta “¿Qué es, Ionesco esto?” y asegura que “es una joda de la nueva tele chatarra, está todo armado”. Esta autorreferencialidad se reitera, de diferentes maneras, en otros de los unitarios que integran el ciclo y sobre los que volveré enseguida.



*Mujeres elefante* (Adrián Caetano-José María Muscari)

Resumiendo, esta propuesta de Caetano y Muscari se aventura en la experimentación narrativa y visual mediante la fragmentación del universo

hostil representado, la superposición de relatos y la ausencia de conexiones lógicas, elementos que aseguran y posibilitan múltiples lecturas. Por otro lado y en relación con la especificidad escritural de cada uno de los realizadores involucrados, me interesa destacar los siguientes aspectos resaltados por la crítica: “la destreza de Caetano para llevar adelante situaciones llenas de tensión en espacios opresivos y cerrados, el desparpajo con el que Muscari logra aliviar instancias de presión casi insoportable con su característico humor surrealista y el compromiso de todo el elenco” (Stiletano, 2007).

### **La televisión se mira sí misma**

También forman parte de este ciclo un conjunto de telefilms que, de maneras diversas, abordan desde el universo ficcional el mundo y el funcionamiento de la televisión. En las diferentes historias que se tejen y sobre las que me detendré a continuación, esta pasa a ser objeto de reflexión a través de la parodia —mediante la subversión del género—, la sátira —por medio de la crítica al sensacionalismo de los programas periodísticos— y la autorreferencialidad propiamente dicha —con el acento puesto en el quehacer televisivo y su historia.

*En nuestros corazones para siempre* constituye una parodia hacia el género de la comedia costumbrista en la medida en que subvierte el mundo idílico y con desenlace feliz que caracteriza al género para presentar otro aterrador que intenta copiar al primero. El telefilm de Gugliotta y Daulte trastoca ese mundo costumbrista al mostrar la distorsión de la realidad en el interior de una familia que intenta imitar, con resultados perversos, la ficción televisiva que consume cada noche. En este telefilm, la estrella protagónica de una *sitcom* familiar (interpretada por Arturo Puig en el rol de padre) es secuestrada por una familia disfuncional compuesta por dos hermanos (Luis Machín y Verónica Llinás) y los hijos de uno de ellos. La comedia costumbrista, colorida e irrisoria que inaugura

el telefilm y que pertenece al ámbito de la ficción (develada posteriormente por la mostración del estudio de televisión) se transforma progresivamente en un drama perturbador y opresivo, en el que los hermanos someten al actor a emular las situaciones de la serie que protagoniza. La parodia, en tanto principio constructivo de esta propuesta de Daulte y Gugliotta, a la vez que subvierte el género de la comedia familiar transgrediendo sus elementos constitutivos, emplea la figura de Arturo Puig, cuyo personaje más recordado es el padre de familia modelo en la emblemática tira semanal de la década de los noventa *¡Grande, Pá!*. Asimismo, puede reconocerse en este telefilm la impronta dramática recurrente de las puestas teatrales de Daulte, como la incursión en los géneros y la comedia de enredos de una familia de clase media que abordara en *Nunca estuviste tan adorable* (2004).



Arturo Puig y María Onetto junto a la familia en *En nuestros corazones para siempre* (Javier Daulte-Sandra Gugliotta)

