

Zamba: una asombrosa excursión educativa.

El eduentretenimiento en la televisión pública argentina de 2010 a 2015

Andrea Scroca*

Marcelo Vidal**

Universidad del Salvador

Resumen

En este artículo nos proponemos rescatar la importancia que reviste la generación de productos audiovisuales sofisticados para el fortalecimiento del vínculo educación-comunicación. Nos focalizaremos en el análisis de la serie animada *La asombrosa excursión de Zamba*, creada en el año 2010 por el canal infantil Pakapaka. Entendemos que el análisis de estos desarrollos, enmarcados en el campo del eduentretenimiento, contribuye a una valorización del audiovisual en tanto herramienta clave en la conformación de la relación entre la educación y el entretenimiento.

Palabras clave: Eduentretenimiento; Televisión pública; Zamba; Educación/comunicación; Convergencia digital.

* Licenciada en Periodismo por la Universidad del Salvador. Realizadora cinematográfica (Escuela Profesional de Cinematografía). Tesista de la Especialización en Docencia Universitaria (UNTREF). Docente e investigadora. Correo electrónico: andrea.scroca@usal.edu.ar

** Realizador cinematográfico por la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (EDAC). Tesista de la Maestría en Periodismo Documental (UNTREF). Director del Centro de Producción Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación, USAL. Docente e investigador. Correo electrónico: marcelo.vidal@usal.edu.ar

Zamba: an amazing educational excursion.

Edutainment in Argentinean public television, 2010-2015

Abstract

In this article we aim to recover the significance of the developing sophisticated audiovisual designs which strengthens the link between education and communication. The focus is on the analysis of the 2010 animated series La asombrosa excursión de Zamba, produced by Argentinean children's TV channel Pakapaka. We assume that the analysis of these kinds of developments, framed in the field of edutainment, contributes to an appreciation of audiovisual as a key tool in shaping the relationship between education and entertainment.

Key words: *Edutainment; Public television; Zamba; Communication/education; Digital convergence.*

Zamba: uma assombrosa excursão educativa.

Eduentretenimento na televisão pública argentina, 2010-2015

Resumo:

Neste artigo pretendemos resgatar a importância que reveste a geração de produtos audiovisuais sofisticados para o fortalecimento do vínculo educação-comunicação. Focaremos a nossa análise na série animada La asombrosa excursión de Zamba, criada em 2010 pelo canal infantil Pakapaka. Entendemos que a análise destes desenvolvimentos, enquadrados no campo do eduentretenimento, contribui para uma

valorização do audiovisual como ferramenta chave na formação da relação entre a educação e o entretenimento.

Palavras-chave: *Eduentretenimento ; Televisão pública; Zamba; Educação-comunicação; Convergencia digital.*

En este artículo nos proponemos rescatar la importancia que reviste la generación de productos audiovisuales sofisticados para el fortalecimiento del vínculo educación-comunicación. Nos focalizaremos en el análisis de la serie animada *La asombrosa excursión de Zamba*, creada en el año 2010 por el canal infantil Pakapaka. Entendemos que el análisis de estos desarrollos, enmarcados en el campo del eduentretenimiento, contribuye a una valorización del audiovisual en tanto herramienta clave en la conformación de la relación entre la educación y el entretenimiento.

El uso del entretenimiento como herramienta educativa tiene una evolución de varias décadas y sus diversas estrategias de aplicación se han desarrollado recogiendo aportes teóricos de diversos campos disciplinares. En este marco, su empleo plantea desafíos que aún siguen vigentes. La evolución del edu-entretenimiento¹, ya sea en la praxis como en el plano teórico, reconoce contribuciones de ámbitos tan específicos como diversos: de distintas disciplinas relacionadas con la educación, de la psicología, de las ciencias sociales y de la comunicación.

En este trabajo buscamos identificar y analizar aquellos elementos constitutivos que permitieron no solo altos niveles de aceptación por parte de su audiencia, sino también que

¹ Este concepto será desarrollado más adelante.

establecieron un nuevo paradigma en el desarrollo de propuestas relacionadas con la educación y el entretenimiento.

Históricamente, esta relación fue planteada como una rivalidad. La escuela como agente social mediador mantuvo una mirada recelosa hacia los contenidos educativos de los medios. En el libro *Los ilustres hombres de Billiken* (1994), Mirta Varela define que la relación entre la escuela y los medios está signada por el conflicto: “Desde la escuela se ha planteado que los medios son una competencia fuerte y desleal, algo que se nos impone, que a la fuerza debemos tener en cuenta, que es preferible controlar a que nos devore” (1994, pág. 18).

Esta visión apocalíptica del uso de los medios de comunicación —y del entretenimiento, por extensión— se ha modificado en las últimas décadas gracias al aporte de académicos de distintas disciplinas, que ayudaron a tener una mejor comprensión de la problemática. En la actualidad, el entramado de la relación comunicación/educación se ha complejizado con el surgimiento de nuevas plataformas que, a su vez, dieron origen a jóvenes y originales audiencias, lo que propició la multiplicación de narrativas que combinaron varios usos y propósitos. Es en este contexto en el que se desarrollaron las señales educativas de TV Encuentro y Pakapaka, y se generaron condiciones de producción novedosas que dieron lugar a proyectos como el que se analiza en este artículo.

Comunicación/educación

La problemática escuela/medios, esto es educación/comunicación, es compleja de abordar y observa particularidades únicas en Latinoamérica. Así, la región presenta una rica tradición en el estudio de los campos cultura/educación y educación/comunicación que ha ayudado a conformar una voz original y potente en el acercamiento a la problemática.

Resultaría difícil comprender los desafíos actuales en este campo sin la base conceptual desarrollada por esas voces que mejoraron la comprensión de las particularidades latinoamericanas en el campo. Martín Barbero, quien estudió la función que jugaron los medios masivos en la conformación de la modernidad latinoamericana, en su libro *De los medios a las mediaciones* afirma que es necesario plantear una transformación profunda en la manera de abordar la historia de los medios de comunicación en América Latina. Y subraya:

las historias de los medios de comunicación siguen —con raras excepciones— dedicadas a estudiar la “estructura económica” o el “contenido ideológico” de los medios, sin plantearse mínimamente el estudio de las mediaciones a través de las cuales los medios adquirieron materialidad institucional y espesor cultural. (1987, p. 177)

Esta primera caracterización será el inicio de un extenso recorrido dedicado a investigar las transformaciones que se sucedieron en el campo de la comunicación/cultura en América Latina hasta la actualidad. Sus trabajos más recientes abordan la cuestión teniendo en cuenta las fuertes transformaciones tecnológicas que se iniciaron con el nuevo siglo. El autor señala que la revolución tecnológica contemporánea plantea un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos (lo cultural) y las formas de producción y de distribución de los bienes y servicios. Esto es que una nueva forma de producir junto a un nuevo modo de comunicar definen al conocimiento como una fuerza productiva directa. Para el autor, este contexto plantea un desafío al interior del ámbito educativo:

De ahí que una transformación en los modos de circulación del saber (J. Rifkin, H. Fischer), como la que estamos viviendo, es una de las más profundas transformaciones que puede sufrir una sociedad. La escuela está dejando de ser el

