

III Jornadas Nacionales sobre estudios regionales y mercados de trabajo. Universidad Nacional de Jujuy (Facultad de Cs. Económicas y Unidad de Investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales) y Red SIMEL, San Salvador de Jujuy, 2014.

Maestros del Norte. Notas sobre trayectos biográficos, situaciones y condiciones de producción del audiovisual televisivo en Jujuy.

García Vargas, Alejandra.

Cita:

García Vargas, Alejandra (2014). *Maestros del Norte. Notas sobre trayectos biográficos, situaciones y condiciones de producción del audiovisual televisivo en Jujuy. III Jornadas Nacionales sobre estudios regionales y mercados de trabajo. Universidad Nacional de Jujuy (Facultad de Cs. Económicas y Unidad de Investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales) y Red SIMEL, San Salvador de Jujuy.*

Dirección estable:

<https://www.aacademica.org/iii.jornadas.nacionales.sobre.estudios.regionales.y.mercados.de.trabajo/69>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eXuy/Zqa>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

MAESTROS DEL NORTE.
**NOTAS SOBRE TRAYECTOS BIOGRÁFICOS, SITUACIONES Y CONDICIONES
DE PRODUCCIÓN DEL AUDIOVISUAL TELEVISIVO EN JUJUY**

Alejandra García Vargas (Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UNJu,
Facultad de Humanidades, UNSa y UNICCS, UNJu)
alegarciaavargas@gmail.com

Introducción

Como todo proceso social, la comunicación audiovisual televisiva se realiza en el tiempo, está dotada de historicidad y conlleva diversos conflictos. Las prácticas heterogéneas que integran este proceso se producen en contextos específicos e involucran a conjuntos de actores situados, revelando diversas relaciones de poder. Para abordar la materialidad de estas prácticas, incluidas las significativas que le son inherentes, consideramos necesario atender tanto a la ubicación relativa de los actores involucrados en las situaciones de producción, circulación y reconocimiento, y al contexto social en el que se desenvuelven, como a la variedad de marcos de interpretación del mundo que se ponen en juego para comprenderlos.¹ Entendemos que esta perspectiva retoma una rica tradición de estudios del campo latinoamericano de la comunicación/cultura, nacida al calor del intercambio entre diversos marcos teóricos, y que incluye el diálogo de la Economía Política de la Comunicación y los Estudios Culturales (Mattelart, 2011). El énfasis en la coyunturalidad de estos procesos alienta la atención a las formas en las que la información y el entretenimiento se constituyen, cada vez y en cada caso, en contextos culturales específicos, a los que a su vez alimentan.

En Argentina, existe una producción reciente pero continua en torno al proceso democratizador que combina la variación normativa producida por la discusión y sanción de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (en adelante, LSCA) (Lozano y Loreti, 2014; Baranchuk, 2010) y el “cambio de estatuto” de la radiodifusión (Bizberge, 2010) vinculado a la televisión digital.

Entre los abordajes salientes, se destaca la atención a los mapas de la concentración y sus transformaciones, y a las políticas públicas destinadas a modificar situaciones y condiciones de producción del audiovisual televisivo. En cuanto a la concentración, se revisa

¹ Para un desarrollo más amplio de la matriz de análisis que propongo para analizar el proceso comunicacional mediatizado véase García Vargas 2008, 2009, 2010 (basada, entre otros autores y autoras, en Hall, 1996 [1973]; Slack, 1996; Nigus, ; Grossberg, 2006).

la reconfiguración de sus proyecciones como consecuencia de la aplicación de la LSCA (Alfonso, 2014), y se problematiza los límites asociados a las dinámicas de la convergencia o a las formas de aplicación de los organismos de consejo y control (Marino, Mastrini y Becerra, 2010). En cuanto a las políticas de fomento a la producción, se las presenta como *estrategia de descentramiento* (Nicolosi, 2014); como –y en una perspectiva que puede pensarse complementaria de la anterior– *instancias de renovación situada de las prácticas productivas locales y de los sentidos* de lugar, tiempo y actores que se ofrecen al debate público (García Vargas 2011, 2012, 2014); o como *estrategias de visibilización en la puja distributiva cultural* (Arancibia, 2014). Surgen, además, y como preocupaciones centrales vinculadas a las variaciones productivas, la sustentabilidad y la urgencia en pensar críticamente el tema del excedente audiovisual (Rossi, 2013).

Han sido menos exploradas, en cambio, las maneras en las que la combinación de una nueva regulación democratizadora y el proceso de transformación tecnológica de la TV digital dialogan con las situaciones de reconocimiento que se verifican, a su vez, en condiciones sociales e históricas precisas²

Esta ponencia aborda situaciones y condiciones de producción de la televisión digital vinculadas a las políticas públicas de fomento diseñadas, planificadas y gestionadas por el Estado Argentino desde 2009, a partir de la serie documental jujeña “Maestros del Norte”, dirigida por Ariel Ogando, en el marco del Plan de Fomento 2010 de INCAA.

Maestros del Norte. Cuatro historias, cuatro escritores es la producción que elegimos para pensar en qué medida un proyecto financiado por el fomento de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), considerado como hecho social, articula situaciones y conflictos que hacen a la dimensión espacial en nuestro país, y al hacerlo promueve una comunicación-otra. El documental dirigido por Ariel Ogando, ha sido seleccionado por la región Noroeste (NOA) en el marco del concurso de Series Documentales del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales 2010 (POPFCAD) impulsado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Consejo

². Eso no significa que las “audiencias” hayan sido olvidadas en esta coyuntura, tal como lo muestran el Plan Mi TV digital o el reciente proyecto SIFEMA (Sistema Federal de Medición de Audiencias), pero sin embargo indica que la preocupación por este momento del proceso comunicacional mediatizado ha resultado posterior –y menos analizado– que la atención al tendido tecnológico, a los mapas de la concentración/desconcentración de medios, y a las políticas de fomento a la producción. Tanto en el plano del análisis académico como en el de la intervención política y cultural, ese desfase resulta llamativo por la importancia que los estudios de consumos culturales y audiencias ha tenido en nuestra región (y en nuestro país) desde la constitución del campo de la Comunicación, con una verdadera consolidación a partir la década de los ochenta. Hay una tarea incipiente sobre este tema en nuestra provincia, realizada en el marco del Subprograma de Análisis de Medios del PICTO-UNJU 151/08 (García Vargas y otros, 2014).