---

Otro telefilm en el que se representa la televisión como objeto de reflexión y crítica es *Stanley*, una sátira que ridiculiza al dispositivo y su capacidad por convertir en entretenimiento y espectáculo los dramas humanos: las injusticias sociales, el desempleo, el hambre y el abuso. Este unitario narra la historia de Pedro Saturno, el primer condenado a la silla eléctrica en la Argentina. El protagonista es un técnico de heladeras quien, al enfrentarse a la falta de empleo por el aumento y la supuesta mejor calidad de las heladeras importadas (sus clientes prefieren comprar una heladera nueva antes que arreglar las que tienen), decide elevar una queja ante el ministro de trabajo en defensa del producto nacional. Al presentarse en la Casa de Gobierno para tal fin e intentar escapar del control y persecución de los granaderos, Pedro Saturno les quita la vida, hecho que desencadena el devenir de la historia y el destino del protagonista. Tras estar preso durante un breve periodo, finalmente llega el día de la ejecución, escena clave del telefilm en que se acentúa la espectacularización del drama mundano. Esta se construye mediante una transmisión en vivo y en directo desde ATC con la musicalización del himno nacional. La puesta en escena de la inminente condena resulta una emulación de la entrega de los premios televisivos: el director del penal dice unas emotivas palabras sobre el suceso y deja librado el destino del acusado a una llamada telefónica salvadora; el acusado, vestido con moño, frac y maquillado dice unas palabras de agradecimiento y tras ello, introduce un anuncio sobre dejar de fumar. Para exacerbar el absurdo de la escena, la ejecución resulta fallida —la silla eléctrica proviene de Estados Unidos en donde se utiliza un voltaje incompatible con el de Argentina y requiere de un transformador— y Pedro, haciendo honor a su oficio, se ofrece a resolverlo en “unos segundos”. El distanciamiento que propone la autorreferencialidad se complementa a su vez con una de las singularidades de esta ficción: Norman Briski interpreta casi todos los personajes de la historia, desde Pedro Saturno, pasando por el guardiacárcel y el director del penal.



Norman Briski en *Stanley* (Norman Briski – Gustavo Postiglione)

Por último, *La señal* toma como escenario los estudios del Canal 7 utilizando a parte del equipo técnico de la emisora como actores. La línea argumental se centra en el ensayo de una obra teatral (*La gaviota* de Anton Chejov) para presentar en televisión y de ella se desprenden diferentes reflexiones sobre el dispositivo: sus inicios y las primeras transmisiones, el mundo interno de la televisión, los diferentes rubros que participan en el armado de una ficción y las dificultades de ensayar una obra de teatro. En este telefilm puede identificarse claramente la procedencia artística de cada realizador que indudablemente se entrecruza y complementa en esta propuesta: el trabajo con actores no profesionales. De la misma manera en que Rodrigo Moreno combina en sus ficciones tanto actores profesionales como no profesionales (*El custodio*, 2005; *Un mundo misterioso*, 2011), la propuesta dramática de Vivi Tellas —artífice del Biodrama— consiste en trabajar con personas que hacen de sí mismas y cuyas experiencias de vida se transforman en texto teatral y puesta en escena.

### La naturalidad del absurdo

*Floresta* es una adaptación de la obra teatral *Buenos Aires* de Rafael Spregelburd cuya concreción audiovisual ofrece la identificación de algunos de los rasgos que configuran la poética del dramaturgo. En él, además, actúa la mayoría de los actores que conforman el grupo teatral *El Patrón Vázquez*, creado en 1994 (Andrea Garrote, Rafael Spregelburd, Mónica Raiola y Alberto Suárez)<sup>10</sup> y que participan en cada una de sus puestas teatrales.

El protagonista de esta ficción es Gwyn (Spregelburd), un galés recién llegado a Buenos Aires que alquila una habitación de una casona ubicada en el barrio de Floresta, sujeta a trámites de sucesión y regentada ilegítimamente por Selva (Raiola). El caserón es ocupado por Martín Dominighini (Suárez), un profesor de física desocupado quien a su vez le subalquila un cuarto a Clara (Garrote), una chica proveniente de Tandil en la búsqueda, frustrada, de desarrollar sus dotes como artista plástica. El hilo conductor de la historia y el articulador de todas las conversaciones entre los personajes lo conforma un plan absurdo diseñado para engañar a la NASA —que incluye una fórmula para convertir el agua marina en agua potable— y una malograda falsificación del cuadro *El grito* de Edward Munch. Gwyn habla otro idioma y apenas comprende lo que sucede a su alrededor: una voz en off en inglés traduce sus pensamientos y su sensación de estar viviendo en un infierno. Inmerso en las disertaciones excéntricas de Suárez, las cuales abarcan especulaciones acerca de la composición del helio, la potabilización del agua, una interpretación de *El grito* y la historia de un texano que quiere comprar el puente de Londres, Gwyn se siente desencajado y asiente con la cabeza. Clara, ingenua y bien intencionada, procura torpemente traducirle al inglés las pocas palabras que sabe, generando más confusión en Gwyn.