único lugar de legitimación del saber ya que hay una multiplicidad de saberes que circulan por otros canales, difusos y descentralizados. Esta diversificación y difusión del saber, por fuera de la escuela, es uno de los retos más fuertes que el mundo de la comunicación le plantea al sistema educativo. (2002, pág. 13)

García Canclini, quien ha investigado profusamente los fenómenos culturales contemporáneos desde una perspectiva latinoamericana, también ha abordado los desafíos que se plantean en este nuevo contexto. El autor sostiene que la identidad es una construcción que se relata: “los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad [...] de cada nación y se consagró su retórica narrativa” (1993, p. 23), y cita el rol protagónico que tuvieron los medios masivos en organizar los relatos de identidad en las sociedades nacionales. Un eje determinante para el autor es quién será el encargado de relatar la identidad en la época del poscolonialismo: “El problema clave no parece ser el riesgo de que las arrase la globalización, sino entender cómo se reconstituyen las identidades étnicas, regionales y nacionales en procesos de hibridación intercultural” (1993, p. 23).

En el ámbito local, resultan significativos los trabajos y las lecturas de Jorge Huergo (2001) con relación al campo educación/comunicación. Su libro *Hacia una genealogía de la comunicación/Educación* es un aporte valioso para comprender su configuración en Argentina. El autor propone un recorrido que se inicia con el desarrollo del proyecto Sarmientino, reconoce los aportes teóricos de Taborda al debate y fija la etapa fundacional de la comunicación/educación hacia fines de los años cincuenta durante el período desarrollista: “los medios de comunicación se convierten en uno de los principales agentes de modernización y desarrollo, ya que diseminan en todas las latitudes las actitudes, las

prácticas, los productos, los consumos, las relaciones, propias de la modernidad” (2001, p. 28). El autor aborda las particularidades y desafíos que presentó este período en la región y plantea problemáticas que dejaron huellas hasta la actualidad: “una terminología de base económica (y también industrial) que se adoptó para la pedagogía [...] y la planificación, que muchas veces fluctuó entre los requerimientos de sucesivas reformas educativas” (2001, p. 35).

Los aportes de Jorge Huergo adquieren relevancia en la caracterización del contexto actual. En línea con los desafíos planteados por Martín Barbero y García Canclini, el autor pone especial acento en la cuestión comunicación/educación y en la investigación de las alfabetizaciones posmodernas. Señala que, de esta forma, se puede

dar cuenta de las transformaciones de las percepciones, los imaginarios, las acciones colectivas, los saberes, producidas y mediadas por los medios y las nuevas tecnologías, y que tienen como resultado una modelación que denominamos cultura mediática, que va impregnando y otorgando novedosos sentidos a las prácticas, los eventos, los rituales y las rutinas cotidianas [...]. Desde este panorama conflictivo necesitamos replantear la práctica educativo/comunicacional, de manera que sea capaz de responder no solo a estas situaciones, sino también a los modelos dominantes de ciudadanía que por lo general restringen y retardan las posibilidades de articulación entre ciudadanía y autonomía de los sujetos. (1998, p. 57)

Esta apretada síntesis tiene por objeto dar cuenta de los desafíos que se presentan en la actualidad en el campo comunicación/educación. Y, como se verá mas adelante, la posibilidad de transformar esos desafíos en formas novedosas que los interpelen.

El eduentretenimiento

El concepto de eduentretenimiento (del inglés *edutainment*) refiere a una propuesta mediatizada en cuya fundamentación, programación y forma presenta contenido educativo a través del entretenimiento. La mayor cualidad de este tipo de propuestas es que invitan, a través de la recreación, a facilitar los procesos educativos mientras desarrollan lo racional, lo simbólico y lo afectivo. Mas allá de esta definición amplia, el eduentretenimiento es un término que permite ser asociado con prácticas muy diversas, de significado no unívoco. Remite a diferentes acepciones relacionadas con las distintas etapas en las cuales la práctica fue evolucionando y se fue conceptualizando.

El tratamiento teórico de este concepto comienza a ser desarrollado en la última década del siglo XX, en una amplia variedad de prácticas comunicativas. Muchos autores construyen su genealogía con experiencias que se remontan a mitad del siglo pasado, incluso antes. Como ejemplo de esta diversidad, Thomas Tufte engloba, dentro de estas prácticas, al conocido dibujo animado *Popeye, el marino* (EE. UU., 1934); a la exitosa serie de radio *The Archers* (Reino Unido, década de 1950); a la telenovela *Simplemente María* (Perú, 1969), y al show televisivo *Plaza Sésamo* (EE. UU. 1969), emblema del eduentretenimiento infantil, estrenado en la TV pública norteamericana, con 37 años en el aire y que fue exportado a 120 países.

El mismo autor propone que, en los procesos de eduentretenimiento, pueden ser reconocidas tres generaciones: la primera vinculada al mercadeo social y a la planificación familiar, en la que los expertos son los responsables de los contenidos y de la producción de los mensajes. En la segunda instancia, se incorpora y valora en ese proceso la participación comunitaria a partir de la articulación del uso de medios con el aporte de distintas organizaciones. Finalmente, la tercera generación se involucra en la identificación de los problemas y en el desarrollo de diversas capacidades para resolverlos, incorporando

herramientas de debate y de influencia en las políticas públicas. Tufte, además, vincula esta instancia con el educador Paulo Freire:

La «conscientizacáo» de Freire (generación de conciencia) podría ser utilizada para asegurar la participación comunitaria en las estrategias de EE. Este camino ofrece unos medios a través de los cuales las intervenciones de EE pueden ser conectadas a las cuestiones de poder, inequidad y derechos humanos. (2004, p. 31)

Esta vinculación de Tufte, del eduentreñamiento con las propuestas pedagógicas de Freire, alienta a pensar una comunicación horizontal a través de modos de la educación no formal que involucran nuevos formatos y lenguajes como el audiovisual, y que pueden articular procesos de empoderamiento de las comunidades mediante una pedagogía liberadora que aliente la empatía, el reconocimiento de las diferencias y el respeto por el otro, en el fortalecimiento del tejido social.

En el campo del eduentreñamiento, a nivel mundial, abundan los desarrollos teóricos que remiten a experiencias relacionadas con públicos y temáticas para adolescentes y adultos, la mayoría con el objetivo de concientizar sobre temas relacionados con la salud, con situaciones ambientales, con prácticas sociales y con problemáticas de género. Son menos los trabajos que se abocan a estudiar esta dinámica con relación a la infancia. En Argentina, en la década de 2010, se ha enriquecido sustancialmente el debate merced al desarrollo de una significativa cantidad de investigaciones y publicaciones referidas a la cuestión. Si se observan las temáticas abordadas, se comprueba que, en su gran mayoría, se dedican a estudiar el novedoso panorama que significó el surgimiento de las señales televisivas del Ministerio de Educación —Encuentro y Pakapaka entre las más importantes— y de sus portales educativos.

