



Imagen: Cinthia Mera

Mujeres devotas. La dramaturgia televisiva de Santiago Loza

Mujeres devotas. Santiago Loza's television dramaturgy

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo general analizar la serie de ficción televisiva *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) del dramaturgo, director cinematográfico y escritor argentino Santiago Loza, realizada por encargo de la Televisión Pública de Argentina. Como objetivo específico, el trabajo se propone analizar, por un lado, los procedimientos dramáticos que forman parte de la poética del director y que distinguen su estilo de escritura, así como los tópicos indagados en su obra previa, tales como el monólogo y los diálogos estilizados en historias que abordan la fe, el deseo y la soledad. Y, por otro lado, se pretende analizar el vínculo que la narrativa seriada establece con la televisión, el cine, el teatro y la literatura argentina de las últimas décadas. La serie analizada forma parte de un momento de renovación y expansión de la ficción televisiva nacional que se extendió durante el período 2009-2015, y que apuntó a la calidad artística, a la amplia oferta de contenidos y a la exploración del lenguaje televisivo.

Palabras clave: Ficción televisiva; marca autoral; narrativa seriada; televisión pública.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Historias de mujeres devotas. 3.1. En comunión con la palabra: personajes "sin patria, sin territorio". 3.2. "Todo lo que dice la tele es palabra santa". 4. Consideraciones finales.

Como citar: Soria, C. (2024). *Mujeres devotas. La dramaturgia televisiva de Santiago Loza.* *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 177-190.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a10

Abstract

The general objective of this article is to analyze the television fiction series *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) by Argentine playwright, film director and writer Santiago Loza, commissioned by Argentine Public Television. As a specific objective, the paper proposes to analyze, on the one hand, the dramaturgical procedures that are part of the director's poetics and that distinguish his writing style as well as the topics explored in his previous work, such as monologue and stylized dialogues in stories that deal with faith, desire and loneliness. On the other hand, the aim is to analyse the link that serialized narrative establishes with Argentina television, cinema, theater and literature of the last decades. The analyzed series is part of a moment of renewal and expansion of national television fiction that extended during the period 2009-2015 and aimed at artistic quality, wide offer of contents and the exploration of television language.

Keywords: Television fiction; Author's mark; serial narrative; public television.

Carolina Soria

Universidad de Buenos Aires

Ciudad Autónoma de
Buenos Aires, Argentina

soriacarolina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5759-3132>

Enviado: 06/09/2022

Aceptado: 06/01/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

La serie de ficción, como producto cultural de consumo generalizado, ha crecido de manera exponencial en las últimas décadas, instalándose de manera decisiva en el ámbito académico, con el objetivo de estudiar su naturaleza discursiva, reflexionar sobre su estatuto artístico, identificar sus estrategias narrativas, examinar las diferentes formas de serialidad y ensayar diversas metodologías de abordaje (Picado & Jacob de Souza, 2018; Garin, 2017; Capello, 2016; Douglas, 2011). El desarrollo de este tipo de relatos fue posible gracias a ciertas innovaciones tecnológicas que permitieron nuevas dinámicas productivas y formas de acceso, en el que las plataformas de *streaming* desempeñaron un rol decisivo, acompañando y propiciando su crecimiento, a la vez que modificaron las formas de consumo y producción.

Argentina se hizo eco de las transformaciones que comenzaban a modificar el panorama audiovisual internacional, participando de un momento de gran producción dentro del sector en el cual la narrativa seriada tuvo un lugar destacado. Dicho periodo se extiende desde el 2009 hasta el 2015, y se enmarca principalmente en una serie de modificaciones legislativas (Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, promulgada en octubre de 2009), institucionales –políticas de contenidos audiovisuales desarrolladas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través de concursos de fomento (Alfonso, 2014)– y tecnológicas, con la implementación de la televisión digital, cambios en las modalidades de distribución de los contenidos televisivos y diversificación de las plataformas de recepción (Maglieri, 2016).

Este clima favorable para la generación de proyectos de series de ficción y documental atrajo inmediatamente a cineastas y dramaturgos consolidados en su práctica artística, quienes vieron en el nuevo formato la posibilidad de explorar un lenguaje diferente e indagar en nuevas operaciones narrativas y formas expresivas (Soria, 2018). Más allá de los hallazgos en el campo de las representaciones, a partir del trabajo en un modo de producción diferente, los realizadores trasladaron a los proyectos televisivos sus rasgos de estilo y las temáticas frecuentadas en su obra previa. Tal es el caso de Santiago Loza. Con una larga trayectoria como realizador cinematográfico, dramaturgo y director teatral, fue convocado por la Televisión Pública para realizar, en 2014, la serie de ficción *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (Figura 1).