Asesor del Sistema Argentino de TV Digital Terrestre (CA/SATV-t). La serie está compuesta por cuatro capítulos de 24 minutos cada uno, fue realizada en 2011, y programada y difundida por el canal público Encuentro durante cuatro miércoles sucesivos, a partir del 6 de junio de 2012, a las 18 hs, forma parte del acervo del Banco Argentino de Contenidos Universales Audiovisuales (BACUA), por lo que está disponible para su programación por televisoras públicas y privadas sin fines de lucro.

Desde esa producción, consideraremos algunos aspectos que permiten pensar en las continuidades y rupturas que plantean las políticas de fomento de INCAA: en primer lugar, observaremos el espacio audiovisual nacional y local en el que estas políticas se desarrollan; luego, esbozaremos un mapa de algunas de las formas de inscripción de las políticas públicas de la TDA en ese espacio; en tercer lugar nos acercaremos al territorio de la experiencia, considerando el itinerario biográfico-profesional del director del unitario. De esta manera se presentan resultados pertinentes para la convocatoria que nos reúne, que a su vez provienen del proyecto marco de esta ponencia, en el que se vincula la producción social del espacio y los sentidos de lugar en la producción televisiva local contemporánea.

Concentración: centralización geográfica de la producción de contenidos en Argentina y formas predominantes de la producción local

La producción mediática argentina, y dentro de ella la producción televisiva, revisten un alto grado de concentración. Marino, Mastrini y Becerra (2010) la describen a partir de tres características: el índice de concentración de los principales medios; el tipo de concentración conglomeral; y la centralización geográfica de la producción de contenidos. Nos detendremos aquí en la centralización geográfica de la producción de contenidos televisivos, por su relación directa con la coyuntura que posibilitó la realización de la serie que analizamos.

Aníbal Ford (1987) abordó específicamente el tema de la hiperconcentración como parte de la estructura y funcionamiento de las industrias culturales en nuestro país, exponiendo con preocupación la estructura altamente centralizada y porteña del complejo que él mismo denominara “CIC” (con el que menciona a la comunicación, la información y la cultura) y sus severas limitaciones para representar al país en toda su complejidad y riqueza. Es así que en Argentina, los procesos de comunicación televisiva están caracterizados, desde su inicio, por una suerte de *tensión espacial* que remite – entre otras condiciones - a la particular organización económico-política de nuestro Estado nacional. Son diversas las maneras en las que esta tensión se actualiza, aunque en todos los casos compartan situaciones

de asimetría entre Buenos Aires y el resto del territorio nacional, desigualdades que se reproducen y potencian en las provincias, en la relación entre las capitales y los territorios y demás ciudades que las componen.

Gonzalo Aguilar (1999, p. 264) indica que la televisión en Argentina fue desde el inicio “un factor fundamental de unidad territorial que reafirmaba (...) el poder de Buenos Aires”, ya que al recibir idénticas imágenes y mensajes los hogares del territorio nacional se sentían “más integrados en el imaginario nacional y colectivo”. Al mismo tiempo, la televisión modificó la idea de territorio, modificando la percepción de las distancias. Se trató de un impulso integrador, pero también homogeneizante y asimétrico.

Quizá la asimetría más evidente es la que se produce entre el lugar de emisión y el lugar de recepción de las señales en la experiencia de la televisión analógica abierta en Argentina, analizado tempranamente por Landi (1987), y que conllevó la escisión entre lugar de producción y de emisión de programas. Es así que la producción argentina se centralizó históricamente en Buenos Aires, por factores tecnológicos, comerciales y productivos. Esa concentración, y la transnacionalización a ella asociada, se agudizó con los procesos de re-regulación de medios de la década de 1990.³ En la actualidad, y si bien con una disminución creciente a partir de la regulación específica de la ley 26522, la estrategia de retransmisión permanece en los canales de aire de las provincias argentinas, y tiene especial incidencia en la región del Noroeste que junto a la región pampeana son las áreas que menos han reducido las horas retransmitidas.⁴

En el caso específico de Jujuy, el único canal de aire (canal 7 de Jujuy) integró tempranamente la sociedad promotora de TELEFE, y en una grilla predominantemente retransmisora de esa señal conservó los espacios noticiosos, y algunos programas producidos o coproducidos por la señal, con énfasis en las presentaciones publicitarias de productos o servicios que permiten su financiamiento (García Vargas, Arrueta y Brunet, 2009). En cuanto

³ Una síntesis crítica de diversos abordajes que dan cuenta del proceso de concentración geográfica de la producción de contenidos con especial mención al NOA y a Jujuy puede verse en García Vargas (2011).

⁴ Es así que para el período 2010-2011 (cuando la retransmisión de programación producida en AMBA por las provincias ya había disminuido del 76% registrado en 2001 al 64% en 2010 y al 60% en 2011, cfr. Cáceres y Rodríguez, 2014), AFSCA (2012) señala que sobre el total de horas retransmitidas por región, para el período que va de diciembre de 2010 a diciembre de 2011, AMBA no retransmite en red ni una hora de su programación, la región pampeana el 54%; Cuyo el 36%, el Noreste el 34%, el Noroeste el 55% y la Patagonia, el 39% (AFSCA, 2012). La programación reproducida en estos porcentajes por las diferentes provincias argentinas proviene, en orden de importancia, de los siguientes canales ubicados en Buenos Aires: TELEFE (el liderazgo muestra el éxito de la estrategia con Televisoras Provinciales S.A.); Canal 13; Canal 7- TV Pública; América. Sólo un 2% proviene de las televisoras por cable, y el 1% proviene de un canal ubicado en la ciudad capital de una provincia argentina (canal 7 de Mendoza).

a las señales televisivas por cable, en la ciudad de San Salvador de Jujuy existen dos empresas proveedoras, cada una de las cuales tiene un canal local con producción propia, en la que se destacan los noticieros (ib). El 2 de mayo de 1985 se funda Canal 2 TV Color y el 14 de julio de 1986 Canal 4 MH Video Cable Jujuy, ambos servicios de circuito cerrado de televisión por cable (o televisión por vínculo físico), con los dos tipos de acceso descritos por Webster y Robins (1986): *trivial* (se trata de hogares que pagan por el servicio de televisión por cable, pero contratan solamente el paquete básico) y *premium* (hogares que contratan canales especiales a un costo mayor).

Los dos canales de cable de la ciudad (y en ellos, los dos tipos de acceso) tienen una señal local propia. Para alimentarla, ambos canales cuentan con un servicio técnico para la producción y un servicio de producción de contenidos periodístico integrado por trabajadores y trabajadoras que se vinculan por contrato con los canales. Los demás programas de la señal local de los canales de cable, se realizan por cuenta de productoras independientes que alquilan el espacio en el que emiten, pagándolo de manera directa o compartiendo los ingresos por pauta publicitaria que también comercializan. Las señales locales no cubren la jornada completa de transmisión, sino que combinan producción local propia (noticieros); producción local por alquiler de espacio y retransmisión diferida de producciones diversas de las múltiples señales que forman parte de su oferta (García Vargas, Arrueta y Brunet, 2009).