Una robusta propuesta del Ministerio de Educación en el área de la televisión y de la convergencia digital propició contenidos en los que las representaciones de la cultura, la historia y la política se incorporaron en narrativas fusionadas con diferentes herramientas, estilos y géneros, emitidas en diversas plataformas y con múltiples finalidades. Este nuevo plan dio lugar a un vigoroso debate en torno a las políticas públicas. En este contexto, Silvina Pauloni, Sebastián Novomisky, Florencia Codoni y Andrea Gómez retomaron el vínculo con la pedagogía de Paulo Freire, planteado por Tufte, y lo relacionaron con ciertas características que conforman los relatos mencionados:

la narración de historias se vale de la emoción e interpela; se orienta no sólo a proporcionar información sino a involucrar a los sujetos en el ejercicio de su ciudadanía para el cambio social, al recuperar sus propias experiencias y por ende, su reconocimiento y respeto. [...] los dos roles que las narraciones pueden tener, al recuperar el sentido de lo público, al tornar las preocupaciones de carácter privado en un interés común, y a su vez, su potencial de transformación. (2016, p. 51)

Para, finalmente, vincularlo con el contexto local:

En las coyunturas locales, estas formas de edu-entretenimiento se tornan útiles en el nuevo paradigma de comunicación que debe tener como principios el acceso abierto a los medios y el reconocimiento de las diferencias en un marco del diálogo y el respeto por el otro, de manera que se pueden articular las voces de los grupos sociales antes relegados y así promover la movilización para la reconstrucción del tejido social. (2016, p. 51)

Los estudios académicos en Argentina incorporan al ámbito del eduentretenimiento un nuevo elemento: la cuestión de la convergencia, problemática cuyo desarrollo teórico en aquellos años era incipiente a nivel global. Además de Novomisky (2016), Carolina Di

Palma (2018), en su tesis de maestría, lleva adelante una investigación muy detallada sobre la convergencia en el ámbito de la comunicación y de la educación. La autora da cuenta de la complejidad que supone ese campo en un contexto de constante transformación y propone un meticuloso recorrido por varias de las cuestiones centrales que atraviesan su evolución. De esta forma aborda cuestiones vinculadas con cultura y performatividad del lenguaje; comunicación y cultura; hegemonía y sentido común; convergencia cultural; los medios y las mediaciones; la revolución de las tecnicidades; los sentidos político-estratégicos del campo comunicación/educación; los procesos de subjetivación; la cultura escolar y la cultura mediática; el consumo; el reconocimiento y los géneros discursivos; los desplazamientos de lo público y lo privado; el nuevo espíritu del capitalismo; el nuevo estatuto de la imagen y la sociedad del espectáculo, y políticas públicas e infancias contemporáneas, entre otros. Asimismo, este trazado ayuda a delinear el contexto en el que nacieron las nuevas señales del Ministerio de Educación.

Televisión Pública, Canal Encuentro y Pakapaka

El surgimiento de Canal Encuentro, el primer canal público argentino dependiente del Ministerio de Educación, se gestó en un proceso que insumió varios años de planificación, dentro de un contexto dinámico en los campos de la educación y la comunicación. Como detallamos anteriormente, hay evidencias de que en la primera década de este siglo ya existían indicios claros sobre la magnitud de las nuevas realidades en estos ámbitos. Si bien el abordaje sistematizado de la problemática, en el plano teórico, continúa hasta el presente, esos primeros indicios permitieron que los aspectos fundamentales del

nuevo contexto fueran tenidos en cuenta a la hora de establecer los principios básicos constitutivos de Canal Encuentro².

Cuenta Tamara Smerling que, cuando el canal no era más que un esbozo, se escuchaba decir al entonces Ministro de Educación, Daniel Filmus:

No quiero hacer un Ministerio de la *Escolaridad*. Estoy convencido de que la educación está en los diferentes ámbitos de consumo popular: la pantalla es, justamente, uno de ellos. Por eso creo que la televisión es una herramienta pedagógica con un potencial singular. (2021, p. 12)

El libro de Tamara Smerling *La otra pantalla: Educación, cultura y televisión 2005/2015. Una década de Canal Encuentro, Pakapaka y las nuevas señales educativas* (2021) es un documento imprescindible para conocer, desde adentro y en profundidad, la evolución y el afianzamiento de Canal Encuentro y las demás señales educativas. También, esta autora da cuenta de la relevancia que adquirirían las nuevas tecnologías para el ministro:

Filmus consideraba, además, que la mirada sobre la convergencia era ineludible para la época: las nuevas tecnologías (como el soporte de las pantallas de televisión) se tornaban indispensables para pensar en los nuevos horizontes de aprendizajes y conocimientos en Educación. Por eso, pensó, que la decisión de montar el canal desde una sociedad del Estado, como Educ.ar. (2021, p. 29)

La puesta en servicio del Canal Encuentro, en el año 2007, inauguró en Argentina la experiencia de desarrollar una señal televisiva educativa y cultural desde el estado. Originalmente, bajo la órbita del Ministerio de Educación, esta señal, además de estar

² Para una información más detallada de esos principios se puede recurrir al decreto 533/2005 de manera online a <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/105000-109999/106542/norma.htm>

dirigida al público en general, fue pensada como una herramienta pedagógica para la comunidad educativa en particular.

Pakapaka fue inicialmente un segmento dedicado al público infantil dentro de la programación general de Canal Encuentro y, luego de tres años, se convirtió en una señal televisiva autónoma. Su creación en el año 2010 marca un quiebre en la concepción de la televisión infantil en nuestro país, al incorporar contenidos que articulan el entretenimiento, la educación, la cultura y el reconocimiento de las infancias en el entramado social. La señal es la única destinada al público infantil que no cuenta con publicidad comercial. Este rasgo indica la concepción del canal de que su audiencia no está compuesta por meros consumidores, sino por sujetos activos en el vínculo comunicacional. También es la única señal infantil que se genera en Argentina, ya que las cinco señales restantes de ese segmento provienen de los Estados Unidos.

Los postulados teóricos mencionados al comienzo de este artículo se corresponden con el análisis de experiencias educativo-comunicacionales “exitosas” que comprenden, entre otras disciplinas, al audiovisual. Definir el término “exitosas” resulta complejo y trasciende la extensión de este artículo. De todas formas, se puede afirmar que son necesarias dos condiciones para que eso suceda: 1) niveles de aceptación de audiencias significativos y 2) desarrollo de contenidos de calidad, originales y entretenidos. Con referencia al primer punto, Néstor García Canclini se pregunta:

¿Cómo tratar en la televisión dos claves de su lenguaje y su comunicación: el placer y el espectáculo?... quienes buscan la respuesta en la mercadotecnia piden que nos atengamos a los hechos: la televisión comercial tiene alto rating, mientras el de la televisión cultural es bajísimo. (2008, p. 15)

Para este autor, una de las claves para que la Televisión Pública mejore los niveles de aceptación pasa por el propio instrumento de comunicación. El hecho de que las señales públicas no se encuentren tan sometidas a las exigencias del mercado les permite experimentar con la potencialidad expresiva del medio. En cuanto al segundo punto, Jesús Martín Barbero sostiene que la calidad se debe desarrollar sobre la base de “una concepción multidimensional de la competitividad: profesionalidad, innovación y relevancia social de su producción” (2001, p. 48).

