



**Del mito oral al audiovisual:
 Un análisis de la transposición como experiencia narrativa de
 identidades regionales y subalternas**

**Do mito oral ao mito audiovisual:
 Uma análise da transposição como experiência narrativa de
 identidades regionais e subalternas**

**From oral myth to audiovisual:
 An analysis of transposition as narrative experience of regional
 and subaltern identities**

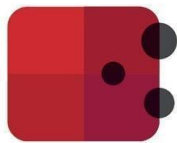
Ana Karen Grünig

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC). Profesora de Comunicación Audiovisual en la UNRC. Becaria postdoctoral del CONICET. Río Cuarto, Córdoba. Argentina.
 Correo electrónico: karengrunig@gmail.com
 ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9609-8856>

Resumen: En un contexto global signado por la hegemonía de la comunicación neoliberal, en Argentina se desarrollaron, durante los años 2010-2014, una decena de concursos públicos de fomento a la producción de contenidos audiovisuales regionales que buscaban democratizar, descentralizar y diversificar el espacio audiovisual nacional históricamente dominado por las lógicas del mercado y la centralización en la capital, Buenos Aires. Una de las vías de fomento de mayor impacto por su carácter inédito, fueron las series de ficción federal, de las cuales, las mitologías populares resultaron ser una de las temáticas de mayor recurrencia. En este marco, nos interrogamos sobre los procesos de transposición de mitologías populares hacia las series audiovisuales regionales, advirtiendo que, más allá de su capacidad de espectacularización, constituyen experiencias de las identidades narrativas, regionales y subalternas. En ese sentido, entonces, procuramos comprender el entramado de significaciones políticas que subyacen en dichos procedimientos. Concretamente, de un corpus de diez series audiovisuales, en este artículo exponemos el análisis hermenéutico interpretativo de la ficción salteña *El aparecido* (2010), que narra la creencia popular sobre el mito de “El Familiar” a partir de la creación de una nueva mitología que re-significa la cultura pertenencia. Metodológicamente, desarrollamos un análisis de la transposición a partir de tres operaciones previas: el reconocimiento del contexto de producción de la serie, el análisis de la serie propiamente dicho, y la realización de entrevistas a sus autores.

Palabras clave: Transposición; Audiovisuales regionales; Mitos populares; Política de las identidades

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

narrativas.

Resumo: Em um contexto global marcado pela hegemonia da comunicação neoliberal, na Argentina, durante os anos 2010-2014, foram desenvolvidos uma dezena de concursos públicos para promover a produção de conteúdos audiovisuais regionais, que procuravam democratizar, descentralizar e diversificar o espaço audiovisual nacional, que historicamente é dominado pela lógica do mercado e da centralização na capital, Buenos Aires. Um dos meios de divulgação de maior impacto pelo seu carácter inédito, foram as séries de ficção federais, das quais as mitologias populares acabaram por ser um dos temas mais recorrentes. Neste cenário, questionamos os processos de transposição das mitologias populares para séries audiovisuais regionais, alertando que, para além da sua capacidade de espetacularização, constituem experiências de identidades narrativas, regionais e subalternas. Nesse sentido, então, tentamos compreender a rede de significados políticos que esses procedimentos contêm. Especificamente, a partir de um *corpus* de dez séries audiovisuais, neste artigo apresentamos a análise hermenêutica interpretativa da ficção saltenha “El Aparecido” (2010), que narra a crença popular sobre o mito de “El Familiar” a partir da criação de uma nova mitologia que ressignifica a cultura de pertencimento. Metodologicamente, desenvolvemos uma análise da transposição a partir de três operações prévias: o reconhecimento do contexto de produção da série, a análise da própria série e a realização de entrevistas com seus autores.

Palavras-chave: Transposição; Audiovisuais regionais; Mitos populares; Políticas de identidades narrativas.

Abstract: In a global context marked by the hegemony of neoliberal communication, in Argentina, during the years 2010-2014, a dozen public contests were developed to promote the production of regional audiovisual content, which sought to democratize, decentralize and diversify the national audiovisual space, historically dominated by the logic of the market and centralization in the capital, Buenos Aires. One of the means of promotion with the greatest impact due to its unprecedented nature, were the federal fiction series, of which popular mythologies turned out to be one of the most recurring themes. In this setting, we question the processes of transposition of popular mythologies into regional audiovisual series, warning that, beyond their capacity for spectacularization, they constitute experiences of narrative, regional and subaltern identities. In that sense, we try to understand the network of political meanings that underlie these procedures. Specifically, from a corpus of ten audiovisual series, in this article we present the interpretive hermeneutic analysis of the Salta fiction “El Aparecido” (2010), which narrates the popular belief about the myth of “El Familiar” from the creation of a new mythology that resignify the culture of belonging. Methodologically, we develop an analysis of the transposition based on three previous operations: the investigation of the context of production of the series, the analysis of the series itself, and conducting interviews with its authors.

Keywords: Transposition; Regional audiovisuals; Popular myths; Politics of narrative identities.

Introducción

En este artículo, presentamos resultados parciales de un estudio¹ acerca de los procesos de transposición de mitologías populares en series de ficción televisiva regionales, haciendo hincapié en los sentidos políticos emergentes, a propósito de un contexto macro enunciativo atravesado por las tensiones propias de un renovado colonialismo tecnocrático y racional, y un empoderamiento basado en el retorno de las experiencias narrativas de las identidades locales, regionales y subalternas.

¹ Los resultados presentados en este artículo forman parte de la Tesis doctoral “La política de las identidades narrativas. Transposiciones de mitologías populares en series de ficción federal producidas en argentina con fomento público”, perteneciente al programa del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC). La misma fue desarrollada mediante una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y dirigida por la Dra. Andrea C. Molfetta. Fecha de defensa: febrero del año 2023. [Inédita].

Tras la sanción en 2009 de la Ley n° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, en Argentina el Estado Nacional lanzó un Plan Operativo de Fomento a la Promoción de Contenidos Digitales Audiovisuales, con el objetivo de democratizar, diversificar y descentralizar el espacio audiovisual nacional. Una de las vías de fomento de mayor impacto fueron los concursos regionales para la producción de series televisivas de ficción federal. Por primera vez ingresaban a la industria audiovisual argentina aquellos actores, temáticas, poéticas y estéticas históricamente situados en los márgenes del orden del discurso (Foucault, 1992), en un mapa audiovisual de tradición privatista, comercial y centralizada en la capital del país. Ello no sólo contribuyó a la diversificación productiva del sector, sino también, a la pluralidad de significaciones poéticas y políticas que pudieron emerger de quienes contaron sus propias historias desde sus territorios y culturas de pertenencia (Siragusa, Grünig y García, 2018; Nicolosi, 2014).