Figura 1. Imagen de presentación de la serie *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

La producción dramática y cinematográfica de Loza ha sido abordada en numerosos estudios académicos que han examinado las marcas de estilo en sus textos dramáticos a partir de la construcción del otro (Casale, 2014), los monólogos y los dramas corales de sus puestas teatrales (Noguera, 2015) y la resignificación de las formas de violencia en los personajes femeninos a partir de una dramaturgia de autor (Costa & Rojo, 2016). También las diversas entrevistas brindadas por el dramaturgo y director ofrecen reflexiones y análisis sobre su producción fílmica (Losa, 2021; Martinelli, 2020; Iparraguirre, 2013). La experiencia televisiva, sin embargo, no ha sido suficientemente abordada, con la excepción del trabajo de Loza (2016), que establece el vínculo de la serie con los largometrajes del realizador. Estos antecedentes resultan indispensables para analizar la dramaturgia televisiva de Loza porque, como veremos a continuación, los procedimientos escriturales y la retórica visual asumida convergen en ella y son abordadas a partir de un nuevo lenguaje audiovisual y de una organización y estructura narrativa diferente.

2. Metodología

El objetivo de este artículo es examinar la ficción de Santiago Loza a partir del modo en que, por un lado, confluyen en ella los elementos que forman parte de la poética del director –aquellos que distinguen su estilo de escritura como también los tópicos indagados en su obra previa– y, por otro, el diálogo que establece con la televisión, el cine, el teatro y la literatura. Para tal fin, nos detendremos en el análisis del entramado textual y de la retórica visual de la serie, a partir de la propuesta metodológica de Garín (2017), que consiste en estudiar las formas narrativas, por un lado, a partir de su disposición seriada comparando varias partes a la vez (personajes, diálogos, escenas) y en su concatenación; y, por otro lado, en función de su vínculo con otros medios, cotejando la forma narrativa seriada con otros lenguajes respetando su especificidad. Con tal propósito, la noción de serie mediática (Gaudreault & Marion, 2021), que recupera y refuncionaliza el concepto de serie cultural acuñada por Gaudreault (1997), describe el mapa de los medios de comunicación y la cultura mediática en que se inscribe nuestro objeto de estudio, cuya identidad legitimada y diferenciada de los otros medios nos permite analizarlo como una forma narrativa serial con características particulares y un lenguaje propio, en el que conviven procedimientos narrativos procedentes de otros medios. Esta cualidad diferenciada exige, por lo tanto, la aplicación de una metodología adecuada que permita dar cuenta de las particularidades que el medio impone sobre el relato seriado.

Siguiendo a Picado y Jacob de Souza (2018), el término estilo se refiere a las marcas a través de las cuales el reconocimiento de la autoría se origina en el interior de las obras mismas, designando el modo particular en que el autor interviene en la confección de la serie. En ese sentido, postulamos que los recursos narrativos empleados, los procedimientos dramáticos, el diseño de la puesta en escena y las elecciones temáticas de la ficción de Loza constituyen figuraciones que forman parte de la constelación poética del director. Sin embargo, es preciso mencionar que los rasgos autorales presentes en el relato seriado se emparentan principalmente con sus primeros largometrajes como director y con su serie de monólogos teatrales. Su producción fílmica posterior, en cambio, se caracteriza por la heterogeneidad de las propuestas y, tal como señala el propio Loza al reflexionar sobre su cine: “Traté de que cada película fuera diferente a la que sigue. Abandonar eso que se llama estilo. Intentar una búsqueda distinta con cada una” (Losa, 2021).

En tanto abordamos la serie televisiva *Doce casas...* como parte de un programa estético que se desarrolla a lo largo de la prolífica obra del director, resulta indispensable introducirnos al interior de su universo creativo, para

lo cual iniciaremos el recorrido de este trabajo con una breve descripción de su formación y algunos títulos clave de su obra, destacando las distinciones obtenidas que posicionan al autor de la ficción en un lugar privilegiado de la escena cultural contemporánea. Santiago Loza es director de cine, guionista, dramaturgo, director teatral y escritor, egresado del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, y de la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires. Tanto en su práctica escénica como en su rol de autor y director (*Amarás la noche*, *Pequeña cruel bonita*, 2010); dramaturgo (*Nada del amor me produce envidia*, 2008; *Asco*, 2010; *He nacido para verte sonreír*, 2010; *Todo verde*, *La mujer puerca*, 2012; *Mau Mau o la tercera parte de la noche*, 2013; entre otras), como en su trayectoria cinematográfica (*Extraño*, 2003; *Cuatro mujeres descalzas*, 2005; *La invención de la carne*, 2009; *Rosa Patria*, 2009; *Los labios*, 2010), Loza ha sido distinguido con prestigiosos premios¹, y ha recorrido numerosos festivales nacionales e internacionales, cosechando el favor tanto del público como de la crítica.

Doce casas..., escrita junto a Eduardo Crespo, fue un producto de la asociación entre la emisora estatal y la productora independiente Vasko Films. La serie, que se emitió por primera vez en 2014 y tuvo su reestreno en mayo del 2020, en plena pandemia, fue ganadora del premio Martín Fierro en el 2015 a la Mejor Serie de TV, y obtuvo también el premio de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) en 2015 a Mejor Ficción de TV. Estos reconocimientos posicionaron a la producción televisiva de Loza dentro de la amplia oferta de ficción de calidad que perseguía la Televisión Pública durante el periodo que estudiamos, dentro del cual tuvo como eje cardinal la generación de contenidos a nivel federal que visibilizaran, desde el trabajo con diferentes géneros (melodrama, animación, western, policial²) problemáticas sociales, tradiciones e imaginarios locales y sexualidades disidentes nunca antes exploradas por la emisora estatal. La Ley de SCA mencionada más arriba permitió reconfigurar la “identidad televisiva nacional desde la diferencia” (Nicolosi, 2014, 49), a partir de la incorporación en el escenario audiovisual de nuevos realizadores por fuera del circuito porteño, productoras independientes y tramas ficcionales ausentes hasta entonces.