En ese sentido, las señales surgidas en el ámbito del Ministerio de Educación generaron un espacio donde la construcción de narrativas tienen como eje lo educativo, pero presentado de una manera original, superadora, inteligente y diversa. Así, estas señales organizan el discurso audiovisual para convertirlo en un contenido entretenido y atractivo para las infancias. En esta línea, Magdalena Albero considera que el “elemento fantástico” es una parte importante de la cultura infantil y debe estar presente en cualquier narración que busque atraer su atención. “La fantasía no consiste en crear un muñeco animado más o menos gracioso que introduzca unos contenidos educativos, sino en crear personajes fantásticos, cuya personalidad y acciones sean el elemento conductor del programa” (2001, pág. 119). Albero destaca la necesidad de una narrativa que respete los elementos fundamentales de toda historia atractiva como la lucha entre el bien y el mal, la identificación con los héroes, la superación de los obstáculos en la adquisición del objetivo y la resolución positiva de los conflictos. Estos elementos desarrollan el suspenso y la intriga, factores que mantienen la atención infantil a la vez que desafían la creatividad para la resolución de problemas.

Los programas de Pakapaka respetan esta lógica de construcción narrativa enfatizando la contextualización de lo ficcional en una representación probable y próxima a

las audiencias en lo referente a las historias, escenarios y personajes. No es solo una identificación del espectador con el héroe, a modo de catarsis emocional, sino una ampliación de identificaciones en las que las comunidades y las culturas se visibilizan en la pantalla y, al verse, se reconocen y reconocen al otro, se naturalizan las diferencias, lo cual conduce, en definitiva, al afianzamiento de las identidades.

En este tipo de producciones, lo educativo abarca más que la mera reproducción de contenidos curriculares, se dirige a potenciar la construcción de la identidad y el empoderamiento de lo nacional. Ampliando este concepto, Sebastián Novomisky (2020) señala que en las formas de educación no tradicional se articulan procesos de empoderamiento a través de una pedagogía que promueve la empatía, el reconocimiento de las diferencias y el respeto por el otro.

Albero sostiene que para que la televisión educativa realice programas que “enganchen” a los/as niños/as es necesaria una mejor utilización del medio televisivo y un mayor conocimiento de los deseos, intereses, capacidades, influencias y necesidades de la audiencia infantil. En este aspecto, las narrativas de Pakapaka presentan a las audiencias como protagonistas: en todos los programas los/as niños/as son quienes llevan adelante el relato, respetando desde lo visual (peinados, vestimenta) lo accesible y propio de la edad, y desde lo sonoro, el habla particular de cada sujeto de acuerdo a su lugar de pertenencia.

A diferencia de otras señales infantiles que buscan homogeneizar a las audiencias a partir de una globalización de las modas y de las costumbres y de una neutralización del lenguaje, Pakapaka visibiliza, en sus contenidos, los intereses comunes de las infancias y las diferencias propias de cada niño/a representado/a. De esta manera conforma un discurso simbólico en el que las infancias se entienden por lo que comparten y también por lo que las diferencia.

El audiovisual en el entorno de las señales públicas

Lo novedoso de la propuesta de Pakapaka es la utilización de las formas narrativas audiovisuales propias del medio televisivo para la generación de programas que entretengan y transmitan contenidos educativos, de modo que las herramientas de uno y otro no se fuercen ni choquen sino que se organicen de manera productivamente inclusiva. Para Alberó, “La solución no pasa por hacer una televisión alternativa a la comercial sino por hacer televisión, siguiendo las formas a la que el espectador está acostumbrado pero cuidando la calidad de los contenidos, innovando el fondo pero no la forma” (2001, p. 118).

En los inicios de la señal, su primer director Tristán Bauer, en una entrevista realizada por *El monitor de la educación*, afirmaba que

La imagen tiene muchos rasgos, pero uno muy importante es el de actuar como un enorme despertador. De conciencias, sobre todo. Si somos capaces, por ejemplo, de hacer un programa sobre matemáticas y que niños y jóvenes descubran una pasión, o de crear programas que hablen de Luis Federico Leloir y Bernardo Houssay, hoy personajes desconocidos por la mayoría de la población. Si esto logra cautivar a maestras y maestros para que lo utilicen en sus clases, está clara la importancia que puede tener el canal educativo. Aunque es difícil dar un paso más y profundizar, ahí me parece que los libros y la lectura son irremplazables. Pero, sin duda, y por haber sido cautivado por ese lenguaje, estoy seguro de que, como despertador, lo audiovisual es imbatible. (2006, p. 9)

El énfasis puesto en la calidad de los contenidos por Tristán Bauer se manifestaba hasta en los más mínimos detalles. En su libro *La otra Pantalla*, Tamara Sperling relata que en uno de los primeros encuentros con Guillermo Stein, quien fue el responsable del

desarrollo de la identidad visual del Canal, Bauer especificó: “Mirá, lo que nosotros queremos hacer es un canal educativo. Pero no el típico aburrido sino algo de calidad y atractivo. Por eso, la identidad visual que le queremos dar tiene que ser tan buena como cuando vemos HBO o MTV” (2021, p. 35).

En el acento puesto en el cuidado del aspecto estético y narrativo del lenguaje audiovisual y en la factura comunicacional y técnica de la señal está la clave para comprender los altos estándares de calidad de los contenidos, lo que explica, en gran medida, el éxito de la propuesta. Fernanda Rotondaro, quien acompañó a Bauer desde los inicios, es una experimentada productora audiovisual con una trayectoria de diez años en la señal cultural Canal A. La presencia de Rotondaro en el equipo fue también una clara señal de la importancia que se le prodigaba al desarrollo audiovisual dentro del proyecto.

En este artículo consideramos que la base de todo buen proyecto televisivo, sobre todo en un marco de convergencia digital como el actual, está sustentada por una buena propuesta audiovisual. Si no se elaboran propuestas audiovisuales entretenidas, con desarrollos narrativos consistentes, con planteos estéticos originales y con sofisticada factura técnica resulta muy difícil poder generar en el potencial destinatario la identificación necesaria para sostener, primero, una señal televisiva y, posteriormente, desarrollos de propuestas convergentes.