En este contexto, la propuesta del artículo es presentar un caso de análisis de la transposición del mito popular “El familiar”, en la serie de ficción federal *El aparecido* (Salta, Argentina: 2010), de los realizadores Mariano Rosa y Alejandro Leiva. La misma cuenta la historia de Bernabé Montellanos, un *coya*² oriundo del norte argentino que regresa de la muerte gracias a los poderes sobrenaturales que le ha concedido la Pachamama para vengarse de quien fuera su asesino, el dueño de la zafra en la que trabajaba. Con esta premisa, el relato construye y expresa la propia mirada sobre la cultura andina mediante la creación audiovisual de dos importantes mitologías: por un lado, la del “El Familiar”, que es el diablo como aliado de los patrones de las zafras, y que a través del relato oral aún perdura en la región; y por otro lado, la del “El Aparecido”, una mitología inventada para la ficción por los guionistas de la serie, con el objetivo de convertir en héroe a una de las figuras más oprimidas del altiplano como lo es la del *coya*.

Esta breve reseña de la serie arroja las primeras pautas sobre un proceso de transposición de la oralidad hacia el relato audiovisual seriado que requiere menciones particulares por la multiplicidad y complejidad de dimensiones que participan del mismo. Es decir, recuperar un mito popular proveniente de la oralidad, pero también de las

² La palabra “coya”, también reconocida como “colla” y/o “kolla”, refiere a comunidades indígenas andinas del noroeste argentino, herederas de la cultura incaica.

Esta terminología ha sido construida y resignificada en distintos contextos históricos. En el caso particular de este estudio, cobra relevancia la acepción configurada durante los años de conformación del Estado-Nación Argentino, en los que la ideología del blanqueamiento operó como mecanismo de subordinación étnica y racial de la identidad “coya” (Villagra, 2022).

En el presente artículo, recuperamos la expresión “coya” en el sentido referido por los realizadores audiovisuales entrevistados, tanto en expresiones escritas (por ejemplo, en la sinopsis de la serie) como orales (entrevistas y conversaciones informales).

propias vivencias personales, como de un sinfín de narraciones recibidas no siempre de exacto registro, entre muchísimas otras cuestiones difíciles de precisar, nos exige erigir una mirada interpretativa que se valga del análisis semiótico-textual, pero que de ningún modo se agote en ella. Porque, precisamente, los procesos de transposición del mito popular hacia la serie audiovisual constituyen, en el caso que abordamos, una experiencia de las identidades narrativas.

En tal sentido, asumimos una posición epistemológica que incluye al sujeto que narra su identidad, de manera integral con el relato que construye. Por tal motivo, el punto de vista analítico interpretativo que desarrollamos, coloca en primer plano a la figura del narrador, sobre los discursos y/o las audiencias.

En lo que respecta al diseño metodológico, adoptamos un enfoque cualitativo de tipo hermenéutico-interpretativo (Rossi, 2007), orientado hacia la comprensión de las experiencias narrativas de las identidades locales y regionales, a propósito de la transposición de mitologías populares, en los relatos audiovisuales seriados del fomento público. En esa dirección, organizamos el estudio en tres operaciones elementales: a) Análisis de fuentes documentales, para comprender el contexto de producción de la transposición; b) Análisis del audiovisual resultante de la transposición y, c) Entrevista en profundidad a los sujetos narrativos que realizaron la transposición; en este caso, el guionista y el director de la serie.

Para el análisis de la transposición propiamente dicha, desarrollamos las siguientes actividades: *primero*, identificación de la especificidad de cada relato en función de sus respectivos dispositivos discursivos; *segundo*, reconocimiento de las zonas compartidas entre ambos relatos; y, *tercero*, análisis de las zonas de conflicto y transfiguraciones (Wolf, 2001).

Finalmente, nos interesa mencionar que el caso que presentamos en este artículo forma parte de un corpus mayor de series producidas con el fomento público y federal, las cuales surgieron en un contexto de enorme desigualdad cultural y económica, en el que el Estado asumió un rol pretendidamente subjetivante. Como tal, nuestras iniciales anticipaciones de sentido nos condujeron hacia la pregunta por la dimensión política que mediaba tales experiencias.

Ahora bien, a diferencia de lo que podría caracterizarse como un audiovisual político, las series televisivas federales que abordan mitologías populares expresan una política de las identidades narrativas. Es decir, que la relación entre mitologías populares, los relatos audiovisuales y las identidades narrativas, no se reducen a politizar el relato desde su abordaje temático, sino que, más bien, pone de manifiesto diferentes estrategias de dominación y de empoderamiento que actúan de manera

simultánea en el juego de relaciones de fuerzas que disputa el sentido sobre el sí mismo, los otros y el mundo. Es, precisamente, esta política de las identidades narrativas la que atraviesa los procesos de transposición del mito popular hacia la serie audiovisual, demandando una inevitable mirada que exceda el plano semiótico-textual y sea capaz de considerar al sujeto narrador y a su relato conjuntamente.

Identidades narrativas regionales y subalternas en un contexto de comunicación neoliberal.

Las primeras décadas del nuevo milenio han registrado profundas y vertiginosas transformaciones en el escenario audiovisual global y latinoamericano, signado por un contexto de tensiones entre la expansión neocolonial y una resistencia popular de corte progresista.

Así, por un lado, la transnacionalización de los mercados de la industria audiovisual, mayoritariamente norteamericana (García Leiva, Albornoz y Gómez, 2021), ha tenido fuertes impactos en las condiciones de producción, circulación y consumo en Latinoamérica, tras la imposición de un modelo productivo basado en la diversificación, la multiplicación y el descentramiento del espacio audiovisual. Ello puso de manifiesto el accionar de un modelo comunicacional neoliberal tendiente a la concentración geográfica y la convergencia mediática, favoreciendo el aumento de asociaciones corporativas oligopólicas (Becerra y Mastrini, 2017) y, en consecuencia, profundizando los mecanismos de exclusión y precarización de los trabajadores del audiovisual.

Por otra parte, la aplicación del modelo neoliberal de la comunicación se desarrolló en consonancia con las transformaciones técnicas ligadas a la cancelación de lo analógico frente a la implementación global de lo digital. Si bien esto impactó en la ampliación del acceso a los dispositivos de registro³, al mismo tiempo, las tecnologías de la producción audiovisual como así también de la distribución y el consumo en manos de los grandes mercados norteamericanos, se constituyeron como el marco de referencia material sobre el cual se gestaron los grandes cambios audiovisuales (Miller, 2020) que sostienen la renovación del colonialismo mediático en términos de exclusión digital.