3. Historias de mujeres devotas

Ambientada en la década del ochenta, la ficción de Santiago Loza aborda la cultura y la historia del país latente en el ámbito de lo privado. La serie recorre doce historias centradas en universos femeninos arraigados en la fe y en la devoción religiosa, y cada una de ellas está compuesta por cuatro capítulos de treinta minutos de duración. El elenco está conformado por reconocidos nombres de la escena porteña, entre los que se encuentran: Rita Cortese, Marilú Marini, Claudia Lapacó, Claudio Tolcachir, Verónica Llinás, Alejandra Flechner, Ingrid Pelicori, Cristina Banegas, Tina Serrano, Leonor Manso, Alejandro Tantanián, María Onetto y Boy Olmi, entre otros. Todas las historias transcurren en un entorno pueblerino, y tienen en común la presencia de la estatuilla de una Virgen que visita cada una de las casas que habitan los personajes. Dentro de la tipología expuesta por Douglas sobre la ficción

1 Fue distinguido como dramaturgo con el diploma al mérito Konex en el rubro Teatro quinquenio 2009-2013, en 2014 y en 2021, por ser considerado uno de los mejores guionistas de la década. También fue reconocido con los premios Teatro XXI y Trinidad Guevara y recibió el Tiger Award del Festival de Rotterdam; Mejor Película, Mejor Director y Premio Especial del Jurado en el BAFICI; Premio Especial Una Cierta Mirada del Festival de Cannes y Teddy en el Festival de Berlín.

2 Las viajadas (2011, Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre); Muñecos del destino (2012, Patricio García); El aparecido (2014, Pablo Fischerman); Cromo (2015, Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik).

seriada, *Doce casas* constituye una "antología" al tratarse de historias independientes "cuyo único nexo de unión con los otros episodios lo constituye el formato general" (2011, 28-29). Esta modalidad se caracteriza principalmente por la autonomía episódica o unidad narrativa individual a partir de diferentes historias autoconclusivas. Dentro de esta tipología, los episodios de las series tienen en común el espacio o un objeto, como la estatuilla que recorre cada una de las casas que conforman el universo ficcional de *Doce casas*.... (Figura 2).



Figura 2. Dora (Susú Pecoraro) y Marina (Julieta Zylberberg), en una escena de "Historia de Dora y Marina", *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

En este debut televisivo podemos ver la experiencia tanto cinematográfica como teatral de Loza mediante el cruce de lenguajes, otorgando, según el propio director, un carácter "experimental" al proyecto (en Santillán, 2014). Considerada por una parte de la crítica como un "teleteatro" (Halfon, 2014), convergen en esta ficción la indagación del universo femenino en espacios interiores que Loza había explorado en el film *Cuatro mujeres descalzas* (2004), como también los personajes de los monólogos teatrales de *Todo verde* (2012) y *La mujer puerca* (2012). La inscripción palmaria de su obra previa, así como también lo místico y el diálogo con otras expresiones culturales, es remarcada por Dagatti:

Marcado por una larga tradición humanista y religiosa, la clave de su arte, en la que resuenan ecos de Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini, es una particular forma de percibir lo cotidiano y de dotar al mundo de una delicada imaginación sacra, orientada por el afán de amor entre los hombres (2017, párr. 1).

El vínculo entre esta experiencia televisiva y algunas de las fórmulas ensayadas en el largometraje también es abordado por Lostra (2016) en "Mujeres descalzas, mujeres devotas", quien propone examinar el carácter teatral de *Doce casas*....y *Cuatro mujeres descalzas* a partir de los diálogos y la dimensión espacial. Con respecto a los diálogos, el autor destaca el carácter poético y literario de los mismos, cuya estilización se aleja por completo de la lógica naturalista que caracteriza a las conversaciones televisivas. En lo que refiere a la dimensión espacial, Lostra establece una diferencia entre ambas ficciones: mientras que en el largometraje predominan los planos generales, estáticos y a distancia de los personajes, en la serie hay una mayor fragmentación del espacio a partir de planos de menor duración como también una significativa movilidad de la cámara.

Esta discrepancia a nivel visual, y que corresponde al plano de la puesta en escena, sin duda es favorecida por la especificidad del medio en que se inscribe la narración, tendiente a propiciar la disección del espacio y el acercamiento a la gestualidad de los personajes gracias a la movilidad y el desplazamiento de la cámara en el interior de un estudio televisivo. Asimismo, de los lazos con su obra previa podemos observar que, de su práctica teatral, pervive, como desarrollaremos a continuación, el interés por la palabra, la reflexividad de los personajes, la primacía de la acción verbal (diálogos), el estatismo de la acción física y “una actuación contenida, neutralizada en su despliegue expresivo” (Dubatti, 2014, 11). Coincidimos con González, cuando observa lo siguiente:

En “Doce casas”, Loza se acerca mucho más al dramaturgo que al cineasta porque cada episodio se presenta como una pieza teatral. No es “teatro filmado” sino televisión con una puesta y un lenguaje al que estamos desacostumbrados después de tanto consumo de estéticas naturalistas (2014, párr. 7).