Como vemos, la impronta integradora con dominancia de Buenos Aires -vía la repetición de contenidos en todo el país- alentó la concentración geográfica de la producción televisiva en Jujuy, aunque no excluyó el pequeño desarrollo en escala local, principalmente en el ámbito noticioso, como así también en el social y cultural, de programas que se emiten o se emitieron en los canales de aire y de cable de las provincias argentinas.

En paralelo, a partir de mediados de la década de 1990 se desarrolló con renovado impulso el documentalismo, especialmente en sus variantes testimoniales o de denuncia de las políticas neoliberales (García Vargas, 2014). Como se dijo, estas prácticas productivas fueron paralelas, pero se dieron en un medio relativamente pequeño, por lo que se encontraron en algunos momentos del proceso productivo, por ejemplo a través de algunos de sus trabajadores y trabajadoras contratados por los canales de cable jujeños para tareas específicas (edición, dirección, producción general). Es el caso de varios miembros del Colectivo *Wayruro* Comunicación popular.

En cuanto a los circuitos de distribución de estas producciones locales, en Jujuy fueron notablemente diferentes (García Vargas, 2014). Mientras que los informativos y magazines o

formatos de interés general quedaron asociados al ámbito local cubierto por el alcance o las redes de distribución de los canales de aire y de cable que los produjeron o coprodujeron, con la lógica del broadcast y financiados por el pequeño mercado publicitario local, en el que predominan la publicidad oficial; los documentales fueron autosustentados, se distribuyeron en diversas escalas (locales, nacionales y regionales), y en circuitos alternativos, tanto por la apropiación de medios de base digital por parte de sus productores, como por su relación con la herencia del cine y el video militante o independiente que implica ámbitos como los festivales, el sistema educativo público (especialmente, el universitario) y espacios de la sociedad civil vinculados a la comunicación popular. Por ejemplo, en el caso de Jujuy, la muestra Video Jujuy Cortos promovida por *Wayruro* Comunicación Popular y la Red Andina de Video, que hasta ahora ha desarrollado doce ediciones anuales; o de la exhibición de videos como parte de los programas y actividades de diversas formas de encuentro popular y de resistencia a (o denuncia de) las políticas neoliberales (acampes en la plaza Belgrano, jornadas de protesta en galpones recuperados por organizaciones sociales).⁵ Excepcionalmente, se reunieron los circuitos de distribución, es el caso del ciclo de documentales presentados por Ariel Ogando en canal 2 durante dos temporadas (2006 y 2007)⁶, o bien en transmisiones especiales vinculadas a efemérides (por ejemplo, en 2013 canal 2 programó el documental “Nadie olvida nada” de Ogando el 24 de marzo, para recordar el golpe de estado de 1976).

El mapa argentino de la producción de contenidos está fuertemente concentrado, y muestra la desigualdad en los flujos: mucha producción en un único espacio reducido, y poca en el resto del territorio. A su vez, el mapa de la televisión analógica y de cable en Jujuy muestra a pocos actores que producen baja cantidad de contenidos, financiándolos con publicidad local, y retransmitiendo buena parte de su programación de canales de Buenos Aires (en la televisión de aire) o de señales específicas que forman parte de su oferta (en la televisión de cable). La producción o coproducción de contenidos locales abarca noticieros y programas de interés general. También se producen documentales, que integran otros circuitos de distribución, diferentes a los de las señales televisivas locales y, en general, autosustentados.

⁵ Terbeck (2007) ha descripto y analizado los circuitos del *documental militante* en la ciudad de Buenos Aires.

⁶ En ese ciclo, se programaron cortos disponibles a partir de la muestra Jujuy Cortos, producciones que corresponden al circuito de video independiente de todo el país que se presentan en la muestra, y no sólo al ámbito local.

Cabe preguntarnos cómo este contexto de concentración geográfica de la producción se vincula con el "cambio de estatuto" de la radiodifusión implicado en la televisión digital (Bizberge, 2010), en lo tendiente a la democratización de medios y contenidos. El referido "cambio de estatuto" no se limita a la evidente transformación de la infraestructura técnica vinculada a la migración digital (que no podría explicar por sí misma la democratización), sino que alcanza a la redefinición del papel del Estado Nacional Argentino en las políticas de comunicación, la articulación expresa con Latinoamérica, la voluntad de creación y fortalecimiento de las industrias culturales locales y puestos de trabajo a ellas asociados, entre otros puntos. Es decir que la magnitud de la transformación sólo puede comprenderse si consideramos que la digitalización se produce en un nuevo marco legal que combina la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y el decreto 1.148/09 regulatorio de una nueva tecnología.

Políticas públicas de fomento a la televisión: Jujuy en el mapa de la TDA

El nuevo espacio nacional audiovisual que se proyecta intenta materializarse a través de diferentes estrategias, enmarcadas de manera general por la Ley 26.522 y particularmente para la TDA, en el decreto 1148/09.

El decreto 1148 crea el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre y el Consejo Asesor del Sistema Argentino de la Televisión Digital Terrestre, en el ámbito del Ministerio de Planificación de la Nación (MINPLAN). En este marco, el Consejo propuso un plan estratégico 2009-2019 (año del apagón analógico), declarando como objetivo garantizar el acceso universal al servicio y por lo tanto a las Nuevas Tecnologías de la Información.⁷ El tendido de una red de estaciones digitales terrestres (EDT) puede apreciarse en el siguiente mapa:

⁷ Véase el documento "Planificación estratégica para la implementación del SATVD-T", en www.minplan.gob.ar



Mapa estaciones TDA (MINPLAN, disponible en
<http://www.tda.gov.ar/contenidos/mapa.html>

La EDT Jujuy se inauguró el 21/6/2011. En la página web de la TDA, se indica que la población afectada alcanza las trescientas cuarenta y seis mil doscientas personas. Sobre la receptividad de la población a la TDA en San Salvador de Jujuy, contamos con datos del Subprograma Polos (2013) que indican que el 9% de la población utiliza Televisión digital abierta. Es un porcentaje importante, si atendemos a que la estación se inauguró hace sólo cuatro años, frente al consumo de televisión por aire que se reduce al 7,7 por ciento de la población. El sistema de televisión más utilizado en esa ciudad sigue siendo la TV por Cable (81,8% de los encuestados), y la de menor incidencia es la TV satelital (1,4%).