---

<sup>10</sup> Pablo Seijo es el quinto integrante del grupo y no participa de este proyecto.



Rafael Spregelburd, Alberto Suárez y Mónica Raiola en *Floresta* (Rafael Spregelburd-Javier Olivera)

La historia forma un entramado disparatado en el que cada uno de los personajes persigue un objetivo imposible: Selva proyecta una relación con Martín, Martín pretende engañar a la NASA y Clara aspira a vender una falsificación de *El grito*. Gwyn por su parte, es un personaje enigmático, del cual descubrimos casi al final que perdió a su esposa y a su hija en un accidente. El absurdo de la trama está enmarcado por una puesta en escena realista, anclada en los numerosos espacios del caserón de Floresta. Las acciones ocurren en su mayoría en los interiores de dicho lugar y el montaje, si bien propicia cierta teatralización de algunas escenas a partir de la utilización de planos fijos, generales y de conjunto, responde a los requerimientos estilísticos del formato televisivo, utilizando un fluido montaje alternado y el empleo de primeros planos. Aquí la puesta en escena queda relegada a un segundo término y son los personajes y sus diálogos los que adquieren mayor pregnancia. En ellos puede reconocerse la impronta dramática de Spregelburd, como la reflexión acerca de la arbitrariedad, el lenguaje atrapado por símbolos y el funcionamiento de las cosas. Así lo expresa en una

entrevista: “A mí me preocupa la vida y no los discursos sobre la vida. Lo que está vivo lo enseña más la física que la dramaturgia” (Abraham, 2007b). El personaje Dominighini por un lado representa esa preocupación y es quien intenta explicar el funcionamiento o procedencia de las cosas —como la naturaleza del helio o el origen australiano del kiwi—,<sup>11</sup> y por otro encarna cierta viveza criolla, al calificar su ridículo plan como un “negocio redondo producto del ingenio argentino”.

Según Spregelburd (2008) tanto en el texto dramático como en el telefilm se construyen dos líneas narrativas contrapuestas, un drama y una comedia. La primera, centrada en la subjetividad de Gwyn y construida a partir de su voz en off, su mirada enajenada del entorno que lo rodea y su misterioso pasado; la segunda, conformada por el resto de los personajes y sus insólitos planes. Spregelburd manifiesta un aspecto que quiero destacar vinculado con su poética actoral y que se puede identificar en *Floresta*: “me interesa mucho cuando ciertos actores son capaces de hacer cosas de lo más absurdas, con absoluta naturalidad, por el mero hecho de hacer de cuenta que no hay nada de absurdo en ellas” (2008: 310).

### **La artificiosidad del realismo**

A diferencia del universo creado por Spregelburd, *Urgente*<sup>12</sup> aborda una problemática social de gran actualidad, como lo es el abuso infantil en un contexto rural. Al igual que *La señal* y *En nuestros corazones para siempre*, este telefilm también está rodado en los estudios del Canal 7, pero a diferencia de ellos que develan los espacios y los dispositivos del canal al servicio de las ficciones que narran, *Urgente* transforma el estudio (mediante una

<sup>11</sup> El origen de esta fruta también formaba parte de los diálogos triviales del texto dramático *La escala humana*, (2001, de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián).

<sup>12</sup> Una versión ampliada del análisis de este telefilm se encuentra publicado en Soria, Carolina (2014). “Confluencia discursiva en el telefilm *Urgente*: entre lo teatral y lo cinematográfico” en Sikora, Marina y Martín Rodríguez (eds.), *Poéticas del disenso*, Buenos Aires: Galerna.

---

escenografía y una iluminación antinaturalistas) en un espacio con una clara impronta teatral.