Estos cambios en el audiovisual del siglo XXI y sus estrategias de mercado, también tuvieron su correlato a nivel del lenguaje. Las industrias audiovisuales

³ El mayor acceso a las nuevas tecnologías del audiovisual por parte de realizadores independientes con experiencias en producciones de bajo presupuesto amplió las posibilidades "técnicas" de insertar contenidos de calidad estándar en distintas esferas de las industrias culturales y artísticas, y estimuló, en parte, el desarrollo de los territorios audiovisuales regionales (Kriger, 2019).

hegemónicas se centraron en la implementación de hábitos de consumo cada vez más individualizados, selectivos y autorregulados. Esto colocó a las narrativas seriadas en el foco de atención del espacio audiovisual, por su enorme potencialidad para atender a las necesidades de un mercado interesado en la reproductibilidad y la hiperfragmentación de los contenidos. En ese sentido, además de la sobreoferta especializada de producciones, el lenguaje seriado resultó muy eficiente para garantizar mayor electividad en los modos de consumir audiovisuales, en tanto la dosificación en que son entregados los acontecimientos del relato, y las operaciones de “enganche” entre escenas, capítulos y temporadas, ampliaron las posibilidades de auto gestión del consumo, fortaleciendo de ese modo las garantías de comercialización. En este contexto, las series de ficción televisiva han sido reconocidas como las responsables de inaugurar la tercera edad dorada de la televisión en el ámbito norteamericano y europeo a partir de su renovación en términos de *drama de calidad* (Cascajosa Virino, 2005).

Como contrapartida, en algunos países de Latinoamérica fueron emergiendo diversas organizaciones sociales, políticas, culturales y territoriales, nucleadas en torno a la lucha por un modelo de comunicación más popular, democrático y plural.

En el caso particular de Argentina, se conformó la Coalición por una Radiodifusión Democrática, la cual presentó públicamente en el año 2004 21 puntos claves para reconstruir un modelo de comunicación federal y democrático, que operaron como el planteamiento inicial para la sanción de la Ley nº 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (Busso y Jaime, 2011) en 2009. Ante el modelo hegemónico nacional históricamente de tipo privado-comercial y centralizado en la capital del país, la legislación establecía la configuración de un modelo diversificado, democrático y alternativo a las lógicas propias del mercado neoliberal, en el cual el Estado debía asumir un rol central a los fines de promover y garantizar el derecho humano a la comunicación en un contexto de expansión de la digitalización y desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación.

De tal modo que, a la luz de la nueva ley, en el año 2010 fue creado el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales del SATVD-T, mediante el cual se lanzaron concursos públicos para la realización de ficción televisiva seriada distinguiendo las convocatorias por categorías y regiones. Uno de los objetivos más destacados del programa aludía a la defensa y al desarrollo equilibrado de una Industria Nacional capaz de preservar y difundir el patrimonio cultural.

De una producción que ha superado las 130 ficciones televisivas seriadas, fue posible reconocer que es recurrente la presencia de mitologías populares como un modo de expresión de las identidades narrativas regionales. Es decir, estos tópicos se

advierten como recurrencia temática (Tous, 2010) de relevancia en tanto operaron como una nutrida fuente de renovación narrativa sobre la base de una tendencia hacia la expresión de la cultura popular de pertenencia, y en ese marco de referencia, de las identidades regionales y subalternas.

Frente a la complejidad del espacio audiovisual que hemos caracterizado - entramado por los intereses del mercado, del arte, de la cultura y de la política gubernamental, entre muchos otros -, en este artículo presentamos un análisis de la transposición de un mito popular en la serie salteña *El Aparecido* (Rosa, 2010); y, en ese procedimiento, cómo se van reconfigurando sentidos políticos entramados en las experiencias de las identidades narrativas.

La política de las identidades narrativas

Como ya hemos mencionado anteriormente, los procesos de transposición de mitologías populares hacia el audiovisual son comprendidos, en el caso estudiado, como experiencias de las identidades narrativas⁴ regionales y subalternas. Narración e identidades son conceptos centrales en la acción interpretativa de nuestro objeto.

Como afirma Ricoeur (2009), la identidad sólo es comprendida en el ámbito de la narración; y, en ese sentido, el “ser” o aquello que “somos” es una mediación en acto del entrecruzamiento de historias pasadas y presentes, vividas e imaginadas, propias y tomadas de los relatos de otros. Como puede notarse, el lenguaje ocupa aquí un lugar clave, en tanto se constituye como la mediación inmanente de sentidos que sintetiza la unidad de lo múltiple, deviniendo identidad.

Desde esta perspectiva, las identidades narrativas son asumidas aquí como acontecimiento (en el sentido más heideggeriano del término), y desde su apertura, contingencia, como algo por verse, como potencia, como devenir (Arfuch, 2005; Hall, 2003)⁵. En este aspecto reside su fuerza política. Pues, en la narración de las identidades participan relaciones de poder, tensiones, intenciones narrativas de lo uno y de lo otro. Hay una disputa por las identidades y su ineludible narratividad, que se juega constantemente para alcanzar su máxima concreción en la materialidad cada vez que se produce el relato. El despliegue del juego de relaciones de fuerza se sostiene, entonces, en la movilidad, en la diferencia y en la indeterminación, como cualidades

⁴ Cuando empleamos el término “narrativas”, desde su puesta en vinculación con las identidades y la política, las estamos considerando en tanto proceso, forma y contenido.

⁵ La ciencia moderna ha perpetuado con un éxito significativo la concepción de las identidades como la esencia determinante del ser; sin embargo, los pensamientos de Heidegger a este respecto (pasando por Ricoeur y Gadamer, y luego Foucault, Derrida, Hall, etc.) asumen la identidad como un devenir que acontece en la unidad de lo múltiple.

inherentes al ser y, por ende, a las identidades narrativas.

Ahora bien, este escenario de disputas asume una connotación mayor en nuestro objeto de estudio. Pues, la puesta en acto de las identidades narrativas regionales que expresa la serie estudiada⁶, reconfigura los marcos enunciativos que batallan por el sentido del sí, de los otros y del mundo, en tanto se entraman expresiones de resistencia de la subalternidad frente a las renovadas estrategias de actuación del colonialismo en los tiempos del capitalismo cognitivo y neoliberal.

Asimismo, se entrecruzan y contraponen sentidos ligados al acto narrativo entendido desde su sentido aurático y comunitario (Benjamin, 1936), con las lógicas del tecnicismo racional y reproducible que exigen las industrias culturales. Con ello, advertimos un complejo significante que hemos intentado abordar mediante la conceptualización de una *política de las identidades narrativas* (Grünig, 2021), la cual es asumida como el acontecimiento sociocultural en el que el sujeto - que enuncia y que recibe - construye el relato sobre sí mismo, mediado por las relaciones de fuerzas que participan de la disputa por el sentido del sí mismo, de los otros y del mundo.