La generación de contenidos audiovisuales robustos no es producto de la casualidad, se logra a partir de una secuencia de trabajo elaborada y compleja. Debajo de cada relato audiovisual que fluye con naturalidad subyace un complejo mecanismo donde intervienen equipos de guionistas, realizadores, productores, actores y artistas que sostienen esa fluidez con más trabajo que inspiración. Nuevamente, el libro de Smerling puede graficar mejor la idea:

El coordinador de Guiones de Canal Encuentro, Ezequiel Pepe Cazzola, fue uno de los propulsores del cuidado de esos engranajes desde sus inicios. En 2007 se hizo cargo del corazón del Canal, un área artística por donde pasaban desde la escritura de los guiones y las escaletas de un programa hasta los formatos o la voz en off de un presentador. Un ciclo completo que diseñaba el esquema más apropiado para hacer un guión científico, un programa de historia o de difusión de la música: la línea editorial. Su trabajo, difícil, en ocasiones era traducir –en un sentido narrativo– todo lo que iba a ocurrir en la pantalla: un cuatrimestre de facultad en solo 28 minutos de programa. (2021, p. 171)

Zamba, la serie animada que analizamos en este artículo, es una muestra representativa de cómo una construcción audiovisual puede generar empatía y despertar entusiasmo en niñas y niños por conocer la historia y la cultura. Nos interesa resaltar, además, cómo esa experiencia permitió que maestros y maestras desarrollen su currículo con los disparadores que generan sus contenidos; ayudó a niños y niñas a desarrollar sus competencias al permitirles ser parte de los relatos en los festivales temáticos a lo largo de todo el país; y por último ayudó a que Pakapaka, desde su portal, acompañara, fortaleciera y ampliara la filosofía del canal para las infancias. Citado por Smerling, el ministro de Educación Alberto Sileoni resumía el carácter emblemático de la serie:

Zamba es claramente una decisión, en Zamba no solo se ve la estética de Canal Encuentro y Pakapaka sino que también transmite una cantidad de valores, los cuales se traducen con claridad. Zamba es una propuesta axiológica, es decir que no está vaciado de contenido ya que se relata profundamente la historia argentina. (2021, p. 173)

La asombrosa excursión de Zamba

Con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo, Canal Encuentro convocó a un equipo integrado por los realizadores Sebastián Mignona y Fernando Salem y el historiador y guionista Gabriel Di Meglio, con los que ya había coproducido otras propuestas, para producir un programa unitario para niños dedicado a la fecha patria. La casa productora El perro en la luna, dirigida por Mignona, fue la encargada del desarrollo y de la producción del proyecto. El resultado fue un programa para niños en formato de dibujo animado estructurado en cuatro episodios. El éxito de convocatoria de estos primeros episodios determinó que las autoridades de la señal Pakapaka decidieran encargar la producción de más episodios, incrementando su cantidad hasta llegar a los 48 en cuatro temporadas³.

A partir del éxito que tuvieron los cuatro capítulos que conmemoraban el Bicentenario de la Revolución de Mayo, *La asombrosa excursión de Zamba* se perfiló a ser

³ La serie *La asombrosa excursión de Zamba* consta de 48 episodios producidos a lo largo de cuatro temporadas. Ligado al origen de concepción de la serie, los hechos históricos ocupan un lugar preponderante en los contenidos de las primeras temporadas. Teniendo en cuenta esta particularidad, los episodios se pueden agrupar de acuerdo a ciertas características específicas: 15 episodios se circunscriben al período histórico de la Argentina que abarca desde los momentos previos a la Revolución de Mayo hasta las luchas entre unitarios y federales por el afianzamiento de un modelo de país (las dos primeras temporadas, se abocan en su totalidad a esta temática); 4 episodios desarrollan la historia de los campeonatos mundiales de fútbol; 5 episodios se abocan a distintas transformaciones revolucionarias en el ámbito de la historia de universal; 7 episodios se dedican a visitar a personalidades sobresalientes de la historia cultural y social de la historia latinoamericana, y por último un grupo de varios episodios que por sus variadas características temáticas resultan difíciles de agrupar, como por ejemplo aquellos dedicados a la alimentación; la lucha de las mujeres de Latinoamérica; los científicos latinoamericanos. Además, se produjeron 50 episodios de mundo zamba, en el que convivían animaciones con participaciones de niñas y niños seguidores del programa. También se produjo una importante cantidad de micros de dos minutos bajo el título *Zamba pregunta*. El período de realización de estas producciones abarca una primera etapa que va de los años 2010 al 2015. Durante el gobierno de Mauricio Macri se discontinuó la serie, y en el año 2019 se retomó el proceso de producción de nuevos episodios que comenzaron a emitirse en el año 2020. Todos los episodios se encuentran disponibles en el sitio web <http://www.pakapaka.gob.ar/minisitios/126083>.

el programa referente de la flamante señal Pakapaka y, a la vez, el punto de ataque de sectores que lo consideraban ideológicamente pautado.

A pesar de las críticas sobre corrección histórica, *La Asombrosa Excursión de Zamba* se convirtió en uno de los recursos audiovisuales más usados por la escuela para introducir o complementar la reflexión sobre la historia y la cultura argentinas, ya que facilita una aproximación entretenida y dinámica de los temas curriculares. En este sentido, esta serie es la más cercana al currículo de primaria, ya que cada efeméride patria cuenta con, al menos, un capítulo que la representa.

La serie tiene como protagonista principal a Zamba, un niño de la escuela primaria, que viaja a través del tiempo y participa de importantes eventos de la historia del país. En sus visitas al pasado, conoce a diferentes personalidades de la historia y de la cultura nacional y latinoamericana.

La serie fue pensada y elaborada teniendo en consideración el público al que el canal Pakapaka se dirige, un público infantil que va de los dos a los once años. La decisión de elegir el género de animación también tuvo en cuenta esta característica del público. Sobre esta decisión, Gabriel Di Meglio detalló que “el público infantil ya cuenta con entrenamiento en la lectura audiovisual en general y del dibujo animado en particular desde temprana edad, ven televisión antes de aprender a leer”⁴; es decir, un espectador que tiene incorporadas las reglas del género.

La Asombrosa excursión de Zamba propone, en cada episodio, una trama principal que mantiene una misma estética a lo largo de la serie y subtramas narrativas que pueden

⁴ Entrevista personal a Gabriel Di Meglio realizada el 18 de Marzo de 2018. Entrevistadores Andrea Scroca y Marcelo Vidal

explorar otras alternativas estéticas⁵. La trama principal se aboca al hilo de acción que llevan adelante los protagonistas y hace avanzar dramáticamente la historia, mientras que las subtramas narrativas se encargan de explicitar situaciones de contexto histórico que ayudan a comprender los escenarios en los que los protagonistas se desenvuelven. Estas subtramas pueden estar integradas al relato o, simplemente, funcionar como enunciaciones mediáticas extradiegéticas. Su justificación está dada por las diferentes estéticas que experimentan y los correspondientes formatos con que se presentan: canción, videojuego, reseña, tráileres de películas, videoclips, etcétera.

La estructura narrativa por episodio se mantiene en la totalidad de la serie. Cada capítulo presenta una introducción del protagonista (Zamba), un tema narrativo/contextual (“hoy vamos de excursión a...”) y la acción fantástica que permite a Zamba viajar al pasado. El medio por el que viaja al pasado varía de un episodio a otro, aunque siempre el disparador se relaciona con el carácter travieso y curioso del personaje. Por lo tanto, la serie propone como característica dramática un uso intensivo del *flashback* y el *flashforward* en detrimento de una cronología lineal, mediante la posibilidad de viajar en el tiempo a través de los mencionados procedimientos narrativos.

Ya en el pasado, Zamba queda inmerso en la acción de los personajes a quienes fue a conocer. En cada episodio se propone como cierre un resumen, este se resuelve dramáticamente cuando el personaje invitado le pregunta a Zamba: “contame lo qué aprendiste hoy, Zamba”.