La narración se desarrolla en torno a tres generaciones de mujeres que habitan un pequeño pueblo de Misiones, de las cuales la última (una nena de once años) manifiesta a través de su comportamiento síntomas de embarazo producto de un abuso sexual. El unitario está inspirado en una historia real de una niña en Jujuy que, embarazada, se había suicidado con su guardapolvo en el baño del colegio. Albertina Carri aclara que la historia real sólo sirvió de inspiración y disparador de *Urgente*, sin que haya habido una investigación sobre el caso. Al respecto, la directora agrega:

Nos pareció bueno tomar ese caso como disparador para trabajar también la idea de doscientos años (como el título del ciclo) de abuso hacia las mujeres y empezamos a trabajar la línea dramática. A partir de esto, creamos una especie de alrededor de esa historia que era un pueblo pequeño. Lo cambiamos de zona, lo pasamos a Misiones, un lugar más húmedo (Ranzani, 2007).

El telefilm además de tematizar el abuso sexual infantil reflexiona sobre el aborto, en un contexto en el que la religión —a través de la figura de un cura— y la institución educativa ocupan un lugar central en el modo de afrontar la desgracia de la nena. La temática es abordada mediante una concepción de la puesta en escena que evidencia permanentemente la artificialidad de la construcción y contribuye de ese modo a reforzar la línea dramática.

En el nivel retórico, *Urgente* se estructura en doce escenas unidas entre sí por una causalidad lógica y narrativa. El paso entre una y otra es marcado por una *rotoscopia* —técnica que consiste en dibujar cuadros de animación sobre un fílmico original— que simula la vuelta de página de un libro y presenta el título de la escena que tendrá lugar a continuación, remitiendo a la acción central que tiene lugar en su interior: “la llegada”, “el sacrificio”, “la voz”, “la televisión”, “la

separación”, “las cartas”, “la conversación”, “el descubrimiento” y “columpiarse”. Cada una de las escenas se edifica a partir de la combinación de elementos provenientes del discurso teatral (como la espacialidad diseñada a partir del empleo de telas, la construcción episódica de la estructura narrativa y la poética actoral) y aquellos pertenecientes al lenguaje cinematográfico (como el montaje, las transiciones, la movilidad de la cámara, los tamaños de plano y la disposición de los objetos en función de la mostración fílmica). Por otro lado, la movilidad de la cámara y las numerosas angulaciones que propone, así como el recurrente plano cenital, otorgan a la narración una fluidez y dinamismo acorde con el formato televisivo. Los raccords de dirección, antes que ocultar la transición de un lugar a otro, evidencian explícitamente que todo se desarrolla en una misma superficie delimitada en los diversos ambientes públicos y privados. Los planos cercanos contribuyen a la construcción de un recinto cerrado pero, inmediatamente, un plano general restituye un espacio teatral abierto en donde las acciones van recorriendo los diversos ambientes y podemos ver, a su vez, lo que ocurre en el rincón contiguo.



*Urgente* (Albertina Carri- Cristina Banegas)

En estos últimos dos telefilms me interesa destacar el empleo de dos modalidades de representación —tanto temática como formal— completamente contrapuestas. Mientras que *Urgente* alude a una problemática social en plena vigencia a través de procedimientos artificiales, una puesta en escena antinaturalista realizada en un estudio de televisión, mediante el empleo de telas para sugerir los ambientes; *Floresta* en cambio, y en consonancia con la poética de su autor, construye un universo en donde predomina el absurdo —a través de las situaciones insólitas que plantean los personajes— a través de procedimientos y de una puesta en escena realistas, como la locación en la casona del barrio de Floresta y unas breves escenas en exteriores.

Por último quiero mencionar que esta heterogeneidad de propuestas se vio reflejada en el destino disímil con el que se encontró cada unitario. Si bien muchos de ellos se pudieron ver en el BAFICI, algunos hicieron recorridos particulares en función de la temática que abordaron y del interés (o desinterés) que generaron, paraderos diversos sobre los que me detendré brevemente a continuación.