Transposiciones

El vasto campo teórico que aborda la problemática de la transposición – cinematográfica, televisiva, multimedia, transmedia, etc. – suele hacerlo desde un tratamiento en el que prima la doble articulación del análisis formal (fundamentalmente, los análisis semióticos y narratológicos) con una praxis técnico-profesional orientada hacia una matriz de mercado. Es así como se vuelven usuales los estudios sobre adaptaciones, hipertextos, intertextualidades, etc; sobre la base de una industria cultural que tiene por objetivo la multiplicación de ganancias a través del reciclaje audiovisual (Cascajosa Virino, 2006), a la vez que se desarrollan valoraciones sobre los estatutos de los distintos medios y lenguajes, y las implicaciones que ello tiene en los procesos de transposición discursiva.

Lo que sucede con los procesos de transposición del mito popular en las series televisivas del fomento de ficción federal, entre ellas *El Aparecido*, se asienta en otra lógica. Si bien es posible reconocer diferentes estrategias desarrolladas por los guionistas y directores que responden a las demandas del mercado (en este caso, con el objetivo de ganar los concursos de producción de las series), la recuperación del mito popular es asumida, principalmente, como una experiencia de las identidades narrativas.

⁶ Si bien en este artículo aludimos sólo a la ficción *El Aparecido*, la observación que se menciona corresponde a la totalidad del corpus de series de ficción federal producidas en Argentina durante los años 2010-2014.

Por tal motivo, la noción más elemental y comúnmente difundida sobre la adaptación y/o la transposición que la delimitan como una operación de traslación, traducción y trans-codificación de los elementos argumentales de una obra de un soporte discursivo a otro (Sánchez Noriega, 2000; Seger, 1993), resulta exiguo para comprender procesos de transposición erigidos sobre la experiencia de las identidades narrativas. Pues, la base experiencial que subyace a la narración del mito popular desarrollado por los autores congrega una multiplicidad incalculable y no siempre del todo reconocible, de material narrativo proveniente de diversos medios discursivos que participan del proceso de transposición. Dicho de otro modo, resulta de un complejo significativo nutrido de un sinfín de *imágenes imaginadas*. Utilizamos esta expresión para referirnos a la imagen como un entramado de significaciones que deviene experiencia social, cultural, imaginaria y simbólica.

Concretamente, entendemos que las imágenes son producidas socialmente y en un contexto cultural dado que implican determinadas relaciones de sociabilidad y alteridad; pero al mismo tiempo, las imágenes habitan en el sujeto y son reelaboradas como entramados de afectos, pensamientos, sensaciones, ideas, entre otras cuestiones; y finalmente, las imágenes remiten a la puesta en acto de un conjunto de significaciones que consiguen materialidad en el lenguaje. Por ejemplo, estas imágenes imaginadas pueden ser aquellas surgidas de la narración oral en ámbitos familiares y los recuerdos elaborados a lo largo del tiempo de tales imágenes; o las imágenes imaginadas construidas a partir de obras musicales, literarias y pictóricas; también, imágenes imaginadas a partir del consumo de cine y televisión; o bien, imágenes imaginadas fundadas sobre las expectativas de producción y circulación del entorno audiovisual del presente, entre muchísimas otras.

En la síntesis de las indeterminables mediaciones que allí residen, asumimos una idea de la transposición como la traslación de un relato de un dispositivo discursivo hacia otro, con la particularidad de que no se trata de un proceso de adecuación o traducción propiamente dicha, sino de una construcción de sentidos que se concibe sobre la base de un nuevo registro significativo (Wolf, Op.Cit.)

Así pues, se libera el prejuicio de las equivalencias, ampliando el horizonte de lo decible, y con ello, abriendo el juego de los sentidos políticos devenidos identidades narrativas en el audiovisual. Es decir, para comprender los procesos de transposición en experiencias de las identidades narrativas (del mito a la serie audiovisual), es menester atender a las posibles configuraciones políticas de los sentidos que subyacen en los procesos de apropiación de las mitologías populares para la construcción de nuevas narrativas audiovisuales que se disponen como expresión de las identidades narrativas.

El Aparecido, la serie: colonialismo y empoderamiento

La serie se vale del lenguaje mítico para expresar una identidad narrativa regional y subalterna basada en relaciones de desigualdad; las mismas se remontan al tiempo de los orígenes, que, en el caso de la cultura del altiplano, registran una cronología en los tiempos de la invasión de la colonia española.

Así entonces, la ficción construye un mundo escindido por el bien y el mal, lo cual es traducido en enfrentamientos que responden a situaciones de opresión y resistencia ante la desigualdad económica, cultural e institucional. Desde esta premisa narrativa, el protagonista, un *coya* llamado Bernabé Montellanos, representa a un pueblo trabajador, explotado, vulnerado y marginal, y se enfrenta a duelo con el patrón de los ingenios azucareros, además de con todos aquellos que detentan el poder en detrimento de la igualdad y la justicia social. El duelo final se bate entre dos seres mitológicos que se disputan un nuevo ordenamiento del mundo: el Aparecido y el Familiar. Es decir, entre un *coya* asesinado a golpes por su patrón que deviene mito para vengar a su familia y a todo el pueblo oprimido, y entre el mismísimo diablo, que se encarna en la figura de un sacerdote español de los tiempos coloniales.

Finalmente, el Aparecido alcanza su meta y consigue vencer al Familiar, tal como lo hizo anteriormente con todos los aliados del maligno.

Sobre tales pilares narrativos, se advierte una gestión de la alteridad que se sortea entre lo humano y lo mitológico, pero también entre lo heroico y lo monstruoso. A partir de allí, los modos fundacionales de vinculación con la otredad se basan en un *acontecimiento-umbral* que asume la modalidad del pacto, acuerdo o negociación: los patrones pactan con el diablo para enriquecerse, mientras que los trabajadores toman de la Pachamama su poder sobrenatural para vengarse y restaurar un ordenamiento social más justo e igualitario.

De este modo, *El aparecido* plantea una configuración política de los sentidos sobre el mito popular que se inscribe en una doble operación. Por un lado, la transposición del mito del familiar hacia la serie televisiva se dispone como un modo de divulgación de la cultura popular y de expresión de localismo. Por otra parte, y simultáneamente, la creación del mito del aparecido construye una mirada subjetivante sobre el pueblo oprimido del altiplano que resiste, se enfrenta y supera la dominación de la cual han sido víctimas históricamente. Pero, además, deposita una significativa carga valorativa de negatividad sobre sus opositores. A diferencia de la narrativa del *western* clásico norteamericano, en la que el hombre blanco occidental vencía a los nativos, la

serie *El aparecido* invierte los sentidos axiológicos y políticos asignados a los personajes que se batan a duelo. Los nativos de la cultura andina son los héroes que vencen a hombres que simulan pertenecer a la cultura blanca, letrada y pulcra, y que, como tal, erigen su personalidad sobre la base de una carencia o deseo que sólo puede satisfacer recurriendo a un acuerdo con la alteridad: el pacto con el diablo.