En la normativa, la garantía de acceso de la población a la TDA y a las nuevas tecnologías se concibe enmarcada en un modelo que contempla la inclusión social y la diversidad cultural, el fortalecimiento de la industria nacional y la promoción del empleo, el desarrollo científico-tecnológico y la protección de los derechos y libertades ciudadanas.

Todos estos puntos implican la confrontación con la dinámica concentradora expresada en las estrategias de repetición y en las de localización exclusiva de los procesos productivos en la capital nacional. Para los procesos productivos, el Consejo Asesor elaboró el denominado Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales digitales del SATVD-T (28/6/2010, acta resolutoria N° 7 del Consejo Asesor), organizado en cuatro ejes: Integración regional y desarrollo audiovisual digital; Promoción de Producción de

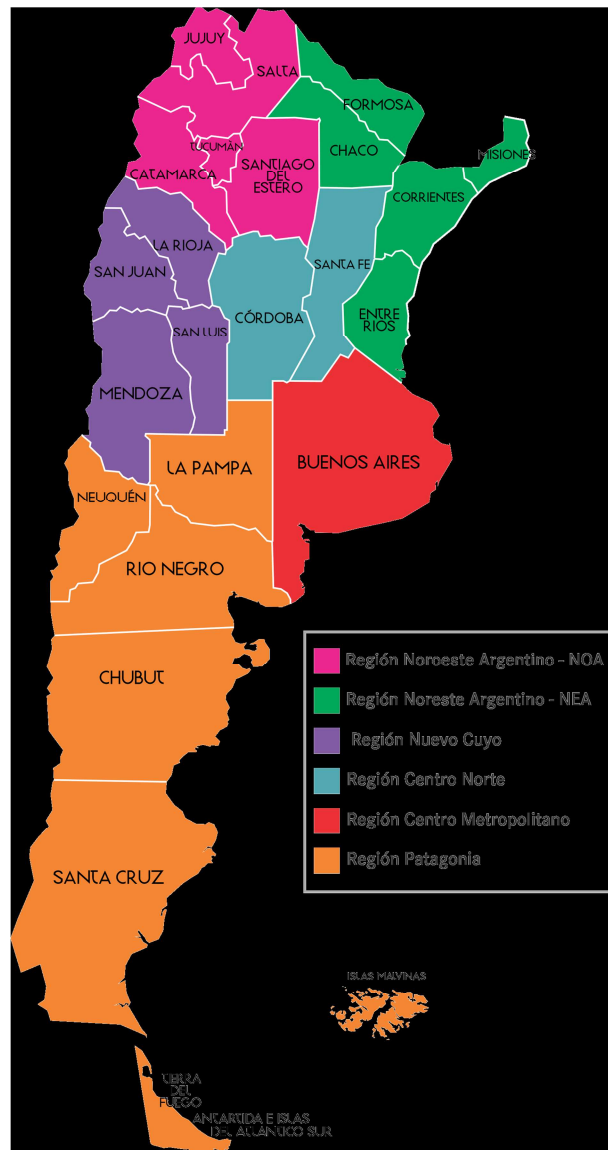
Contenidos Digitales; Bancos de Contenidos Audiovisuales Digitales y Articulación y Desarrollo de Señales Digitales Públicas y de Gestión Privada sin fines de lucro.



Fuente: Subprograma de Polos y Nodos (2011)

Las convocatorias por concursos de INCAA se inscriben en el eje de Promoción de la producción de contenidos, y buscan específicamente federalizar la producción audiovisual para el SATVD-t, enfrentando de ese modo la concentración geográfica de la producción audiovisual argentina en Buenos Aires, mediante el mapeo del país en seis regiones que reciben subsidios iguales para la realización televisiva de diversos formatos.

Estas convocatorias promueven en sus bases la inclusión de la diversidad y heterogeneidad constitutivas de nuestro país, organizándola en regiones que se agrupan por proximidad geográfica, histórica, social y cultural.



Mapa de Regiones de Convocatorias Federales INCAA

Elaboración propia en base a convocatorias de concursos federales de INCAA (2010; 2011)

Diseño: Lucía Scalone

Los concursos de la convocatoria federal 2010 propusieron como objetivos fomentar la producción de contenidos en todo el territorio nacional a fin de promover la diversidad cultural de sus diferentes regiones, contribuir a la formación de un acervo de contenidos para

la televisión digital, y desarrollar las capacidades profesionales de directores, productores y guionistas independientes de cada una de las provincias del país.

La convocatoria de series documentales federales propuso que los proyectos tuvieran en cuenta (de manera no taxativa) las siguientes temáticas: desarrollo social, infancia, derechos humanos, salud, turismo, género, ciencia y tecnología, trabajo, cultura y educación. Para fomentar una mayor participación local se agrupó a las provincias por región, cuyas presentaciones competirían entre ellas (INCAA, 2010).

Este concurso aseguró una cantidad igual de inversión para fomentar producciones en todas las regiones del país, aunque no así su distribución en medios locales.

Consideramos que el mapa colorido de las regiones INCAA resulta una propuesta de inclusión en igualdad sensible a la diversidad, relativamente novedosa y abiertamente situada, ya que valora trayectorias y experiencias previas. Implica, entonces, una “renovación situada” por la variedad de géneros (entre los que se incluye el documental), por el destino (la convocatoria es para televisión), y por la concepción de distribución de recursos (que los organiza con perspectiva federal, a partir y en el marco de seis regiones: Centro Metropolitano; Centro Norte; NOA; NEA; Nuevo Cuyo y Patagonia).

En cuanto a la variedad de géneros, incluir el documental implica realizar una convocatoria sobre la base del conocimiento del efectivo desarrollo de la producción audiovisual local en el territorio nacional. Específicamente en el caso de Jujuy – como se dijo en el apartado anterior – hablamos de prácticas y experiencias constantes y crecientemente profesionalizadas de al menos dos décadas. Del mismo modo, la tarea de articular la convocatoria en regiones recupera, potenciándolas, algunas de las formas previas de organización ya iniciadas desde la conformación de numerosas redes de producción independiente y alternativa, para atender a los desafíos de su desarrollo o visibilización. Las lógicas de articulación de esas redes, si bien variadas, son en general sensibles a la territorialidad y de base local. La importancia de la localización en el pensamiento audiovisualista independiente se evidencia en que eligen mayoritariamente la designación por la localidad o la provincia para sus eventos y formas asociativas, por ejemplo: *Oberá en cortos*, *Santiago del Video*, o *Red Andina de Video*, entre las experiencias históricas, o el más reciente *Espacio Norte Audiovisual*. Específicamente, la *Red Andina de Video* fue una experiencia organizativa de productores independientes para incidir en las formas de distribución de recursos provenientes de políticas de fomento en las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja, entre otros objetivos.