La música tiene un destacado valor narrativo en la serie. Mucha de la información contextual de los episodios se introduce mediante canciones. Asimismo, es notorio, con el devenir de los episodios, la diversidad de ritmos que incorpora la serie, desde los más

⁵ Para el análisis de la serie se creó una matriz que se adjunta como Anexo.

tradicionales a los más contemporáneos ayudan a ampliar los horizontes musicales de los espectadores.

La serie se estructura con personajes estables y personajes invitados. En estos dos grupos se pueden identificar los componentes dramáticos clásicos: protagonista, antagonistas, ayudantes y secundarios que funcionan indistintamente a lo largo de cada episodio. Por ejemplo, es factible que Napoleón, un personaje invitado secundario, funcione como antagonista de Zamba, el protagonista estable. El rol protagónico de los personajes invitados se explicita al final de cada episodio mediante el crédito de “prócer invitado”. Correspondiendo con la lógica del género, los personajes son retratados con pocas pero distintivas características; de esta forma, son funcionales al avance de la acción y resultan fácilmente identificables por parte del espectador.

La incorporación de personajes al elenco estable, a medida que la serie se desarrolla en el tiempo, responde a una necesidad del orden de lo dramático. Mientras avanza, el relato necesita de otros personajes de la edad de Zamba que contrasten con sus características. Si el personaje de Zamba es inquieto, curioso y a veces ingenuo, Niña (la primera en aparecer en la serie que luego se convierte en estable) se muestra madura y resoluta. Así irán apareciendo el niño que lo sabe todo (estudioso) el niño cauteloso (temeroso frente a los deportes), y otros.

En el plano de lo simbólico, la figura de Zamba presenta algunas características destacables: su carácter federal, Zamba no vive en una ciudad cosmopolita sino en Clorinda, Formosa (que se identifica gráficamente en un mapa); su pertenencia a la escuela pública, su delantal blanco como vestuario lo acompaña a lo largo de cada episodio; y ciertas características arquetípicas del alumno medio, es sumamente curioso, lo que lo lleva

a desobedecer alguna regla; posee espíritu fantasioso y se aburre con facilidad (lo que manifiesta explícitamente: “me aburro”), además de curioso, es preguntón.

El dibujo de la serie *La Asombrosa Excursión de Zamba* está realizado con trazos definidos de grosor contundente con predominio de la línea curva. Presenta colores plenos y uso de la sombra simple. Los fondos tienen una función contextualizadora, sin detalles que distraigan la mirada de lo que acontece en primer plano, es decir, la acción o diálogo llevado a cabo por los personajes. Estos tienen una característica visual que los identifica y los hace fácilmente reconocibles en eventuales reapariciones. La vestimenta suele ser el elemento icónico más usado para indicar la pertenencia a un grupo o clase. De esta forma, Zamba usa un guardapolvo blanco para resaltar su pertenencia a la escuela pública; San Martín viste el uniforme azul de general de granaderos y suele sacar su sable al grito de “a la carga mis valientes”; Rosas viste una chaqueta rojo punzó; Niña usa un vestido a lunares y un delantal de trabajo; Belgrano, Moreno y otros revolucionarios llevan la moda civil del siglo XIX. Determinados rasgos físicos también van a ser signos identitarios para la representación de personajes históricos. A Napoleón se lo dibuja de baja estatura, a Saavedra de cabello blanco, a Belgrano con un rizo en la frente, Niña es afrodescendiente, Quiroga tiene cabello negro y grandes patillas. La flexibilidad expresiva del lenguaje animado permite la representación grotesca a partir de peculiaridades físicas reconocibles, la crítica social a través de la comicidad y el empleo de la distorsión física, contextual o temporal. En ese sentido, Pamela Gionco llega a la conclusión de que la animación ha contribuido a construir personajes de la serie histórica incorporando “una dimensión simbólica que el registro de base fotográfica no puede aportar” (2013, p. 760) debido a su compromiso de representación fidedigna de la realidad.

Asimismo, la animación hace de la tensión visual y narrativa sus herramientas de expresión. Cuando el argumento del dibujo animado no comprende una narración ficcional, sino que está basado en hechos o personajes históricos, la tensión con lo representado se acrecienta.

Desde su punto de vista narrativo, la serie pone en evidencia dos muy distintas maneras de acercarse a la historia como objeto de conocimiento. En el inicio de cada episodio, el relato pone a la historia como un recorrido de observación en el que los escolares no deben tocar nada ni separarse del grupo, tal como lo indica la señorita Silvia (maestra). En este caso, el encuentro con lo histórico tiene carácter museológico, de conservación y está preservado por vallas infranqueables o guardias que custodian. Sin embargo, apenas finalizada esta breve introducción, el relato propone una manera más lúdica de acercarse a la historia, menos previsible: un hecho fantástico, al que Zamba con su espíritu inquieto y travieso llega tras desobedecer las reglas (se sienta en un sillón prohibido, toca un elemento vedado, etcétera.). Mediante este recurso dramático, la serie ubica a Zamba (y al espectador) en el pasado, en el momento histórico en el que ocurren los hechos a los que el capítulo alude. La representación de lo histórico, por lo tanto, encuadra en un contexto en donde lo verídico/histórico se entrelaza con lo ficcional/fantástico amparado por la simbología del género y sostenido argumentalmente por la fantasía de la narración.

A diferencia del resto de los programas televisivos de representación histórica, sean documentales o programas de ficción, el dibujo animado de acuerdo con Lotman “tiene una naturaleza ficcional que es doblemente representativa: no representa de manera directa aquello a lo cual alude sino que es una representación de una representación” (2000, p. 101). En nuestro caso de estudio, Zamba es la representación animada de la representación

de un niño de ocho años, San Martín la representación en dibujitos de la representación del San Martín pictórico, y así cada uno de los personajes de la serie conforman un universo ficcional que es doblemente icónico-referencial.

Para González Vidal & Chávez Mendoza, los dibujos animados son áreas de producción creativa en donde participan de manera simultánea y/o alternada una sobreabundancia de reglas para generar sentido. Esta representación articulada sobre la base de símbolos icónicos crea una articulación del mensaje que es comprendido por los espectadores de acuerdo a las reglas establecidas del género. Los autores señalan que en el caso de la animación este código de lectura es flexible debido a su pluricodicidad: “Los dibujos animados forman un campo en el que no solamente opera la integración de una pluralidad de códigos en relaciones de complicación significativa, sino también singularidades en la construcción y distribución de tales códigos” (2015, p. 122).

La serie apela al humor de manera frecuente. En ciertas instancias recurre a anacronismos para crear esos momentos, como por ejemplo, en el episodio de la semana de Mayo, Zamba rodeado de patriotas grita “Viva Argentina”, y los patriotas se quedan mirándolo sin entender, ya que Argentina no existía aún como tal. O cuando Zamba le apuesta diez pesos a Niña que entrará al cabildo a pesar de que está prohibido su ingreso. Por un lado, 10 pesos era una fortuna de dinero en esa época y, por otro, Niña queda asombrada mirando en el billete de 10 pesos el retrato impreso de Belgrano.