Como contrapartida, los trabajadores de la zafra recurren a la fuerza mística de la madre tierra que, de acuerdo con la cultura del altiplano, tiene una carga valorativa altamente positiva. La Pachamama es sinónimo de protección, de nacimiento, de nutrición, de vida. Es el germen de los ciclos vitales, y, por ende, del transcurrir en el mundo.

En resumen, *El aparecido* propone un sentido sobre el mundo que no sólo comprende a lo mitológico como una dimensión más de todo lo que es posible, sino que, además, le otorga una suprema jerarquía en las dinámicas socioculturales que regulan el devenir de una comunidad profundamente desigual.

El familiar: Oralidad, mitología popular y interpretaciones por los creadores de la serie

El mito del familiar ha sido registrado y clasificado en múltiples documentos de divulgación folclórica-popular, educativa y científica. Un trabajo de exploración sobre estas fuentes secundarias, en su mayoría disponibles actualmente en la *web*, ponen de manifiesto una serie de recurrencias y coincidencias que tornan posible el reconocimiento de las dominantes narrativas presentes en el relato oral.

En líneas generales, las versiones consultadas sobre el mito coinciden en que el “El familiar” es la encarnación del diablo con quien los propietarios de los ingenios azucareros labran un pacto para aumentar sus riquezas y controlar a los obreros.

Según los relatos de quienes aseguran haber visto al familiar, - testimonios que han sido registrados en trabajos etnográficos -, el ser mitológico deambula por los cañaverales durante la noche o la siesta, y su aspecto se asemeja al de un perro enorme que arrastra cadenas, y que, a veces, no tiene cabeza. En otras versiones, aparece como un viborón con ojos de gato y cerdas en la cabeza, o como persona, mulita, cerdo o torito negro.

Esta creencia tiene su germen en las provincias de Tucumán, Catamarca, Salta, Jujuy y demás regiones del norte argentino, en las cuales hay un profundo desarrollo de la industria agrícola basada en la producción de azúcar, desde finales del siglo XIX - período de la inmigración masiva europea y los procesos emergentes de

industrialización nacional - hasta la actualidad. Entre los propietarios de los ingenios azucareros de mayor renombre en las versiones recuperadas, se destacan Hileret, Blaquier, Nogués y Ledesma, entre otros.

Además de estos elementos, el núcleo narrativo del mito del familiar hace referencia a la idea de un pacto o acuerdo que procesa e interpreta prácticas ancladas a una lógica capitalista. Concretamente, el mito contractual se produce en un doble nivel de jerarquías. El zafrero hace un contrato de trabajo con su patrón, pero dicho acuerdo se encuentra subordinado al pacto que el patrón realiza con el diablo. Así entonces, la acumulación de los propietarios se sostiene en la deuda con el poder supremo de los cuerpos de los trabajadores. Mientras mejor alimentado se encuentre el familiar, mayor será la acumulación de riquezas. Igualmente se añade que, los zafreros que más valor tienen para el familiar, son aquellos que manifiesten rebeldía y resistencia a la dominación. Desde esta dirección, es posible advertir en el mito del Familiar una apología de la ganancia y la plusvalía, y en efecto, la difusión cultural sobre el conocimiento de la desigualdad social, las relaciones de endeudamiento y las experiencias de violencia y terror (Mahlke, 2012).

En resumen, podemos inferir algunos elementos narrativos sobresalientes que configuran los sentidos del mito popular del familiar en la oralidad. En primer lugar, es un mito que organiza su estructura sobre las narrativas del terror y el fantástico, y opera como cristalizador de un orden social que se origina sobre relaciones desiguales de poder. Este conflicto central asume la modalidad narrativa del pacto con la alteridad. De esta manera, se concretizan las relaciones de dominación y la lógica del endeudamiento como eje estructurante de las prácticas sociales. Todo ello acontece en el ámbito del desarrollo agroindustrial a partir de mediados del siglo XIX hasta el presente, y los acontecimientos principales se producen en los ingenios azucareros y los cañaverales de la región andina.

Además de las fuentes documentales recolectadas para identificar recurrencias y precisar las dominantes narrativas del relato oral sobre el mito popular del familiar, para comprender la política de las identidades narrativas en la transposición es menester recuperar los saberes y puntos de vista que los realizadores aportan en función a sus propias experiencias con el mito. En otros términos, interesa vislumbrar y comprender cuáles son los sentidos políticos que van configurando los creadores de la serie, teniendo en consideración las significaciones que se conservan y reproducen, como aquellas que se modifican o simplemente se añaden.

Para tal fin, recuperamos algunos fragmentos de la entrevista realizada al director y al guionista de la serie *El aparecido*, Mariano Rosa y Alejandro Leiva respectivamente.

En líneas generales, en sus testimonios puede observarse una recuperación de la mitología popular que conserva su esencialidad a partir de la asociación por equivalencia entre el familiar y el diablo, o el mal supremo. Sobre esta base, se sostiene el pacto como la médula narrativa, como así también su contextualización en los ingenios azucareros en los que se visualizan las lógicas de dominación y exclusión capitalista.

Al respecto Mariano Rosa, mientras explica la síntesis argumental de la serie, pone en evidencia los elementos narrativos esenciales del mito popular sobre el familiar que son recuperados durante el proceso de transposición al audiovisual:

El Aparecido es una serie de ficción de ocho capítulos que cuenta la historia de un zafrero que muere en manos de un terrateniente y recibe como una especie de poder concedido por la Pachamama, de volver para vengarse de quien le dio la muerte a él y a quien mantiene al pueblo oprimido. Finalmente, el Aparecido se termina enfrentando con otra fuerza muy poderosa, que es El familiar.

El Familiar es conocido en el norte argentino como el propio diablo, o sea es un nombre que le pone a través de la leyenda que cuentan los zafreros; el familiar es el diablo que se lleva el alma de los zafreros a cambio de entregarle al terrateniente cada vez más poder y mayor riqueza. Entonces la trama cuenta un poco como es la vida de este personaje, su muerte y su regreso para vengarse.

La descripción de la serie, entonces, expresa dos operaciones fundamentales en lo atinente a la transposición del mito oral hacia la ficción audiovisual. Por un lado, la recuperación con un alto grado de fidelidad de los elementos narrativos esenciales del mito popular; y, por otra parte, la modificación en la configuración política de los sentidos que hacen al alcance del mito en las prácticas socio-simbólicas de la cultura de pertenencia. Concretamente, hacemos referencia a la transposición del mito popular con la añadidura de un componente narrativo central, que es la creación de un mito heroico cuya finalidad es la de subjetivar a los personajes más oprimidos del altiplano como son los coyas y zafreros. El personaje del aparecido, en tanto creación de un nuevo mito, se construye como una santidad popular por su enfrentamiento con el familiar en nombre de la justicia hacia el pueblo vulnerado por las relaciones desiguales de las sociedades modernas y capitalistas.