3.1 En comunión con la palabra: personajes “sin patria, sin territorio”³

Cada uno de los universos que integran esta antología tiene como protagonistas a unos pocos personajes. Diferentes concepciones sobre la fe y el amor los unen, como así también los separan, viéndose movilizados a indagar en su interior para comprender su desasosiego y poder encauzar el rumbo de sus vidas. Los protagonistas de cada una de las historias son personajes solitarios, apesadumbrados y reflexivos, quienes, enfrentados a diferentes circunstancias de la vida, ponen al descubierto sus miserias, miedos, angustias y prejuicios.

Los personajes de las piezas de Santiago sacan sus fuerzas de su zona más vulnerable. Este es un aspecto extraordinario y complejo de los seres que habitan sus dramas (...) de tan frágiles, intangibles e insignificantes pareciera que fueran a desintegrarse y que, sin embargo, terminan erigiéndose como existencias que trascienden su cotidiano, volviéndose infinitos, expandiéndose y cobrando una gran fortaleza y presencia (Álvarez, 2014, 28).

Las tramas manifiestan diversas formas del amor y del deseo. Las protagonistas, en un gesto de introspección, dialogan con ellas mismas, poniendo en palabras los sentimientos que las invaden, y que muchas veces les cuesta identificar. En el centro de sus dramas personales, la fe y la religión adquieren diferentes matices y grados de devoción, enmarcadas en un contexto en que la introducción paulatina de la televisión a color en los hogares establece nuevos lazos sociales e identitarios, funda extrañas creencias y propicia cultos insólitos, como bendecirla e invocar su poder de sosegar la mente. Asimismo, cada historia corresponde a un mes del año, dentro de los cuales las fiestas o conmemoraciones cristianas, como el carnaval o la semana santa, ocupan un lugar central dentro del desarrollo narrativo y en la transformación de los personajes.

Los monólogos y dramas corales que Noguera (2015) identifica en la extensa producción de textos dramáticos de Loza, conviven en *Doce casas*... a partir del entramado textual de la narrativa seriada televisiva. Los primeros atraviesan los universos creados por el dramaturgo, mediante una textualidad caracterizada por la simpleza y la economía de la acción, en donde, como mencionamos más arriba, la palabra asume un papel preponderante y gravita en el centro del universo diegético en contraposición al estatismo de la acción y la inmovilidad de los personajes. La aparente inmovilidad externa esconde un revuelo interior que se manifiesta a través de las palabras. Al igual que en los monólogos teatrales de obras como *Todo verde* y *La mujer puerca*, en los cuales las protagonistas tienen por objeto la búsqueda de su identidad, en la ficción televisiva los personajes femeninos se descubren a sí mismas y expresan su deseo a través del lenguaje.

3 Expresa el personaje de Julio, en “Historia de Teresa”.

El acto de habla les sacude del letargo y les despierta de su monotonía; les permite mirar en su interior y reconocerse enajenadas, desconstruidas o fuera de sí. En este enajenamiento, y en esa diferencia radical entre la visión que los personajes construyen sobre sí mismos y la percepción sobre ellos fundada por su entorno y el espectador, es posible reconocer el desdoblamiento o diferenciación del sujeto en el lenguaje que plantea Mazas (2015) a propósito de la obra de Pasolini y que retomaremos más adelante. Tal es así que Magdalena confiesa estar vacía y deshabitada (“Historia de Magdalena”), Delia reconoce tener dos intrusas dentro suyo, en lucha permanente (“Historia de Delia y Omar”), y Mercedes declara estar peleada consigo mismo “de una manera asquerosa” (“Historia de Mercedes”). Siguiendo esta línea de pensamiento, Gallina (2014) plantea que, en el teatro de Loza, y lo mismo podemos observar en *Doce casas*, los personajes devienen voces; es a través del relato que buscan traducir y afirmar la experiencia, primero por los bordes, hasta llegar a alcanzar el núcleo del conflicto que los sacude (17). Y cuando las protagonistas callan, “el silencio pasa mejor con la televisión” expresa Teresa (“Historia de Teresa”), como si el sonido de las palabras (propias o las emitidas por el televisor) pudieran disipar la soledad que las habita. Es así como el monólogo –al igual que la estatuilla de la virgen– transita todas las historias, y es a través de él que los personajes recuerdan su pasado, reflexionan sobre su presente o sueñan con su futuro. En ese sentido, Loza comenta lo siguiente:

En la superficie mostramos cómo sería la historia de esa señora que mira detrás de la ventana, que va a hacer las compras y que uno va a su casa y aparentemente no tiene nada que contar ni decir y en verdad terminan siendo viajes internos muy profundos de estos seres en esos años y en ese momento (Rodríguez, 2014, párr. 3).