Cáceres y Rodríguez (2014) sistematizan el origen de producción de las series documentales por provincia y por región de la convocatoria 2010 de INCAA con la finalidad de evaluar de qué manera este proyecto visibiliza el potencial audiovisual del territorio argentino, y al mismo tiempo de observar predominancias de ciertas provincias sobre otras. Las autoras indican que se realizaron cuatro series en AMBA; cinco en NEA; seis en el NOA; cinco en Nuevo Cuyo y cinco en Patagonia. Es importante observar que la magnitud de la respuesta a la convocatoria ocasionó que se realizaran las cinco series con mayor puntaje en la evaluación por región, superando las bases originales que preveían un producto por área geográfica. La diferencia entre cantidad de series por región se debió, a su vez, a la consideración del jurado nacional y federal de otorgar la serie vacante en la región Patagónica (que contaba con sólo cuatro propuestas que podían ser desarrolladas) al NOA, en base a lo oportunamente argumentado por el jurado federal que entendió en la evaluación de esa región. De las seis series del NOA, tres se hicieron en Jujuy, lo que revela que el 50% de la producción realizada en esta región en series documentales corresponde a nuestra provincia. A su vez, Jujuy aportó el 50% del total de técnicos empleados en el NOA para series documentales, región que a su vez brindó el 26% del trabajo en rubros técnicos del total del país (Cáceres y Rodríguez, 2014).

Maestros. Cuatro historias, cuatro escritores fue inicialmente un proyecto de serie documental presentado por Ariel Ogando, por la región NOA para el concurso de INCAA.

Territorios de la experiencia: realizadores en contexto

El concurso de series federales admitía la presentación de personas físicas o jurídicas. *Maestros* fue presentada por Ariel Ogando en la convocatoria 2010. Los roles requeridos para la presentación fueron cubiertos por el mismo Ogando como director y guionista y Diego Ricciardi como productor general. Esta serie tiene la particularidad de haber constituido un equipo de realización conformado por audiovisualistas independientes de la provincia de Jujuy que integran el colectivo “*Wayruro Comunicación Popular*”, articulados con aquellos provenientes de otras provincias del NOA. Los capítulos 1 y 2 fueron dirigidos por Ogando; el 3 por Goyeneche y Medina (de Tucumán) y el 4, por Schwanek (Catamarca). Los capítulos 1 y 2 refieren a los escritores jujeños Ernesto Aguirre y Andrés Fidalgo, respectivamente. El capítulo 3, al tucumano Eduardo Perrone; y el 4, al catamarqueño Luis Franco. El trabajo en red a escala regional, una característica inusual en las series de la convocatoria, se sustenta en trayectos previos de conocimiento mutuo y de articulación de acciones (en otro momento,

vinculadas a la protesta o a la propuesta políticas para el área) ya instalados entre estos realizadores.

“Desde el afuera” (para decirlo rápidamente), *Wayruro Comunicación Popular* ha sido incluido en el catálogo de colectivos, grupos y realizadores de documentales y audiovisuales *de intervención política* 1990-2006 elaborado por el proyecto UBACYT S-104 (2009, resaltado nuestro). En cuanto a la autopercepción de este colectivo, uno de sus miembros describe a *Wayruro* como una agrupación independiente de toda organización sindical o política pero que es política y cultural por “abordar la realidad desde un lugar determinado, los sectores subalternos” (Ogando, 2004, p. 134). *Wayruro* concibe a la comunicación como un “instrumento” que ayuda a sostener, colectivamente y junto a otros movimientos, diversas experiencias que colaboren en la “batalla cultural” por la denuncia y la superación de situaciones de opresión social. *Wayruro* surgió como iniciativa de un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, junto a otros jóvenes jujeños que estudiaban en otras universidades del país, ante la interpelación de la situación crítica de la provincia hacia comienzos de la década de 1990. Los integrantes de *Wayruro* describen los primeros años como trabajo de militancia universitaria en el interior de la Facultad de Humanidades (donde muchos de sus integrantes formaban parte del Centro de Estudiantes, junto al reconocido dirigente sindical Carlos “Perro” Santillán).

Hacia 1992, el grupo adquiere su primer equipamiento S-VHS de video, en el que uno de sus integrantes invirtió la indemnización por despido de YPF, para montar una pequeña productora. Ese equipo de la productora se utiliza para un proyecto de producción audiovisual de denuncia social ligado al documentalismo. Con el mismo equipo, el grupo filma eventos sociales y publicidades para asegurar la subsistencia. En 1994, el grupo registra varias horas de las movilizaciones del “jujeñazo” y de la Marcha Federal. Para Ogando (2004) esa experiencia y la interacción con diversos dirigentes les permite concebir una idea más “nacional” de los movimientos de lucha. A fines de 1995, dos integrantes de *Wayruro* reciben una beca de la Universidad Internacional de Andalucía, para intercambiar experiencias en comunicación alternativa. Ogando (2004) asegura que ese encuentro les permitió ampliar aún más la mirada y profundizar en la reflexión sobre sus prácticas en dimensión iberoamericana.

Desde ese momento y hasta ahora, *Wayruro* ha realizado videos, documentales y programas de televisión para numerosos canales argentinos y del continente, ha publicado la revista *Wayruro*, ha generado y sostenido durante once años la muestra “Video Jujuy Cortos”, y ha integrado numerosas experiencias de encuentro alrededor de la comunicación popular.

Actualmente, el colectivo trabaja en el canal-escuela Kallpa TV (con el lema “La televisión no se mira: se hace”) y es un activo y reconocido actor del campo audiovisual independiente vinculado a la comunicación alternativa del Noroeste Argentino. Organiza su tarea en tres ejes: producción, capacitación e investigación.