Estas elecciones argumentales que entran las narrativas del fantástico y el terror, con las de la resistencia y la venganza, son los marcos emergentes de significación sobre los cuales se sostiene la hibridación de géneros narrativos en el relato audiovisual.

Pero más allá de este tipo de decisiones formales determinantes en la ficción seriada, se advierte también una intención narrativa que modela sentidos políticos a través de la construcción de localismo. Aquí radica otra añadidura al relato oral provista

por la mirada de los realizadores:

Mariano: Cada personaje que va apareciendo en la serie va representando la región en diferentes formas, a tal punto que el que más se diferencia de todos es el personaje que sale al final que es el propio diablo o familiar, en el cual ahí si trabajamos de forma distinta a los demás personajes porque tratamos de que hable más en neutro o quizás más español, como para tomar esta figura de poder. Después el resto de los personajes lo trabajamos desde la región, pero sin exagerar, o sea, que sea lo más natural posible. Quizás alguien que no es de salta puede notar cierto regionalismo que nosotros no por hacerlo de manera espontánea.

Alejandro: Resignificar el personaje era la idea. El *coya* siempre fue una figura del oprimido, y nosotros lo sacamos de ahí para ponerlo en una figura del justiciero; entonces tiene una posición de poder diferente. Está bueno que un *coya* tenga esta imagen.

El punto de vista político que subyace es la inversión de las condiciones de expulsión y marginalización del territorio. En la ficción seriada, la construcción del familiar como aliado de los patrones, se basa en la figura del extranjero. Aunque siempre ha estado allí, no tiene acento, no tiene pertenencia; es alguien que sólo existe en el pacto. Con ello, se desplaza el vínculo con la energía sobrenatural negativa y al mismo tiempo resalta el poder de alguien que, sin pertenecer, acciona sobre el orden y las prácticas de un pueblo.

Siguiendo esta dirección, cabe señalar otro aspecto que revela la incorporación de la subjetividad de los realizadores en la transposición, y que hace referencia a explicitar la utilización del mito como instrumento para ejercer el control de los cuerpos. Durante la entrevista, Alejandro Leiva explica:

Históricamente el mito del familiar fue utilizado en los ingenios azucareros para ejercer control. Es decir, si un zafrero tenía una mala actitud o un gesto de rebeldía, desaparecía. Esa asociación de la desaparición a una figura mítica era una forma de ejercer control. Con el mito, los zafreros se sentían observados constantemente, más allá de que sean controlados o no; entonces siempre mantenían la misma línea por miedo a esta fuerza mística que podía hacerlos desaparecer. Así lo fuimos pensando

para la serie.

La percepción que el guionista de la serie tiene sobre el mito del familiar, no sólo alude a un control de la productividad capitalista mediante la eliminación de aquellos trabajadores rebeldes, sino que, además, reafirma una idea de control de los cuerpos en la utilización del mito como un instrumento de vigilancia constante que podría asimilarse, en el sentido más foucaultiano del término, a una suerte de panóptico sagrado destinado a extender las lógicas de subordinación del mundo ordinario hacia el orden de lo mítico y lo sobrenatural.

Finalmente, otro aspecto que la entrevista deja entrever, son los sentidos políticos atribuidos al mito entendido éste como verdad, es decir, como apropiación popular que se propaga más allá de los posibles marcos de legalidad impuestos por las instituciones científicas modernas (Parchuc, 2011). Ello cobra gran relevancia en los testimonios de los realizadores de la serie, porque pone de relieve las experiencias propias con lo mitológico. Así entonces, el mito como una verdad experienciada se reafirma por encima de lo que cualquier institución o poder pueda decretar.

En este sentido, recuperamos dos fragmentos de la entrevista. Uno de ellos le pertenece a Alejandro Leiva, quien comenta que cuando se embebió en el proceso de escritura del guión, rápidamente recurrió a las imágenes de su infancia.

Yo crecí en una zona de cañaveral del norte de Orán, entonces para mí la historia del familiar era cosa de mi niñez, es algo que yo viví, que hasta cierta edad para mí era real. Así que me re entusiasmé, me puse a investigar más. La historia acá empieza con los ingenios como método de control. Entonces el zafrero, aunque no lo vea el capataz, se controlaba a sí mismo por miedo de que lo llevara el familiar. Entonces usamos este coya que siempre estuvo relegado, reprimido, y lo hicimos un héroe: vuelve a vengarse del patrón que lo mató. Resignificamos esa cosa sumisa, callada. Y conectar el mito, porque el mito es mito para nosotros, porque para la gente es real. La gente lo santifica porque es un justiciero y está con los de abajo; creamos un mito nosotros, que es el del santo jinete.

Otras menciones en la entrevista permiten dilucidar los modos en que las experiencias individuales y colectivas de los realizadores, participan en el proceso de transposición del mito popular. Específicamente, Mariano Rosa relata que durante el proceso de investigación previo a la escritura del guión, conoce a un *coya* del altiplano

llamado Bernabé Montellanos, quien terminó siendo el actor que encarna el personaje del aparecido, es decir el protagonista. Lo interesante es que Bernabé resultaba más valioso por sus experiencias de vida en los ingenios azucareros y en las zafras salteñas, que por la condición de actor propiamente dicha.

Bernabé dejó de ser solamente un actor para convertirse también en un asesor del guión. En medio de que estábamos filmando los cortos, él empieza a contar sobre su infancia, su pasado y el trabajo en las zafras. Hay muchas personas que viajan a las zafras que es una zona totalmente distinta de donde ellos viven, porque es una región tropical, y es allí a donde ellos van a trabajar. Entonces él nos contaba cómo era trabajar en la zafra. Obviamente ahora se hace mucho menos porque se usan más máquinas para hacer la cosecha de la caña de azúcar, pero en algunos lugares todavía se siguen utilizando zafreros.

Y entonces mientras nos cuenta sobre su infancia y el trabajo en la zafra nos empieza a hablar del familiar, este mito que dice que los patrones, los terratenientes, se hacen cada vez más ricos y poderosos a partir de la entrega del alma de los zafreros. Obviamente no es cualquier zafrero el que muere, sino que el que se ofrenda es el más rebelde. El mito nace desde el inicio de los ingenios azucareros; el más antiguo que hay en el país es el de San Isidro que es de cincuenta años antes de la Revolución de Mayo. Y nosotros tuvimos la suerte de ir a ese ingenio, filmar parte de la serie allí y que sus actuales dueños nos cuenten y reconozcan la existencia del familiar. Y ellos también nos cuentan que allí se escuchan ruidos raros en la noche por la energía negativa que hay de tanta gente que murió en ese lugar; incluso dicen que de vez en cuando hay alguna muerte accidental y todo se lo atribuyen al familiar.