### **Múltiples itinerarios**

Si bien cada una de las propuestas fue concebida para su emisión mensual por la televisión en un intento de renovar la programación del canal público, lo cierto es que durante el periodo de su realización no existía una sólida política de fomento a la producción televisiva nacional, no estaba regulada la transmisión de la ficción por la emisora estatal y se carecía de un marco legal comunicacional adecuado (Garat; Giménez; Imposti, 2008). Esta ausencia de regulación se vio reflejada en el hecho de que algunos de los telefilms fueron transmitidos tardíamente, una única vez y en franjas horarias que hacían difícil

---

su visualización (por ejemplo en horarios de madrugada)<sup>13</sup> o directamente no fueron exhibidos.

Cuatro de las realizaciones del ciclo, además de haber sido visualizadas por televisión, se presentaron en la programación del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI 9na edición, 2007) y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba): *Mujeres elefantes*, *Urgente*, *15 minutos de gloria* y *La señal*. La temática de *Urgente* y su tratamiento hizo que, con posterioridad a su emisión, fuera utilizada como herramienta de debate y discusión en encuentros sobre el aborto, como en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (constituida en el año 2005), en el marco de las acciones del Día Internacional de Eliminación de la Violencia Contra la Mujer.

Tanto *En nuestros corazones para siempre* y *Entrenamiento elemental para actores* se estrenaron en el BAFICI 11va edición (2009), sólo que este último también se pudo ver, en el mismo año, en el teatro El Camarín de las Musas de Buenos Aires. Además fue, junto a *El propietario*, el único de los proyectos que no se mostró en las pantallas televisivas pero, a diferencia del resto, tuvo un extenso recorrido por varios festivales del mundo: Los Angeles Film Festival (2009), el Zurich Film Festival (2009), el London Film Festival (2009), el Kunsten Festival Des Arts (2010), el Festival de Rotterdam (2010), el Festival Escena Contemporánea (Madrid, 2012) y el Festival "Cine Teatro Argentino" (Dortmund/Alemania), entre otros. Finalmente *Entrenamiento elemental para actores* se convirtió en libro publicado por La Bestia Equilátera en el 2012, en cuyo prólogo Alan Pauls destaca la unión entre arte y pedagogía y manifiesta que la propuesta de Rejtman y León pone en escena "el ritual, la lógica y la práctica de una enseñanza que encuentra su campo de operaciones en los

---

<sup>13</sup> Comunidad organizada, por ejemplo, se exhibió el 17 de febrero de a las 2:30 de la mañana.

---

actores, materia prima humana que el cine comparte con el teatro” (Pauls, 2012: 11-12).

Por otro lado, la procedencia de los mismos también fue dispar. Si bien la mayoría de ellos fueron pensados exclusivamente para el ciclo, otros derivaron de trabajos previos de sus directores. Tal es el caso del unitario realizado conjuntamente por Rubén Schumacher y Diego Lublinsky, *Comunidad organizada*, el cual formó parte de un espectáculo llamado *El siglo de Oro del Peronismo*,<sup>14</sup> escrita por el mismo Schumacher en colaboración con Marcelo Bertuccio y que luego fue adaptada para formar parte del ciclo. Este telefilm estuvo sin fecha de emisión por mucho tiempo hasta que finalmente se exhibió en el Canal 7 (en horarios de la madrugada) y luego durante la 11va edición del BAFICI (2009). De la misma manera, la propuesta de Javier Olivera y Rafael Spregelburd, *Floresta*, fue el resultado de la adaptación de la obra teatral *Buenos Aires* del dramaturgo, el cual, además de transmitirse por televisión en agosto del 2007, tuvo un reestreno y una exhibición semanal en el espacio teatral El camarín de las musas en agosto del 2011.