El preciso momento en el que el monólogo irrumpe, la iluminación recorta al personaje al interior del cuadro y, ocasionalmente, vira de color (como sucedía en la puesta teatral *La mujer puerca*), lo coloca en el centro del plano visual y difumina su entorno, dirigiendo la atención sobre el texto proferido. Sin embargo, y más allá de esta teatralidad manifiesta, la movilidad de la cámara nos ofrece diferentes acercamientos y angulaciones de los protagonistas, apelando incluso en algunas oportunidades a la sobreimpresión del cuerpo dentro del plano (Figuras 3 y 4). A su vez, los sentimientos, añoranzas y pensamientos de los personajes, además de expresarse por medio del monólogo, se manifiestan en algunas historias mediante el empleo de la *voz en off*, narración subjetiva que permite conocer en mayor profundidad al personaje y acceder a información que completa la diégesis (Capello, 2016), justificada a partir de la lectura de un diario íntimo. Coincidimos con Casale, cuando observa que “la situación de carencia de estos personajes se patentiza en la soledad de la palabra proferida” (2014, 204).



Figura 3. Dalmiro (Iván Moschner), en unas escenas de “Historia del hijo de Aurora”, *Doce casas*.
Historia de mujeres devotas.



Figura 4. Magdalena (María Marull), en una escena de "Historia de Magdalena", *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

Con una puesta en escena eminentemente teatral, construida en estudios que exaltan el artificio, cada una de las historias transcurre en el interior de las viviendas, y las acciones se desenvuelven en unos pocos espacios. En ellos, la cámara recorre los diferentes rincones, mobiliarios y objetos que decoran las habitaciones y crean la atmósfera de cada relato. Como mencionamos más arriba, esta unidad espacial procedente del ámbito escénico se dinamita con la fragmentación que imponen los diferentes tamaños de planos y la movilidad de la cámara. De esa manera, cada unidad narrativa articula diferentes formas discursivas que dialogan entre sí y se destacan en función de las necesidades dramáticas y expresivas de las escenas.

Las fantasías, los deseos reprimidos, la vergüenza y la culpa operan como preceptos desestabilizantes que atraviesan cada una de las historias, enraizadas en los personajes de cada casa a partir de sus circunstancias e historias personales. En el nivel de la historia se plantean temas considerados tabú en la época en que se sitúa la narración –como el aborto y la homosexualidad– y cada una de las protagonistas los transita y aborda desde su experiencia, sus costumbres y convicciones, desplegando sobre ellas las diferentes miradas que conforman ese mosaico místico de mujeres devotas, desoladas y deshabitadas.

Más allá de establecer e identificar los lazos con su obra previa, resulta fundamental en nuestro abordaje de la ficción retomar el debate propuesto por Garin sobre una nueva definición sobre la estructura narrativa de las series, a partir de las afinidades entre medios y con el objetivo de "mantener vivos lenguajes y medios de otras épocas desde la televisión" (Garin, 2017, 30). En ese sentido, proponemos identificar a continuación los diálogos que la ficción entabla con el estilo interpretativo de las telenovelas de la década del ochenta, con el cine y el teatro de Pier Paolo Pasolini y Alfred Hitchcock y con autores de la literatura argentina, como Manuel Puig o Leopoldo Marechal. Como bien dijo Ojea, "todo es artificio en esa mixtura delirante y sofisticada de cine, teatro y literatura" (2014, párr. 1).

3.2 "Todo lo que dice la tele es palabra santa"⁴

Además del vínculo con la práctica escénica, Loza rinde homenaje al nuevo formato que explora: la televisión y su historia. Las historias ambientadas en la década del ochenta son testigos de la introducción paulatina de

4 Frase extraída del capítulo "Historia de Teresa".

la televisión a color en los hogares. Esta no solamente ocupa un lugar privilegiado en la anodina vida de las protagonistas (Figura 5), sino que la enunciación misma la destaca a partir de primeros planos, y planos detalle, que recorren el interior de los aparatos y develan la complejidad de su funcionamiento (justificado, por ejemplo, a partir de un desperfecto técnico que uno de los personajes debe reparar). Asimismo, las diferentes historias que conforman el drama coral que representa *Doce casas...* están atravesadas por múltiples referencias a la cultura de los ochenta y a determinados hitos televisivos, como los videos de gimnasia creados por María Amuchastegui⁵, la telenovela *Rosa... de lejos* (1980)⁶, las telenovelas de Andrea del Boca⁷ o los programas de Pinky⁸ y Mirtha Legrand⁹. A su vez, las actuaciones declamatorias y el lenguaje estilizado recuperan el estilo interpretativo de las telenovelas de la época, al tiempo que forman parte del elenco actrices emblemáticas del formato televisivo como Viviana Saccone y Luisina Brando. En la representación de esos universos retirados de la vida metropolitana, el director busca plasmar el retrato de un interior complejo y con ambigüedades que se distancia de los estereotipos con que la ficción televisiva aborda la vida en las provincias, al mostrar a sus habitantes desde una mirada benevolente e inequívoca (Rodríguez, 2014).



Figura 5. Teresa (Eva Bianco), Gloria (Viviana Saccone) y Ricardo (Marcelo Subiotto), en una escena de "Historia de Teresa", *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

Con respecto al diálogo que Loza entabla con los clásicos cinematográficos, la cuarta historia titulada "Historia del hijo de Aurora" alude rotundamente a *Psicosis* (1960, Alfred Hitchcock). La madre de Dalmiro (al igual que la madre de Norman Bates) se muestra en pocas ocasiones, postrada en una silla de ruedas y siempre de espaldas, poniendo en duda su existencia y la cordura del protagonista, completamente dominado por esa siniestra figura

5 Conductora y profesora de gimnasia, fue precursora del aerobico en la Argentina, y reconocida en la década de los ochenta por sus programas de gimnasia en la televisión.