Las creencias y los imaginarios de los creadores de la serie, la información histórica, los testimonios orales, junto a los elementos narrativos esenciales del mito popular sobre el familiar, relativamente consensuado y, en consecuencia, expresado en diferentes fuentes de divulgación educativa, cultural, folclórica y/o científica, entre otras,

se van enhebrando en la construcción de un nuevo relato del mito en la serie audiovisual.

El familiar y el Aparecido. Transposiciones hacia la serie de ficción audiovisual

Así como los relatos orales vinculados a la mitología tienen intermediarios más allá de su carácter anónimo y tradicional, los relatos audiovisuales también lo tienen. Como afirman Gaudreaul y Jost (1990), el relato fílmico llega en diferido y posee intermediarios.

Sin embargo, a los fines de distinguir las especificidades de cada uno de los relatos que forman parte de la transposición, consideramos pertinente señalar que el trabajo de indagación e interpretación de las fuentes disponibles sobre las cuales se desarrolló el proceso de transposición a la serie audiovisual, nos advierte que a pesar de las características formales de cada dispositivo de enunciación, lo que se produce es un híbrido entre lo inmediato y lo diferido, entre lo permanente y lo efímero, entre lo premeditado y lo espontáneo, entre lo anónimo popular y lo autoral. Con todo ello, lo que nos interesa destacar es que en dicho entramado se cuelan intenciones narrativas incalculables, y todo ello actúa en una nueva configuración política de los sentidos vinculados al mito popular.

Desde esta perspectiva, el análisis de la transposición prevé una instancia de dilucidación de aquellos elementos comunes o zonas compartidas entre los distintos dispositivos de enunciación implicados.

En concordancia a la información que brindaron el guionista y el director de la serie durante la entrevista, para la creación de la ficción audiovisual se recuperó con gran fidelidad, el núcleo argumentativo del mito del familiar. Esto es, la identificación del familiar con el diablo, el pacto con los propietarios de los ingenios, y las espacialidades agroindustriales convocadas, como los ingenios azucareros y los cañaverales.

Por otra parte, se mantuvieron algunos indicios sonoros y visuales que apelan a la memoria narrativa del espectador para insinuar una intertextualidad con lo mitológico.

Además, el mito popular reafirma su condición de saber simbólico cultural compartido al ser narrado oralmente en dos oportunidades. En una de ellas, un chamán le cuenta al niño Bernabé quién es el familiar. Dicho relato contiene los mismos elementos argumentales que las versiones recabadas en otras fuentes de divulgación previamente mencionadas.

Específicamente, en el tercer capítulo cuando Bernabé aún es un niño, acude a la visita de un brujo para preguntarle por su padre que trabaja en la zafra y por el

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

familiar:

Brujo: ¿Usted viene por el familiar? El familiar es el mismísimo diablo, pero no se asuste, que él va a los ingenios. Dicen que los patrones tienen un pacto con él. Eso significa que hay que hacerles ofrendas. Así como hacemos nosotros a la Pachamama o a las almitas en el día de los muertos, al familiar hay que ofrendarle el alma de los zafreros. A veces son muchos, todo depende de cómo viene la cosecha. A veces se llevan uno solo, que es lo mínimo que se le puede ofrendar.

Aquí aparece también la figura del padre de Bernabé como el zafrero que reclama mejores condiciones laborales. Durante el tercer capítulo, además de beber un trago de caña mientras trabajaba, reclama a sus patrones la paga de la semana previa. Estos fueron los motivos suficientes para que el hombre sea ferozmente azotado a latigazos y asesinado para entregárselo al familiar. Esta acción recupera con fidelidad el castigo mitológico como método de control de los cuerpos para asegurar una buena productividad y expulsar a los rebeldes.

Simultáneamente, la narración del mito oral dentro del universo diegético de la ficción audiovisual opera como mecanismo de difusión del nuevo mito creado por la serie, que existe sólo por su vinculación con el mito del familiar.

En el primer capítulo, un niño deambula por el pueblo junto al caballo de Bernabé. Un ciego anciano lo detiene y le dice:

Ciego: ¿Sabes de quién es ese caballo? Es el caballo de El Aparecido, que volvió de la muerte para enfrentarse con El Familiar.

Niño: ¿se peleó con su papá?

Ciego: No, el Familiar es el mismísimo diablo. Él se llevó el alma de su padre, el de su amada; el familiar está aquí para llevarse el alma de los zafreros, así los patrones que tienen finca se hacen más ricos. Tienen un pacto.

Niño: ¿el aparecido es un alma en pena no? ¿cómo la leyenda de la mula ánima?

Ciego: él está aquí para ayudarnos y puede hacer justicia por

nosotros. Es el hombre que Dios y la Pacha le dieron fuerzas para volver. No descansará hasta no saciar su sed de venganza.

Niño: ¿dónde está ahora?

Ciego: mañana es el día de los muertos, hazle una ofrenda.

En estas acciones iniciales de la serie se anuncian las operaciones narrativas de frontera entre el relato oral y el relato audiovisual. Es decir, se sintetiza la información sobre los elementos del mito del familiar que se mantienen y aquellos que se añaden o modifican, en función a la expansión narrativa que habilita el nuevo dispositivo discursivo. El familiar adquiere un nuevo sentido ante la irrupción del aparecido.

En efecto, la principal modificación o zona de conflicto se encuentra motivada por la creación de un nuevo mito que subjetiva al pueblo oprimido. Con ello, el relato deviene un instrumento de cristalización de un proceso emergente de resistencia, movilización y empoderamiento social.

Desde esa perspectiva, la propuesta audiovisual dedica escenas enteras para la visualización de una multiplicidad de formas de desigualdad cultural, desigualdad de clases e incluso desigualdad de género, a través de la inclusión de diversas prácticas de dominación. Por ejemplo, un policía intenta abusar sexualmente de una *coya* o un comisario regaña a un grupo de niños por hablar la lengua quechua.

En términos generales, la creación del mito del aparecido en conexión con el del familiar, traduce una matriz narrativa del terror en otra erigida sobre la venganza. En consecuencia, la serie organiza sus elementos formales sobre una hibridación de géneros narrativos que involucra al fantástico, al terrorífico y al *western*.

En diálogo con los realizadores de la serie, confesaban que tanto su gusto personal por el *spaghetti-western* italiano, como así también sus tradicionales hábitos de consumo del *western* norteamericano, fueron modelando una experiencia estética que buscaba combinar lo local con lo global. El objetivo era construir un nuevo subgénero que ellos mismos definieron como “*western-criollo*”.

Algo similar se advierte en relación con el diseño sonoro, en el que hay múltiples guiños a la música del compositor de películas italianas Ennio Morricone, mixturado con figuras musicales del folclore andino.

Un último elemento que interesa destacar alude a la propuesta estética como dimensión que atraviesa una nueva configuración política de los sentidos vinculados a la narración del mito popular en la serie audiovisual.