En el caso de las figuras históricas se aprecia que, en el nivel visual, cada una de ellas es representada con una sola característica sobresaliente, ya sea asociada a un aspecto real de la personalidad del prócer, a una actitud circunstancial del contexto o a una dimensión relacionada con lo simbólico. San Martín será siempre valeroso y mantendrá el amor por la patria como motivo y justificativo para determinado accionar no honorable.

Mariano Moreno estará desconfiando del accionar del Virrey y sus compañeros, atento y vigilante al devenir de la Junta en el capítulo 4. La representación simbólica de Cornelio Saavedra, por ejemplo, no es solo por su traje de jefe de los Patricios —símbolo de pertenencia a un grupo— o por su cabello blanco que indica su edad mayor. El conflicto argumental de Saavedra es definirse por apoyar a la Revolución o seguir defendiendo al Virrey, y por lo tanto presenta un rostro apesadumbrado (que llega a hacer puchero con los labios), abre y cierra la puerta de su casa sin animarse a salir al ritmo de una canción en que se hacen explícitos su preocupación y estado de ánimo (“Duda, duda, dubitativo Saavedra no sabe qué hacer”, temporada 1, cap. 3, min. 3:02).

Se mantiene una dualidad de representación entre buenos y malos para mantener el discurso narrativo. Los próceres como San Martín, Belgrano, Moreno y demás figuras revolucionarias se destacan por su valentía, honor y amor por la patria. En el nivel sonoro, se utilizan frases fácilmente identificables (“A la carga mis valientes”) o mantienen discursos nobles y leales a la causa. En la primera temporada, el antagonista está representado por el Virrey Cisneros y por varios criollos que favorecían la continuidad del virreinato. En la segunda temporada, hará aparición como antagonista el Capitán Realista, figura que se mantendrá estable a lo largo de diversos episodios de la serie. No hará alusión a una figura concreta, sino que representará a las fuerzas españolas que lucharán contra las patrias durante el período revolucionario.

Existen capítulos en los que el prócer invitado tiene una representación ambigua con respecto a sus emociones y compleja en el planteamiento de sus ideales. Sarmiento, Rosas, Facundo Quiroga complejizan la narración con rasgos de personalidad que no encasillan fácilmente en la dualidad bueno-malo. Sarmiento hace una referencia personal al finalizar su episodio en el que dice que “quizás me equivoqué en algunas cosas, a veces soy muy

pasional, pero lo único que quería es que Argentina fuera un país mejor” (temporada 2, cap. 6, min.16:04). El accionar complejo de los héroes de la historia tiende a justificarse por el objetivo de llevar al país a la liberación o eventualmente a su organización nacional, de esta manera se simplifica ficcionalmente la trama mucho más compleja del relato histórico.

La flexibilidad del dibujo animado permite que el personaje histórico se relacione en un mismo nivel dramático que Zamba. La relación coloquial que Zamba entabla con el prócer de turno concuerda con una representación de lo histórico a través de una lectura actualizadora del ayer y la propuesta de un pasado con pertinencia presentista. Esta conexión del presente con los acontecimientos del pasado favorece la comprensión de los procesos históricos. En sentido opuesto, la falta de un marco referencial que permita integrar los acontecimientos pasados al presente favorece el empobrecimiento de la interpretación crítica. Zamba, de esta forma, actuaría como nexo del presente representando, a través de su razonamiento, modos de hablar y comportarse, al niño-espectador.

Planteos novedosos a viejas problemáticas

Este apretado análisis de la serie animada *Zamba* tiene la intención de evidenciar la calidad y la variedad de las herramientas que se utilizaron para construir este relato. Asimismo, los distintos dispositivos puestos en juego nos permiten arribar a algunas conclusiones.

La trama narrativa propuesta por la serie permite que relato e historia se crucen y que los personajes históricos y los de ficción interactúen en un mismo plano narrativo. Zamba habla de igual a igual con San Martín, Belgrano o Saavedra. El punto de vista de quien accede a la historia es el punto de vista de un niño, lo cual produce una identificación

con el niño televidente. Esta característica formal da cuenta de la elección por parte de los creadores de desarrollar una representación didáctica de la historia mediante la hibridación de géneros y lenguajes que responden a formas contemporáneas de narrar que acercan el hecho histórico al presente.

Esta hibridación también se manifiesta en la convivencia del relato principal con las tramas secundarias que remiten a escenarios de videojuegos, de tráileres de películas o esquemas gráficos documentales y facilitan su vinculación con extensiones de la propuesta en otros formatos.

Estos mecanismos sumados a la elección del género de dibujos animados permiten entrever la búsqueda por parte de los autores de establecer una conexión de complicidad con el espectador, con los niños. En ese sentido, la serie es muy respetuosa del género y no aparecen en su desarrollo momentos en los que las reglas del género se hayan violentado en función de cuestiones pedagógicas o de contenidos. Con relación a este punto, el historiador y guionista de la serie Gabriel Di Meglio aclara:

me parece que en el dibujito gana el dibujito sobre la historia. Es decir, gana el género. Si vas a escribir policial, hay reglas de policial para que funcione. Hay que ser respetuosos de que los chicos saben ver dibujitos antes que leer⁶.

Esta concepción es la misma que expresa la directora del canal Pakapaka, Verónica Fiorito: “Creemos que, más allá de la diversidad plasmada de acuerdo con el contexto social y cultural, los chicos tienen una experiencia rica con el lenguaje audiovisual y están en contacto con el código de la imagen desde sus primeros años” (2014, p. 229). Esta perspectiva refleja una mirada novedosa y desprejuiciada sobre la madurez de los niños a la

⁶ Entrevista personal a Gabriel Di Meglio realizada el 18 de Marzo de 2018. Entrevistadores Andrea Scroca y Marcelo Vidal.

hora de ver contenidos audiovisuales tanto por parte de los responsables de la señal como por parte de los creadores de la serie.

En ese sentido, esta definición se relaciona con una demanda histórica a las propuestas para niños que tenían como propósito un fin didáctico, similar a la concepción que relaciona cultura con aburrimiento. Al respecto, Magdalena Alberro sostiene que “si tratamos a los niños como espectadores inteligentes, es fundamental también que respetemos su derecho a una programación televisiva que estimule su curiosidad por el aprendizaje” (2001, p. 117).

Pensando en la inteligencia de sus espectadores, cuando la serie despliega en sus contenidos los anacronismos anteriormente mencionados, está proponiendo un acercamiento más lúdico a los contenidos por parte del espectador y ofreciéndole, además, múltiples niveles de lectura. La forma en la que el relato está constituido le otorga flexibilidad a la serie. Esto habilita el desarrollo de una gran variedad de recursos que involucren la convergencia digital.

El diseño sonoro y musical de la serie es coherente con la intención de Pakapaka de expandir el universo cultural de los niños y de las niñas. Propone una extensa selección de ritmos y de géneros musicales comparada con otras propuestas de animación. La figura de Leo Sujatovich en la composición original de la música amalgama esa propuesta diversa con un tratamiento sonoro y musical contemporáneo.

En definitiva, este análisis permite reconocer el modo en que una propuesta audiovisual puede resultar, al mismo tiempo, una historia animada de aventuras, que divierte y entretiene al público infantil, y una sofisticada pieza de diseño que permite vehicular los procesos educativos.