6 Exitosa telenovela protagonizada por Leonor Benedetto, Juan Carlos Dual y Pablo Alarcón; fue la primera novela en el país grabada y transmitida en color.

7 Actriz emblemática de la televisión argentina, considerada la "reina de las telenovelas".

8 Conductora televisiva.

9 Legendaria actriz cinematográfica y televisiva, y conductora de los famosos almuerzos en la televisión argentina Almorzando con Mirtha Legrand.

materna (Figura 6). A su vez, subyace como tópico en la mayoría de las historias la visita de un tercero, quien desestabiliza la rutina de los personajes y necesariamente propicia un cambio radical y la toma de decisiones. La aparente calma que envuelve a los protagonistas en sus actividades cotidianas encubre un torbellino interno que se activa ante la llegada o en la presencia de ese personaje ajeno al ámbito cotidiano, como un sobrino, una prima, la peluquera del barrio o un alumno. En los vínculos que se crean a partir de dicho encuentro se plantean problemas existenciales en los que el reconocimiento de la propia identidad y la afirmación del deseo cobran un lugar preponderante.

Se trata de un tópico que remite a aquello que se indagaba en el film *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, en donde la figura del visitante quedaba analizada en términos de *otredad*: se trata de un otro que viene a desarticular el orden reinante de una comunidad. En ese sentido y dando un paso más allá del nivel temático, formulamos que las indagaciones formales y temáticas de Pasolini aparecen en la serie televisiva a través de diferentes niveles. El primero –y en función de lo examinado hasta aquí en relación con el predominio de la palabra– está vinculado con su “teatro de la palabra” (Pasolini, 1968) y su concepción del teatro como rito. Un teatro que se caracteriza por la falta de acción escénica y por dirigirse a grupos culturales avanzados. El siguiente nivel de influencia se produce en la configuración de la otredad, que vertebra el universo diegético de *Doce casas...* a partir de la presencia de un tercero que desorganiza la cotidianeidad y aparta de la zona de confort a los personajes. Y el tercer nivel se concretiza en el orden de la historia, cuando su novela *Muchachos de la calle* (1973) es leída por uno de los personajes. El análisis del Otro que efectúa Zylberman (2012), a propósito del film italiano, nos permite reflexionar sobre ese extraño que irrumpe en la vida de los protagonistas de *Doce casas...*

En el encuentro con el Otro, cada uno de los personajes salen, si bien por poco tiempo, de la prisión de su papel, de su ideología, de su historia. Pasolini nos señala que, abandonados a sí mismos, no tienen los medios para asumir y entender lo que han experimentado, para responder a las preguntas que su historia les plantea (Zylberman, 2012, 136).

Casale, por su parte, también destacaba en su análisis de los textos dramáticos del autor la importancia de la mirada del otro; un otro diferente que causa espanto o admiración, y que “aparece como un paliativo a la soledad y la falta de expectativas” (2014, 198).



Figura 6. La madre de Dalmiro, en una escena de “Historia del hijo de Aurora”, *Doce casas*. *Historia de mujeres devotas*.

Por otro lado, la literatura de Manuel Puig se cuela en el retrato de la clase media pueblerina y en la “revaloración del melodrama cruzado con problemáticas del interior argentino” (Halfon, 2014, párr. 4), como también referencias directas a las novelas *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, y *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt, lecturas que formaron a Loza en sus comienzos con la escritura. Este lazo con la tradición literaria argentina tiene lugar especialmente en la novena historia titulada “Delia y Omar”, de carácter autobiográfico, cuyo protagonista masculino deviene alter ego del director. Al igual que el personaje, Santiago Loza tuvo una sólida formación religiosa hasta la adolescencia, y el sacerdocio llegó a ser considerado un camino posible en su vida, hasta que su encuentro con la literatura y el cine le permitió “escuchar cosas que (su) religión no se atrevía a nombrar” (en Gallina, 2014, 19). La importancia de las diferentes lecturas que moldearon la potencia creativa del director es expresada por Omar, cuando le dice a su profesora: “no basta con rezar, sino que hay que leer para poder entender”.

Por último, al tratarse de una emisora estatal, cuya producción y oferta televisiva se mantiene al margen de las presiones que imponen los índices de audiencia y el *rating*, el director reconoce en la ficción la posibilidad de una impronta poética que le permite experimentar con fórmulas menos habituales que las de las ficciones tradicionales. O, más bien, revisita modelos televisivos de una época pasada. Y como vimos, entre los procedimientos que Loza ensaya en este formato la exaltación del artificio cobra especial importancia, como los diálogos estilizados de algunos personajes y la mirada a cámara durante los monólogos. Dalmiro, en “El hijo de Aurora”, ante el timbre insistente de Estela, la peluquera del barrio, pronuncia enfáticamente: “La gente está cada vez más impaciente. No conocen las virtudes de la espera. La espera calma que todo lo trae, hasta lo que nunca llega (...) desafortunados los que perturban la tranquilidad de la siesta”. Esa impertinencia con la que la vecina irrumpe en la anodina vida del protagonista anticipa el torbellino emocional que experimentará en el desarrollo de los episodios, despertando en él un rotundo rechazo inicial que deviene en idilio amoroso. Coincidimos con Martinelli, cuando advierte que las obras de Loza

comparten ciertos rasgos característicos vinculados a la emergencia de las voces femeninas, epifanías católicas, intrusiones de lo real, cadencias poéticas en el habla de los personajes y un amor por el cine de género que traza rumbos narrativos (2020, 139).