Ariel Ogando relata su historia en primera persona del plural, y aclara que utiliza ese “nosotros” como parte de *Wayruro*, colectivo del que forma parte desde su constitución:

“es como que pasaron muchos años desde que arranqué hasta llegar a *Maestros*. Yo estudié Antropología en la Facultad de Humanidades acá de la UNJU y en los años 90, producto de la militancia, me involucré con el Frente de Gremios de los Estatales de Jujuy que un poco el que lo lideraba era un compañero mío de antropología, que era el Perro. Así que habíamos estado militando juntos en la facultad y producto de ese vínculo, afectivo si querés, que generamos en esos años 90 empezamos a participar en distintas instancias de comunicación apuntalando el Frente de Gremios de los Estatales (...) Bueno, entonces producto de esa vinculación es como que empezamos a hacer tareas de comunicación sin estar formados propiamente en comunicación. Empezamos a acompañar haciendo lo básico, digamos, volantes, panfletos, algunas afichetas. Empezamos a hacer registros audiovisuales muy modestos y después sacamos una revista, que salió durante un tiempo, la revista *Wayruro*. Y en función de ese movimiento y esas luchas nos fuimos agrupando en este colectivo que fue *Wayruro Comunicación Popular* y fuimos transitando muchos años, casi 18 hasta que llegamos a *Maestros*”

Su historia profesional se entreteje con la militancia:

“esto es básicamente producto de la militancia, sin recursos, con equipos muy modestos en ese momento. Arrancamos en VHS, pasamos Mini Dv, DV Cam y últimamente el Full HD. En esos inicios básicamente nuestros trabajos tenían que ver con la denuncia, con cuestiones vinculados a la coyuntura. No escapaban de eso, casi te diría videos panfletos, videos insurgentes vinculados a situaciones de cárcel o de represión. (...) Y después viendo cómo se fueron desarrollando los hechos y los flujos y los reflujos de las luchas, nos pidieron que empezemos a registrar otro tipo de eventos. Organizaciones de Derechos Humanos (...). Después empezamos a trabajar también con organizaciones campesinas acá en la Puna, con la Red Puna que era una organización que agrupaba a más de 30 organizaciones, cooperativas, organizaciones

civiles vinculadas a la lucha, por un lado, por la tierra pero, por otro lado, también a cuestiones organizativas y luchar por lograr un mejor precio para los productos”

El carácter del trayecto de formación desde la urgencia militante, aleja y acerca a Ogando de diferentes actores del campo de la producción audiovisual y de otras áreas de la producción cultural, siempre desde su lugar de pertenencia (el colectivo *Wayruro*):

“nosotros (se refiere a *Wayruro*) no venimos del palo audiovisual, no venimos de ser estudiantes de cine clásicos, entonces por ahí no tengo una vinculación (con una generación). Si tengo como compañeros que vienen más de la parte militante. O sea, hay compañeros que son periodistas, otros compañeros (...) que tienen algún paso, como Diego que tiene un paso por el instituto de Avellaneda, pero (...) con la generación de cineastas yo no tengo mucho que ver. Yo estoy más vinculado a la militancia y a la comunicación popular”

El reconocimiento de formas de articulación específicas del área audiovisual parece posterior a esa instancia formativa e inicial de la década de 1990:

“(...) nosotros tuvimos vínculos a fines de los 90, principios del 2000 con todo un segmento que tenía que ver con *Indymedia*, con *Argentina Arde*, (...) pero después tomamos como caminos diferentes (...) En los 90 yo sentía que estábamos bastantes solos en la parte audiovisual (...) hubo una época de compañeros de cine insurgente que a fines de los años 90 sabíamos que producíamos pero no teníamos un contacto concreto. (...) Digamos, desde lugares independientes producíamos pero no teníamos (...) como un espacio de unión, sí valorábamos su trabajo”

El momento actual se percibe como instancia de realización de reivindicaciones de mucho tiempo:

“... sí, está buenísimo que Encuentro venga a hacer documentales de Jujuy. Ahora nosotros queremos que en la pantalla de Encuentro los documentales de Jujuy los hagamos nosotros, digamos, los hagan los jujeños. Está buenísimo que haya pero (...) me parece que nosotros tenemos que tener un rol activo en esa pantalla federal, que aparezcamos. Y se fue abriendo de a poquito (...), yo siento que hay una búsqueda en ese sentido de que haya otras voces, otras miradas en la pantalla”.

La experiencia con la serie INCAA muestra el potencial de tareas en red para la producción audiovisual, que además tuvo el éxito inusual de su distribución en una pantalla de alcance nacional:

“fue una experiencia muy interesante y también dificultosa, era como trabajar con equipos de producción diversos. (...) Y fue una experiencia super linda (...). La verdad que para nosotros fue muy interesante hacerla, fue muy interesante también que pudiéramos alcanzar una pantalla como la de Encuentro (...), y que haya gustado ese trabajo y que haya sido emitido y se repitió varias veces. Y fue muy importante también en términos organizativos, (...) la posibilidad de que la región de manera colectiva, con realizadores de distintas provincias se propusiera hacer un trabajo, lo hiciera dignamente y que fuera valorado y transmitido en una pantalla como Encuentro, que es una pantalla muy rigurosa en términos de calidad”

En cuanto a la específica forma productiva de la serie, en la percepción del realizador no hubiese sido posible sin articulaciones previas:

“por ahí tiene que ver un poco con la cercanía, (...) es más fácil vincularse con un compañero que está en Salta o en Tucumán que con uno que está en Neuquén o la Patagonia, aun cuando las problemáticas puedan ser similares o podamos tener puntos en contacto. De hecho, por ejemplo, gran parte de las demandas y las luchas que venimos planteando. En estos últimos años hicimos una fuerte alianza con el NEA también y muchas veces en los distintos espacios donde trabajamos traccionamos con Axel y con la gente del NEA cuestiones concretas que tenían que ver con las problemáticas que venían vinculadas a eso: cuestiones de capacitación, cuestiones de achicar la brecha tecnológica por otro lado, que digamos que hay una exigencia del mercado que cada vez te pide mayor calidad pero acceder a tecnología que te da esa calidad no es tan sencilla de conseguirla o somos pocos los que las tenemos”

La forma de la serie se enriqueció desde la perspectiva regional:

“*Maestros* tiene una lógica interesante porque por un lado, (...) nosotros tenemos una articulación regional a través de la Red Andina de Video que fue una formación que la hicimos primero a nivel provincial en el año 2004 y después más tardíamente pudimos enlazarnos con otros compañeros de Salta, Tucumán, Santiago, Catamarca y La Rioja planteando de alguna manera cuestiones que tenían que ver con esto de poder trabajar colectivamente, de romper las fronteras, de poder producir de manera regional. En el caso de *Maestros* nosotros concretamente fue un proyecto de *Wayruro* que lo presentamos pero lo abrimos, abrimos el juego a la región, nos parecía que podía ser interesante plantear ese proyecto a nivel regional. Entonces, desarrollamos dos capítulos en Jujuy con dos escritores que vivían acá, que viven acá.