Anexo

Matriz de análisis para *La asombrosa excursión de Zamba*

EPISODIO

CONTENIDO TEMÁTICO

Contexto

Histórico – Social – Político – Geográfico

NIVEL NARRATIVO

Tema del capítulo:

Trama principal:

Histórica – Social – Científica – Cultural - Otra

Nacional – Latinoamericana - Internacional

Conflicto:

Político – Social – Personal - Otro

Personajes invitados:

Origen: Argentino – Latinoamericano - Otro

Relación con la temática:

Está relacionado directamente - Está relacionado indirectamente - No está
relacionado con la temática

Representación del personaje invitado

¿Prevalece una imagen negativa o positiva de este?

Frases, imágenes o conceptos dentro del guión que avalen esta construcción

¿La descripción física del invitado (corporal y vestimenta) coincide con características fehacientes? Especificar esas características.

Antagonista:

Origen: Argentino, Latinoamericano, Otro

Es antagonista porque:

Está relacionado con la historia de forma negativa

No está relacionado con la historia pero actúa como oponente

¿La descripción física (corporal/vestimenta) coincide con características fehacientes? Especificar esas características.

¿Aparece en este episodio alguna figura que cumpla el rol dramático de acompañante del protagonista?

INSTANCIA NARRATIVA

¿Hay alguna voz en *off* que lleva adelante la narración en algún tramo del episodio?

Breve descripción con referencia al momento del episodio en que esto sucede.

¿Aparecen textos de carácter expositivo en algún tramo del episodio?

Breve descripción con referencia al momento del episodio en que esto sucede.

¿En algún momento del episodio, el personaje invitado, el antagonista o el acompañante utilizan sus diálogos con una función narrativa? (Relatar, relatarse).

Breve descripción con referencia al momento del episodio en que esto sucede.

¿En algún momento del episodio, el personaje invitado, el antagonista o el acompañante asumen un rol de narradores delegados del relato? (Por ejemplo, narra un relato dentro del relato general).

Breve descripción con referencia al momento del episodio en que esto sucede.

¿Aparece enunciación mediática en algún tramo del episodio? (Imágenes o sonidos de la televisión, del cine documental, de la radio o de un periódico).

Breve descripción con referencia al momento del episodio en que esto sucede.

¿En algún tramo del episodio aparece un monólogo interior de alguno de los personajes?

Breve descripción con referencia al momento del episodio en que esto sucede.

Tratamiento de la figura de prócer en el episodio

Modo del habla: (formal, coloquial, uso de regionalismos, etc.)

Uso dramático de la forma de hablar: (tartamudez, asustadiza, valerosa, etcétera)

Rasgos subrayados de su personalidad

Retrato físico del prócer

Uso del humor para representación del prócer: positivamente o negativamente.

Hombres/mujeres ilustres

Modo del habla: (formal, coloquial, uso de regionalismos, etcétera)

Uso dramático de la forma de hablar: (tartamudez, asustadiza, valerosa, etcétera)

Rasgos subrayados de su personalidad

Retrato físico

Uso del humor para representación del personaje: positivamente o negativamente.

¿El tratamiento de los personajes femeninos en el episodio pone de relieve la cuestión de género en alguna instancia?

NIVEL AUDIOVISUAL:

Imagen

Características/descripción del dibujo

Colores predominantes (si los hubiera):

Tipos de fondos que se ven: dibujados, fotografías, videos, etc.

¿Hay algún tratamiento especial para *flashbacks* o enunciación mediática?

Sonido

Diálogos: Informativos, Emotivos/afectivos

Música: Géneros: (folclore, rock, rap, cumbia, etc.)

Concordancia con la imagen

Efectos sonoros: ¿Se recurre a elementos sonoros extradiegéticos en algún tramo?

Montaje

La edición narrativa es lineal/continua o discontinua

Si es discontinua, qué elementos/escenas la alteran

Mediante el montaje, se evidencian elementos propios de la historieta o animación

¿En algún tramo del episodio se aprecia el uso de un montaje de ideas?

Referencias bibliográficas

Albero Andrés, M. (2001). Revista científica de comunicación y educación. *Comunicar n° 17*, 118.

Bauer, T. (Junio de 2006). Una Televisión para educar. 8-12. (I. Schuliaquer, Entrevistador) Ministerio de Educación.

Mignona, S. (Productor), Di Meglio, G. (Escritor), & Salem, F. (Dirección). (2010). *La asombrosa excursión de zamba en el cabildo temporada 1 Episodios 1-4* [Película]. Argentina.

- Di Palma, C. (2018). *Convergencia digital pública infantil*. Mauritius: Editorial Académica Española.
- Fiorito, V. (2014). La necesidad de un canal público infantil. En A. P. Nicolosi, *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural* (págs. 223-239). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- García Canclini, N. (Octubre de 1993). La Cultura Visual En La Epoca Del Posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?*. *Nueva Sociedad*(127), 23-31.
- García Canclini, N. (2008). Adaptándose a los nuevos tiempos. Cinco dudas sobre la televisión cultural. *Telos 11. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 13-21.
- Gionco, P. (2013). La animación como discurso de lo real. *III Congreso Internacional Artes en Cruce* (págs. 756-769). Buenos aires: UBA.
- González Vidal, J., & Chávez Mendoza, J. (2015). *Los dibujos animados como campo hiperregulado de producción semiótica*. Obtenido de aversus: <http://www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2906.pdf>
- Huergo, J. (1998). Las alfabetizaciones posmodernas, las pugnas culturales y los nuevos significados de la ciudadanía. *Nómadas*(9), 49-60.
- Huergo, J. (2001). *Hacia una genealogía de la comunicación/educación*. (U. d. Plata, Ed.) La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 17 de 6 de 2021, de <https://catedracomeduc.files.wordpress.com/2013/03/huergo-hacia-una-genealogia-de-comunicacion-educacion.pdf>
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: Cátedra Ediciones.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Martín-Barbero, J. (2001). Claves de debate/ Televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención. En O. Rincón, *Televisión pública: del consumidor al ciudadano* (págs. 35-69). Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Martín-Barbero, J. (2002). Tecnicidades, identidades y alteridades: desubicaciones y capacidades de la comunicación del nuevo siglo. *Diálogos de la comunicación* n°4, 12.

Novomisky, S. (2020). La marca de la convergencia: doce ensayos en busca de una narrativa. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Libro digital.

Pauloni, S., Novomisky, S., Codoni, F., & Gómez, A. (2016). Televisión Educativa: nuevos debates y formatos. En S. Novomisky, & M. Américo, *Convergencia : medios, tecnologías y educación en la era digital* (págs. 47-72). La Plata: Edulp.

Smerling, T. (2021). *La otra pantalla, cultura y televisión*. Villa María: Eduvim.

Tufte, T. (2004). Eduentretenimiento en la comunicación para el vih/sida más allá del mercadeo, hacia el empoderamiento. *Investigación & Desarrollo*, 12(1), 24-43.

Varela, M. (1994). *Los hombres ilustres de Biliken*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Sitio web

Pakapaka. La asombrosa excursión de Zamba.

<http://www.pakapaka.gob.ar/minisitios/126083>