En el caso de *Stanley*, este se exhibió por televisión y luego participó de una retrospectiva sobre Gustavo Postiglione en el Festival Internacional de Cine El Ojo Cojo de la ciudad de Madrid, España. Y por último, *El propietario*, un telefilm de “terror psicológico” (Mugica, 2007) no fue emitido por la controversia que generó su alto contenido de sexo y violencia explícitos. En relación con las discusiones sobre su estreno en la televisión, Santiago Hadida, uno de los escritores de *El propietario*, manifestó:

Aun no estrenado en TV por la intensidad de su contenido (si hacíamos los cortes que pedían hubieran quedado solo los títulos de apertura y cierre), la

---

<sup>14</sup> Este espectáculo se estrenó en el 2004 y estaba compuesto por *Comunidad organizada* y *Casa con dos puertas*, presentadas de manera simultánea y con los mismos actores (que se desplazaban de un escenario a otro) en las dos salas del teatro El otro lado

historia protagonizada por Jimena Anganuzzi y Mario Das Airas combina el thriller psicológico con el terror y el erotismo, logrando un cóctel molotov de fuerte impacto, amén de abrir a una serie de reflexiones de lo más crudas en torno a las temáticas del abuso y del amor (Hadida, 2008).

Sin embargo este unitario realizado por Ziembrowski y Diment gozó de un periplo inusitado, se presentó en el Complejo Tita Merello inaugurando el Festival de Cine Inusual (2008) y recorrió posteriormente numerosos festivales de cine de género, recogiendo premios en algunos de ellos las actuaciones de Jimena Anganuzzi y Mario Das Airas, como en el Festival Buenos Aires Rojo Sangre (2008), Festival Montevideo Fantástico (2008), IX Semana de cine Fantástico y de Terror de Estepona (2008), 4º FANTASPOA (2008, Brasil) y Puerto Rico Horror Film Fest (2009). Para finalizar este apartado sobre los diversos y curiosos paraderos de las propuestas podemos citar otro hecho insólito, como es la edición en DVD en Japón de *El propietario* a manos de la compañía Albatros Films.

A nueve años de la presentación de esta original propuesta por parte de la emisora estatal sólo podemos arribar a conclusiones provisorias. El camino que inauguran estos telefilms es extenso en cantidad y calidad de proyectos y en el consecuente incremento en visibilidad de realizadores, temáticas y estéticas. Lo cierto es que nos encontramos inmersos en esta etapa de creciente afluencia televisiva por parte de los realizadores de nuestro cine y teatro y su devenir es todavía incierto. No obstante, es innegable que el ciclo “200 años” emitido por la televisión pública significa el puntapié de la afluencia de cineastas y dramaturgos hacia el formato televisivo, en el cual es posible identificar las poéticas autorales individuales y el abordaje de géneros y estéticas diversas. Se trata en todos los casos, de una experiencia promisorie que se generalizará e instalará en la televisión argentina en los años

siguientes.<sup>15</sup> La incursión posterior de artistas tales como Santiago Loza, Diego Lerman, Albertina Carri, Gabriel Medina y Fernando Spinner (entre otros) en la realización de series ficcionales será fomentada de manera progresiva por políticas culturales estatales —a través de programas y concursos periódicos— formando parte de un proceso de cambio estético, institucional y tecnológico que, sin duda, comenzará a legitimar a la ficción televisiva argentina contemporánea con productos denominados de calidad. Este cambio de paradigma hará que las series sean vistas tanto en la programación semanal de la pantalla chica como también, y a diferencia de los telefilms del ciclo analizados, en la plataforma de internet Contenidos Digitales Abiertos (CDA), multiplicando de esa manera las posibilidades e instancias de visualización y ampliando el alcance de las nuevas narrativas. El lugar relevante de estas producciones también se verá de a poco reflejado en la organización de programas especiales, como es el caso de “Televisión por Cineastas” (2015), un ciclo compuesto por series filmadas por directores reconocidos del cine argentino y emitido semanalmente por el canal público INCAA TV. Estas transformaciones de los últimos años comenzaron a crear un espacio propicio para la gestación de nuevos proyectos narrativos y a marcar, indudablemente, el rumbo a seguir dentro de los vaivenes de la ficción televisiva argentina, travesía de la que el Ciclo “200 años” constituye la piedra fundacional.

### **Bibliografía**

Bernini, Emilio (2012). “Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas” en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, N°10*, Buenos Aires: Universidad del Cine, pp. 25-40.