Uno falleció el doctor Fidalgo y otro todavía vive que es Ernesto Aguirre. Compañeros de la Red Andina en Tucumán plantearon como un escritor que era interesante por sus características y por ser un escritor del margen, Raúl Perrone y en el caso de Catamarca, Luis Franco”

La forma del concurso, a su vez, y con un resultado que se valora como muy positivo, muestra las limitaciones de la convocatoria INCAA, que de alguna manera replican las realizadas por el mismo instituto en relación al cine: asegurar la producción (lo que definitivamente es un logro importante para nuestro país, y una instancia casi única en Latinoamérica) despreocupándose de la distribución⁸:

“uno de los grandes problemas fue que estos concursos permitieron que se produzcan en muchas provincias y después muchas de esas producciones no encontraron pantallas, todavía, o se espera que existiendo el BACUA eso pueda de alguna manera llegar a encontrar a su público”

Para Ogando, la evaluación del presente del audiovisual es esperanzadora:

“A mí me ilusiona mucho, está bien que uno viene de los 90, que los 90 eran tremendos, o sea, era salir a la calle para que me caguen a palos. Entonces ahora es como otra realidad y eso está bueno. Pero somos conscientes de que también eso puede variar (...) ojalá que no varíe ahora porque no se ganó nada todavía, o sea, ni siquiera se disputó nada, ni la ley podemos decir que está efectivamente cumpliéndose”

Como puede retomarse de su relato autobiográfico, la historia laboral de Ogando va enlazándose con la militancia política desde las prácticas comunicacionales para frentes de trabajadorxs y desocupadxs, en un primer momento, y luego para esas prácticas (y específicamente para las vinculadas al audiovisual), en instancias colectivas específicas y localizadas. La militancia parece continuar en el marco de la realización de producciones promovidas públicamente.

Maestros del Norte: cuatro escritores, tres directores, muchas historias

El conjunto de los mapas históricos y actuales, las políticas públicas vinculadas a la TDA y el trayecto laboral explorados en este ensayo nos indican en qué medida todos estos

⁸ La situación puede problematizarse, en este caso, mediante el análisis de convocatorias posteriores o paralelas, tanto de INCAA como del CIN, que se realizaron para el prime time de diferentes pantallas, superando de algún modo la limitación que aquí se señala.

niveles están articulados. El mapa concentrado de la producción de contenidos se ha transformado con las políticas públicas vinculadas a la TDA, que comienzan a reorganizar el espacio audiovisual existente con otra lógica. Esos nuevos puntos y agrupaciones en el mapa brindan posibilidades renovadas a los trayectos de trabajo y profesionalización ejemplificados por la experiencia de Ogando con la serie Maestros del Norte.

Tal como lo expresa la convocatoria que citamos en el segundo apartado, los planes de fomento promovieron activamente el fortalecimiento de las industrias culturales locales. Pero además de su indudable impacto en la economía local y regional, y la promoción de trabajo alrededor de esta actividad; en el espacio próximo de las experiencias personales, en el espacio biográfico de los y las realizadores, el acceso a fondos para la producción se leen como un giro decisivo hacia la profesionalización, al asegurar una trayectoria relativamente continuada.

En este caso en particular, esa inversión pública también apuntala una forma productiva en escala regional, que se construye sobre solidaridades previas (que resultan reafirmadas) y permite percibir la dimensión espacial en la percepción de la comunicación como derecho. Además, incorpora al ambiente comunicacional que habitamos voces y figuras de escritores noroestinos, potenciando la capacidad de descentramiento identitario vinculadas a las políticas de fomento a la producción audiovisual de los últimos años (Nicolosi, 2014). Sin embargo, y tal como reflexiona el propio realizador, la sombra de los problemas de distribución y difusión de estos contenidos oscurece las posibilidades emancipatorias vinculadas a la instancia del reconocimiento.

Es posible preguntarnos si la convocatoria produjo un efecto de agrupamiento que llevó a la regionalización en esta propuesta, o si la región estaba dada por la cercanía (en la distancia física, pero también en la profesional y tecnológica) y el INCAA no hizo sino interpelarla desde sus bases. Pensamos que la convocatoria es regionalizada y regionalizante, y que en esa dinámica favorece formas productivas asociativas que impactan positivamente para transformar una dinámica concentrada y centralizada geográficamente.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (1999), "Televisión y vida privada", en Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.): *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus. Tomo 3.
- Arancibia, Víctor (2014): "Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) en la diversidad", en Nicolosi, Alejandra Pía (comp.):

La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural.
Buenos Aires, UNQ.

Baranchuck, Mariana (2010): "Una historia de la aprobación de la ley 26.522 de SCA (o el largo camino hacia la democratización de las comunicaciones)", en AFSCA: *Ley 26.522 de SCA. Historia, antecedentes europeos y principales artículos*. Buenos Aires, AFSCA.

Bizberge, Ana (2010), *Televisión Digital Terrestre. ¿Cambio de estatuto de la radiodifusión?*, Buenos Aires, Prometeo.

Cáceres, Luciana y Carina Rodríguez (2014): "De fierros e historias: técnicos y tecnología en los documentales feerales en la televisión digital argentina", en Nicolosi, Alejandra Pía (comp.): *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Buenos Aires, UNQ.

Ford, Aníbal (1987), "Aproximaciones al tema de federalismo y comunicación", en Landi, Oscar (compilador): *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa.

García Vargas, Alejandra (2011): "Tiempo, espacio y actores en la construcción de un nuevo espacio audiovisual para Argentina. La experiencia del Polo NOA", *Memorias del XIII Congreso de la Red de Carreras de Comunicación de Argentina (REDCOM)*, Tartagal, Salta, 18 al 20 de agosto.

García Vargas, Alejandra (2012): "El programa Polos como proyecto de articulación productiva federal: cumpliendo el art. 153 de la Ley 26.522", *Ciclo de Debate sobre el Estado de Aplicación de la Ley 26.522 (LSCA)*. Sede Regional Tartagal de la Universidad Nacional de Salta. Tartagal, 6 de octubre.

García Vargas, Alejandra (2014): "Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia: notas espaciales sobre *San Salvador de Jujuy, murmullo que aturde*", en Nicolosi, Alejandra Pía (comp.): *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Buenos Aires, UNQ.

García Vargas, Alejandra, César Arrueta y Marcelo Brunet (2009), "Medios masivos: tramas y complicidades en Jujuy. Una mirada desde la década del 90", en Lagos, Marcelo (compilador), *Jujuy bajo el signo Neoliberal. Política, economía y cultura en la década de los noventa*, San Salvador de Jujuy, EDIUNJU/REUN.