Los elementos de la puesta en escena y los tipos de encuadre son recurrentemente puestos al servicio de la construcción de localismo. Así entonces, se

observa una tendencia al empleo de panorámicas que enfatizan la expresión de lo paisajístico propio del territorio andino, se recuperan con fidelidad los vestuarios, peinados y maquillajes habituales en la comunidad que se enuncia, y se utilizan escenarios naturales como locaciones, conservando originales de utilería u otros elementos del diseño de arte. No obstante, esta estética localista es interrumpida por fragmentos visuales que transfiguran las escenas de violencia - generalmente aquellas que remiten a un duelo - en una animación del cómic. La imagen plana, la saturación de colores, los trazos gruesos y una perspectiva visual dinámica, contrastan con la estética localista de las imágenes -movimiento con registro de acción en vivo.

El reconocimiento de algunas elecciones narrativas y estéticas ejecutadas durante el proceso de transposición del mito oral a la serie audiovisual por los creadores de *El aparecido*, revelan estrategias claramente definidas, pero también decisiones deliberadas y espontáneas. Todo ello no es más que una evidencia de cómo participan intereses incalculables en las identidades narrativas. Intereses que vienen penetrando en las propias experiencias individuales y colectivas, y que se entrometen en el propio proyecto narrativo dando lugar a una nueva configuración política de los sentidos.

Reflexiones finales

La trasposición del mito popular del Familiar hacia la serie audiovisual *El Aparecido*, construye un nuevo registro significativo que expande sentidos poéticos y políticos a partir de la creación de un nuevo mito que subjetiva al pueblo oprimido del altiplano.

Gracias a un contexto de producción que amplió sus márgenes de legalidad sobre lo “narrable”, pero también por devenir un modo de narración de las identidades narrativas regionales, populares y subalternas, la transposición propiamente dicha se ve complejizada por intereses e intenciones narrativas de una diversidad imposible de asir en su totalidad. Irrumpe lo premeditado con lo espontáneo. Se entraman sentidos provenientes de soportes discursivos materializados en obras con otros diluidos en la memoria y la imaginación. Se confunden decisiones y deseos. La técnica y el arte. La razón y el afecto. Lo individual y lo comunitario. Y más.

Lo cierto es que, en tiempos del reinado del discurso fragmentario, desafectado, y eminentemente tecnocrático y racional, las transposiciones de mitos populares al audiovisual asumidas como experiencias de las identidades narrativas regionales y subalternas, resultan como mínimo, un bastión de resistencia. Ante ello, el deber de estudiarlas e intentar avanzar en la construcción de conocimientos situados,

que sean útiles para la comprensión de nuestras propias experiencias y realidades.

Referencias

ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Ed. Prometeo, 2005.

BECERRA, Martín & MASTRINI, Guillermo. *La concentración infocomunicacional en América Latina (2000-2015): nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, [1936] 2008.

BUSSO, Néstor y Diego JAIMES (compiladores). *La cocina de la ley: el proceso de incidencia en la elaboración de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina*. Buenos Aires: FARCO, 2011.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción. *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción. *Prime Time: las mejores series de tv americanas*. De C.S.I. a Los Sopranos. Madrid: Calamar Ediciones, 2005.

EL APARECIDO. Dirección: Mariano Rosa. Producción: Chulo Producciones Av. Ciudad: Salta. Ganadora del Concurso INCAA Series de Ficción Federal 2010. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3_xuLA99NdE y <https://www.cont.ar/serie/d503df7e-38da-4984-8818-c85c2441eb2d>

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.

GARCÍA LEIVA, María, ALBORNÓZ, Luis y GÓMEZ, Rodrigo. Presentación: Netflix y la transnacionalización de la industria audiovisual en el espacio iberoamericano". En *Comunicación y Sociedad*. Guadalajara, N°18, p.1-18. Año: 2021. Disponible en: <<https://www.comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/8238/6321>>

GAUDREAU, A. y JOST, F. *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. PAIDÓS Comunicación: Barcelona, 1990.

GRÜNIG, Ana Karen. Políticas de las identidades narrativas: mitologías populares en la ficción televisiva argentina. En *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, Quito. V 1, N°148, p. 139-154. Año 2021. Disponible en: <<https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/4578>>

HALL, Stuart. ¿Quién necesita identidad?. En HALL, Stuart et. al. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

KRIGER, Clara. *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, 2019.

MAHLKE, Kirsten. "El Familiar, el azúcar y el terror: sobre un mito del noroeste argentino"

En V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y Memoria: Miradas sobre el Pasado Reciente. Mesa 24. Buenos Aires, 2012. Disponible en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_24/mahlke_mesa_24.pdf>

MILLER, Toby. El ahora y el futuro de la televisión.” En OROZCO GÓMEZ, G. (Coordinador). *TvMorfosis. La década. Lo mejor de los primeros diez años*. México: Editorial Tintable, 2020.

NICOLOSI, Alejandra P. La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. Descentrando la producción y la empleabilidad técnica. En NICOLOSI, Alejandra P. (compiladora) *La televisión en la década kirchnerista_ Democracia audiovisual y batalla audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

PARCHUC, Juan Pablo. Políticas narrativas de la memoria y el testimonio en la literatura argentina de los últimos treinta años. En IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria - Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. 2011. Disponible en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_12/parchuc_mesa_12.pdf>

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Tomo III. México: Siglo XXI Editores, 2009.

ROSSI, M. J. *El cine como texto*. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento. Buenos Aires: Topía Editorial, 2007.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

SEGER, Linda. *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ediciones RIALP, 1993.

SIRAGUSA, Cristina, GRÜNIG, Ana Karen y GARCÍA, Noelia. “Televisión Argentina. La política de la ficción”. En Revista Ardea. Villa María: Secretaría de Comunicación Institucional. Universidad Nacional de Villa María. Año 2018. Disponible en: <<https://ardea.unvm.edu.ar/ensayos/la-politica-de-la-ficcion/>>

TOUS ROVIROSA, Anna. *La era del drama en televisión: Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*. Barcelona: UOC Press, 2010.

VILLAGRA, Emilia. La construcción de la provincianía y la alteridad kolla desde el estado y la academia entre los siglos XIX y XXI (Salta, Argentina). En *Folia Histórica del Nordeste*, (43), 53-80. Año 2022. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/fofia/n43/2525-1627-fofia-43-53.pdf>

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós Estudios de comunicación, 2001.

Recibido el: 23/02/2024. Aprobado el: 11/06/2024

Información del artículo

**Resultado del proyecto de investigación:**

Título de la investigación: La política de las identidades narrativas. transposiciones de mitologías populares en series de ficción federal producidas en argentina con fomento público.

Lugar donde se desarrolla: Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de Río Cuarto.

Fuente de financiación:

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina.

Consideraciones éticas:

No aplicable

Declaración de conflictos de intereses:

No aplicable

Presentación anterior:

No aplicable