4. Consideraciones finales

Para concluir, quisiera destacar que la serie de Santiago Loza constituye una pieza clave en la renovación de la ficción televisiva por parte de la Televisión Pública argentina, durante el período que va de 2009 a 2015. La presencia en el formato televisivo de dramaturgos y cineastas consagrados dentro del campo cultural desempeñó un papel central en la creación de contenidos, a la vez que significó garantía de calidad artística, una apuesta fuerte de la emisora estatal durante el periodo abordado. Esta búsqueda de creatividad por parte del canal oficial tiene como antecedente inmediato el ciclo titulado “200 años”, un proyecto de telefilms unitarios realizados conjuntamente por reconocidos dramaturgos y cineastas de nuestro país (Soria, 2016).

Después de analizar los diferentes episodios que conforman el texto televisivo articulador de este trabajo, es posible constatar la reformulación de los diferentes temas y procedimientos narrativos que caracterizan la poética del realizador y su sistema visual. Tópicos como la soledad, el amor y la devoción, materializados en el predominio de la palabra y en la construcción de una puesta en escena intimista y teatral, son reelaborados en

función de las necesidades y exigencias de un lenguaje expresivo diferente. En las diversas historias y vínculos que se tejen en este mosaico narrativo reverberan, de manera contundente, las indagaciones creativas realizadas por Loza en su obra previa.

Unos años después de la primera emisión de *Doce casas*, y a raíz de la crisis en que se vio inmersa la industria televisiva con motivo de la emergencia sanitaria mundial, la Televisión Pública reestrenó la serie en mayo del 2020. El canal público comenzó a ofrecer en su programación repeticiones de producciones nacionales, siendo la serie de Loza una de ellas. Fue considerada por la prensa una de las ficciones de “mayor calidad” (Rebella, 2020), y también una “joya artística” (Cuervo, 2020). Según Santiago Loza, el proyecto en el marco del aislamiento resultó llamativamente visionario, en el sentido de que “los personajes que habitan en él parecieran estar viviendo en cuarentena” (en Bruno, 2020). Incluso algunos diálogos profetizan el futuro de las comunicaciones y las relaciones interpersonales, las cuales, en cierta medida, anticipan el confinamiento como consecuencia de la pandemia. Casi como un profeta, uno de los personajes de “Historia de Teresa” dice: “dentro de un tiempo, todo lo que vamos a hacer lo vamos a hacer por pantalla”.

El proceso expansivo que caracterizó los primeros años de la década del 2010, si bien se vio interrumpido a fines del 2015 con el cambio de gobierno y con la modificación de las políticas públicas orientadas a promover y apoyar la generación de contenidos audiovisuales, no pudo o no supo aprovechar la heterogeneidad y la calidad de sus propuestas. El ciclo de producción-distribución-exhibición de la industria audiovisual se vio interrumpido, dejando como saldo un número importante de ficciones con excelentes resultados artísticos que no lograron encontrar un canal de difusión adecuado para llegar a un público más amplio.

La caída en la producción y exhibición de la ficción televisiva en la Argentina durante los últimos años es examinada por Rivero (2018, 169), que postula y analiza varios factores causantes del declive. Entre ellos, la adquisición de novelas extranjeras (especialmente turcas y brasileñas) que dominaron el *prime time* de los canales de aire; el desplazamiento de las audiencias hacia la televisión paga y servicios de internet, y el abandono del Estado como promotor de la industria de ficción. Si bien *Doce casas* tiene la singularidad de separarse de la tendencia de la narrativa seriada hacia formatos de entre ocho y trece capítulos de cincuenta minutos de duración, formó parte de un momento de crecimiento y expansión de la producción audiovisual nacional que priorizó el valor artístico y la indagación del lenguaje televisivo.