García Vargas, Alejandra, Ramón Burgos, Verónica Fico seco, Melina Gaona, Andrea López y Gonzalo Zubia (2014): "*Es la única que da películas, las otras cuentan de*

- paisajes*”. Experiencias de audiencias con la televisión digital abierta en contextos populares urbanos (Jujuy, 2012)”, ponencia presentada en el XVI Congreso de REDCOM, La Matanza, UNLaM, 14 al 16 de agosto.
- Grossberg, Lawrence (2006), “Does cultural studies have futures? Should it? (or what’s the matter with New York?). *Cultural Studies, Contexts and Conjunctures*”, en *Cultural Studies* Vol 20 (1), pp 1-32.
- Hall, 1996 [1973], “Coding/decoding”, en: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Routledge.
- Landi, Oscar (1987), “Medios, procesos culturales y sistema político”, en Landi, Oscar (compilador), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa.
- Loreti, Damián y Luis Lozano (2014): *El derecho a comunicar. Los conflictos en torno a la libertad de expresión en las sociedades contemporáneas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Marino, Santiago, Mastrini, Guillermo y Becerra, Martín (2010): "El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina", en *Oficios Terrestres* N° 25, La Plata, FPyCS/EDULP.
- Mattelart, Michel (2011), “Estudiar comportamientos, consumos, hábitos y prácticas culturales”, en Albornoz, Luis: *Poder y medios de comunicación*, Buenos Aires, Paidós.
- Nicolosi, Alejandra Pía (2014): “La ficción televisiva a partir de la LSCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica”, en Nicolosi, Alejandra Pía (comp.): *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Buenos Aires, UNQ.
- Ogando, Ariel (2004), “Wayruro Comunicación Popular”, en Vinelli, Natalia y Carlos Rodríguez Esperón (compiladores), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires, Ediciones Continente.
- Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos y Subprograma Análisis de Medios del Picto-UNJU 151/08 (e/p): “Consumos y audiencias televisivas. Informe nodo Jujuy”. En: García Vargas, Alejandra (directora): *Sociología(s) y análisis de medios en escala local: situaciones y condiciones de producción, circulación y reconocimiento en Salta y Jujuy*. Jujuy, Ediunju.
- Rossi, Diego (2013): “Redistribución del excedente en el sector audiovisual: diversidad y sustentabilidad frente a las profecías pendulares”, en *XI Encuentro Nacional de*

Carreras de Comunicación (ENACOM), Río Cuarto, UNRC, 25 al 27 de setiembre de 2013

- Segato, Rita (2007), “El vacío y su frontera: la búsqueda del otro lado en dos textos argentinos”, en *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Slack, Jennifer Daryl (1996), “The theory and method of articulation in cultural studies”, en Morley, David y Chen Kuan-Hsing Chen (eds.): *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge.
- Terbeck, Erica (2007), “Notas sobre la circulación del documental militante en la Ciudad de Buenos Aires desde la década del ´90”, en Sel, Susana (comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo.
- UBACYT S-104 (2009), “Catálogo de colectivos, grupos y realizadores de documentales y audiovisuales de intervención política (1990-2006)”, en Sel, Susana (comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Webster, Frank y Kevin Robins (1986), *Information technology: a luddite analysis*, Norwood, Ablex.
- Williams, Raymond (1997), *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.

Leyes y documentos públicos citados:

- Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) (2012): *Informe anual sobre contenidos de la Televisión Abierta argentina. Período 2011*. Recuperado de: <http://www.afsca.gob.ar/2012/06/informe-anual-sobre-contenidos-de-la-television-abierta-argentina-periodo-2011/>
- Decreto N° 1148/09 (31/8/2009). Televisión Digital. Créase el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre. *Boletín Oficial de la República Argentina*, año CXVII, N° 31.727, 1/9/2009. Recuperado de: <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle>
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (2010): *Plan operativo de fomento y promoción de contenidos audiovisuales digitales del SATVD-t. Bases y condiciones para el concurso “Series de Documentales Federales”*. Recuperado de: http://www.incaa.gov.ar/castellano/home/concursos_tvdigital/produccion_contenidos/2_documentales_federales2011.pdf

Ley N° 26.522 (Senado de la Nación Argentina, 10/10/2009). Regúlanse los Servicios de Comunicación Audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina. *Boletín Oficial de la República Argentina*, año CXVII, N° 31.756. Recuperado de: <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle>

Ministerio de Planificación de la Nación (2009), *Planificación estratégica para la implementación del SATVD-T*. Recuperado de <http://www.minplan.gob.ar>

Programa de Polos Audiovisuales Tecnológicos (2013), *Proyectos de Investigación y Desarrollo. Línea de estudios Consumo y audiencias televisivas. Informe comparativo de estudios locales e informe Nodo Jujuy*, enero.

Subprograma Polos y Nodos (2011), presentación de Eva Piwowarsky al Río Content Market (presentación ppt).

ANEXO

Serie “Maestros. Cuatro historias, cuatro escritores” de Wayruro Comunicación Popular, producida en 2011 y emitida por canal Encuentro los miércoles a las 18 hs, a partir del 6/6/2012. Cuatro capítulos.

Ficha técnica

Director y guionista de la serie: Ariel Ogando

Productor General: Diego Ricciardi

Dirección Cap. 1: Adrián Ogando (Jujuy)

Dirección Cap. 2: Ariel Ogando (Jujuy)

Dirección Cap. 3: Emiliano Goyeneche / Álvaro Medina

Dirección Cap. 4: Patricio Schwaneck

Producción Ejecutiva: Paula Kuschnir; Fátima Genovese; Adriana Chaya; Matías Quintana; Mariel Bomczuk

Cámara: Rolando Huanca; José Luis Contreras; Álvaro Medina; Sergio Tapia

Sonido: Pablo Cortez; Diego Ricciardi; Fátima Genovese; David Nardelli

Edición: Adrián Ogando; Ariel Ogando; Diego Correa; Emiliano Goyeneche; Álvaro Medina; Pablo Gaiazzi

Lectura de poemas: Ernesto Aguirre

Música Original: Adrián Ogando

Asistente de Producción: Marcela Genovese

Asistente de Cámara: Moisés Rioja; Alejandro Castro; Matías Quintana

Gráfica y Animación: Cortados Comunicación Audiovisual

Protagonistas: Ernesto Aguirre; Reynaldo Castro; Gabriel Salgado; Pablo Baca; Estela Hidalgo; Andrés Fidalgo; Orlando Agüero; Eduardo Perrone; Daniel Divinsky; Demetrio Conidares; Lorenzo Verdasco; Mario Casacci; Carlos Segura; Pablo Brandán; Leonardo Iramain; Daniel Nieva; Gonzalo Reartes; Arturo Herrera; Margarita Mercado de Barberis; Horacio Agustín Pernasetti