---

<sup>15</sup> Es interesante agregar que en el mismo año y de manera paralela, se emitió por el Canal Ciudad Abierta (canal público de la Ciudad de Buenos Aires que comenzó a transmitir en el 2003), *Mi señora es una espía* (2007), serie de 7 capítulos de veintisiete minutos cada uno. Esta ficción fue 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. A diferencia de la propuesta estatal, esta serie no entabló diálogo con el cine sino que estableció un intertexto con los géneros del propio medio televisivo, como la comedia de situaciones.

Cruz, Alejandro (1998). "La pantalla chica agranda a los dramaturgos", entrevista a Jorge Leyes, Javier Daulte y Andrea Garrote en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/103066-la-pantalla-chica-agrand-a-los-dramaturgos> .

Garat, Sofía, Mariana Giménez y Carlos Imposti (2008). *La televisión pública, un debate pendiente: políticas de estado, identidad cultural y responsabilidad civil. El caso de canal 7*, Buenos Aires: iRojo Editores.

Gorodischer, Julián (2007). "El teatro se puso de moda y la televisión lo detectó", en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-6134-2007-04-24.html> .

Hadida, Santiago (2008). "'El Propietario' en las dos orillas". Disponible en: <https://shadida.wordpress.com/2008/05/22/el-propietario-en-las-dos-orillas/> .

Halac, Ricardo (1998). "Grandeza y decadencia de un género: el unitario de televisión", en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/195604-grandeza-y-decadencia-de-un-genero-el-unitario-de-televisio> .

Marín, Ricardo (2007). "Estrenos sin prisa y sin pausa", en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/902621-estrenos-sin-prisa-y-sin-pausa> .

Mittell, Jason (2006). "Narrative Complexity in Contemporary American Television" en *The Velvet Light Trap* N°58, University of Texas Press.

Mugica, María Fernanda (2007). "El desafío de protagonizar" en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/949490-el-desafio-de-protagonizar> .

Pauls, Alan (2012). "Prólogo" en León, Federico y Martín, Rejtman, *Entrenamiento elemental para actores*, Buenos Aires: La Bestia Equilátera, pp. 7-18.

Rincón, Omar (2007). "Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad", en Carrasco Pirard Eduardo y Nancy Rampaphorn (eds.), *Cultura y televisión, una relación posible*, Santiago: Lom Ediciones, Consejo nacional de la Cultura y las Artes, pp. 25-43.

Russo, Juan Pablo (2011). "Viveza Criolla" en *Escribiendo cine*. Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/critica/0001128-viveza-criolla/> .

Ranzani, Oscar (2007). "El aborto, en una mirada 'Urgente'" en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-6761-2007-06-26.html> .

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, España.

Soto, Moira (2007). "La espía que volvió sin haberse ido" en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/9-3315-2007-04-22.html> .

S/A (2007). "'200 años' tuvo un debut lleno de dudas" en *El Día*. Disponible en: <http://pasado.eldia.com/edis/20070426/espectaculos27.htm> .

Spregelburd Rafael (2008). *Los verbos irregulares*, Buenos Aires: Colihue.

Stiletano, Marcelo (2011). "La definición de unitario, otro aporte a la confusión general" en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1379706-la-definicion-de-unitario-otro-aporte-a-la-confusion-general> .

\_\_\_\_\_ (2007). "Desequilibrios de vanguardia" en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/903658-desequilibrios-de-vanguardia> .

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. y Gilberto Alexandre Sobrinho (orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*, Volume II, Portugal: Socine-Unicamp-Universidade de Algarve, pp. 13-28.

---

\* Carolina Soria es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y docente de la asignatura "Historia del Cine Universal" de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente en el marco de sus estudios posdoctorales investiga las series de ficción realizadas por dramaturgos y cineastas emitidas por la televisión pública argentina. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha realizado numerosas estancias académicas en universidades extranjeras. E-mail: [soriacarolina@gmail.com](mailto:soriacarolina@gmail.com)