Referencias bibliográficas

- Alfonso, A. (2014). Televisión Digital Abierta en Argentina en debate. En Nicolosi, A. P. (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural* (pp. 23-32). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Álvarez, M. (2014). Un deseo irrefrenable de narrar. En Loza, S. *Textos reunidos* (pp. 27-29). Buenos Aires: Biblos.
- Bruno, M. V. (2020). *Doce casas*: un homenaje a la tele de los 80, atravesado por la religión. *El día*. Rescatado de: <https://www.eldia.com/nota/2020-5-19-3-53-21--doce-casas-un-homenaje-a-la-tele-de-los-80-atravesado-por-la-religion-espectaculos>
- Capello, G. (2016). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima: Universidad de Lima.
- Casale, M. N. R. (2014). La construcción del otro y la violencia cotidiana en la obra de Santiago Loza. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 10 (19), 190-204. <https://doi.org/10.34096/tdfn19.6631>
- Costa, J. M., & Rojo, S. (2016). Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nací*, de Lola Arias, *La mujer puerca y Mau Mau*, o *la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza. *Caracol*, 12, 100-123.
- Cuervo, O. (2020). *Doce Casas*: una joya artística en la tele. *La otra*. Rescatado de: <http://tallerlaotra.blogspot.com/2020/05/doce-casas-una-joya-artistica-en-la-tele.html>
- Dagatti, M. (2017). Sacro cotidiano. Sobre el cine de Santiago Loza. *Revista Invisibles*, 5 (22).
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Dubatti, J. (2014). Presentación. En Loza, S. *Textos reunidos* (pp. 9-16). Buenos Aires: Biblos.
- Gallina, A. (2014). Estudio preliminar. En Loza, S. *Textos reunidos* (pp. 17-26). Buenos Aires: Biblos.
- Garin, M. (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41.
- Gaudreault, A. (1997). Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire). En Malthête, J. & Marie, M. (Dirs.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle* (pp. 111-131). París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2021). Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales. *Cine Documental*, 23, 291-324.
- González, L. (2014). Doce casas, historia de mujeres devotas. *Revista Noticias*. Rescatado de: <https://noticias.perfil.com/noticias/general/2014-04-11-doce-casas-historia-de-mujeres-devotas.phtml>
- Halfon, M. (2014). Para desvestir santos. *Página 12*. Rescatado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9691-2014-04-27.html>
- Iparraguirre, M. (2013). El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza. *Toma Uno*, 2, 105-113.

- Losa, A. (2021). Santiago Loza reflexiona sobre su cine, que le permitió "generar recuerdos vivos". *NOTICINE*. Rescatado de: <https://noticine.com/industria/32022-santiago-loza-reflexiona-sobre-su-cine-que-le-permitio-generar-recuerdos-vivos.html>
- Lostra, A. (2016). Mujeres descalzas, mujeres devotas. *Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de la Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Maglieri, A. S. (2016). *Televisión Pública y convergencia digital*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Martinelli, L. (2020). Las películas son como fotos de viaje. Entrevista a Santiago Loza. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 11, 139-148.
- Mazas, F. (2015). *Teorema de Pier Paolo Pasolini: un ensayo audiovisual sobre el realismo contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com.
- Nicolosi, A. P. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. "Des-centrando" la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. P. (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural* (pp. 47-62). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Noguera, L. (2015). Voces y cuerpos femeninos en la escena porteña. El teatro de Santiago Loza. *Revista Destiempos*, 48, 60-80.
- Ojea, M. (2014). Fantasías católicas en un mundo de piedra y acero. *Hacerse la crítica*. Rescatado de: <http://hacerselacritica.com/fantasias-catolicas-en-un-mundo-de-piedra-y-acero-por-marcela-ojea/>
- Pasolini, P. P. (1968). Manifiesto per un nuovo teatro. *Revista Nuovi Argomenti*, 9.
- Picado, B. & Jacob de Souza, M. C. (2018). Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. *Matrizes*, 12 (2), 53-77. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i2p53-77>
- Rebella, P. G. (2020). La TV Pública hizo su movida de calidad y apunta a Telefe y El Trece. *Minuto Neuquén*. Rescatado de: <https://www.minutoneuquen.com/entretenimiento/2020/5/18/la-tv-publica-hizo-su-movida-de-calidad-apunta-telefe-el-trece-218944.html>
- Rivero, E. A. (2018). La ficción televisiva en Argentina 2011-2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada. *Comunicación y Medios*, 37, 168-183. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48288>
- Rodríguez, V. (2014). Mujeres, creencias y un fresco pueblerino en la serie televisiva de Santiago Loza. *Télam*. Rescatado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201403/54274-mujeres-creencias-y-un-fresco-pueblerino-en-la-serie-televisiva-de-santiago-loza.html>
- Santillán, M. (2014). 12 casas, serie de Santiago Loza, se estrena por la TV Pública. *Proyector Fantasma*. Rescatado de: <https://www.proyectorfantasma.com.ar/12-casas-serie-de-santiago-loza-se-estrena-por-la-tv-publica/>
- Soria, C. (2018). Dramaturgos y cineastas en la televisión: nuevas series ficcionales en la Argentina. *Revista Iberoamericana*, 69, 207-223.
- Soria, C. (2016). Ciclo "200 años": el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina. *Revista Imagofagia*, 14.
- Zylberman, L. (2012). El Teorema de Pasolini. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 4, 132-137.

Filmografía citada

Adán Buenosayres (Leopoldo Marechal, 1948).

Cuatro mujeres descalzas (Santiago Loza, 2005).

Doce casas. Historia de mujeres de devotas (Santiago Loza, 2015).

Extraño (Santiago Loza, 2003).

La invención de la carne (Santiago Loza, 2009).

Los labios (Santiago Loza, 2010).

Los siete locos (Roberto Arlt, 1929).

Psicosis (Alfred Hitchcock, 1969).

Rosa Patria (Santiago Loza, 2009).

Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968).

Reseña curricular

Carolina Soria es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente del CONICET, y profesora de Grado y Posgrado en la UBA. Es integrante del Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP) de la Universidad de Quilmes. Sus principales líneas de investigación tienen que ver con la exploración de los vínculos entre el cine, el teatro y la televisión.