

Representaciones políticas de la Argentina en las series televisivas *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) y *El marginal* (Luis Ortega, 2016)*

Political representations in the series *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) and *El marginal* (Luis Ortega, 2016)

Ayelén Ferrini

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
ayelenferrini@gmail.com

Resumen

En el momento del estreno de *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002), Argentina vivía una de la crisis económicas y sociales más importantes de su historia tras la revuelta popular del año 2001, que provocara la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa. Por el contrario, el contexto de producción de la serie *El marginal* (Ortega, 2016) es bastante diferente: realizada para la TV Pública Argentina, durante el segundo mandato de Cristina Fernández de Kirchner, se enmarca en un proceso de profunda repolitización en diferentes ámbitos de la sociedad, superando el vaciamiento de la política sostenido desde los años de gobierno neoliberal de Carlos Menem que concluyeran en la crisis mencionada.

Este trabajo aborda el análisis de las huellas de las condiciones de producción de ambas series en relación con los momentos históricos y políticos en que son producidas, y cómo esto influye en el modo de enunciación de cada uno de los relatos.

Palabras Claves

series TV;
política;
representaciones

Recibido: 23/12/2018 - Aceptado: 25/04/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 33-45, 2019

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>
Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

TV series;
politics;
representations

At the time of the premiere of *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002), Argentina lived one of the most important economic and social crisis in its history, after the popular revolt in 2001 which caused the resignation of then President Fernando de la Rúa. On the contrary, the context of production of TV series *El marginal* (Ortega, 2016), is quite different. Made for Argentinian Public TV, during the second mandate of Cristina Fernández de Kirchner, it was produced in a context of deep re-politicization in different areas of society, overcoming the emptying of politics held since the neoliberal governments of Carlos Menem, which led to the above mentioned crisis.

This paper observes the traces found in each series of the political and historical moments in which they were produced, and the way in which this shapes the mode of enunciation of the stories.

Introducción

Durante la década del 90, Argentina atravesó una de las crisis económicas más importantes, fruto de varios años de políticas neoliberales. Como parte de esta crisis, durante los primeros años de la década, el cine argentino sufrió la falta de fondos del Instituto del Cine y el desprestigio del público, por lo cual el número de películas estrenadas por año era muy bajo. En el año 1994, el Congreso de la Nación sancionó la Ley 24.377, ante la presión de actores, directores, estudiantes y docentes de las escuelas de cine que exigían la emergencia de una ley que amparara la producción cinematográfica nacional. Con esta nueva ley, se aumentaron los fondos a la producción, los estrenos comerciales se triplicaron y se generaron concursos y planes de fomento que habilitaron la posibilidad de surgimiento de nuevos directores. Este es el caso de *Historias breves I* (1995), donde participaron varios de los directores que luego serían los realizadores más reconocidos del cine nacional (Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Daniel Burman, entre otros).

En este contexto, en 1997 se estrena en el Festival de Cine de Mar del Plata la película *Pizza, birra, faso*, ópera prima de los directores Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Este film emblemático daría inicio a una serie de producciones que consolidarían el Nuevo Cine Argentino.

Más allá de la importancia de este estreno para la historia del cine nacional, *Pizza, birra, faso* se diferencia del resto de los films producidos en la década, principalmente por el modo en que retrata a un grupo de sujetos marginales y las relaciones que mantienen en su vida cotidiana con el delito, la ilegalidad, las drogas, etc. La película, que curiosamente había sido pensada en un formato televisivo (telefilm) (Fernández Cruz, 28 de agosto de 2018), no sólo da inicio a un ciclo de filmes aclamados por la crítica por su carácter de ruptura con el modelo vigente hasta el momento, sino también, habilita la posibilidad de producción de un nuevo ciclo de series televisivas. En el año 2000, dos años después del estreno comercial de *Pizza, birra, faso* y siguiendo la línea estilística del film, se estrena bajo la misma dirección la miniserie *Okupas* (Stagnaro, 2000). De esta forma, comienza un período donde ingresan reconocidos directores del ámbito del cine al circuito televisivo, generando cambios significativos en los modos de producción y enunciación audiovisual de tipo comercial introduciendo estéticas con una fuerte impronta autoral.

Dentro de este contexto, luego del éxito de estas dos producciones (*Pizza, birra, faso* y *Okupas*), en 2002 se emite por Canal América *Tumberos*, una miniserie de once capítulos, dirigida por Sebastián Ortega y Adrián Caetano en producción con Marcelo Tinelli y su productora, Ideas del sur. Esta serie posee la particularidad de introducir el espacio carcelario como universo ficticio que engloba y sostiene la historia. A lo largo de la serie se relata la historia de Ulises Parodi, un reconocido abogado que es acusado y condenado a 24 años de prisión por asesinar a una joven (homicidio que niega haber cometido).

En 2016, los mismos realizadores, Ortega y Caetano, esta vez bajo la gestión de otra productora, Underground, estrenan en la Televisión Pública *El marginal*, miniserie que retrata nuevamente el interior de una institución penal argentina. Esta miniserie comienza con una temporada de trece capítulos de duración en la que se

cuenta la historia de Miguel Palacios, un expolicía que ingresa de forma encubierta a una prisión, con una identidad falsa y una causa inventada. En 2018, se estrena la precuela de esta historia con la segunda temporada, que también transcurre en el penal de San Onofre.

Tanto *Tumberos* (Ortega y Caetano, 2002) como *El marginal* (Ortega, 2016) tuvieron mucha repercusión mediática en su emisión. Ambas fueron dirigidas y escritas por los mismos realizadores y abordan el género que podemos designar como *ficción social* a partir de una narrativa policial. A pesar de ser realizadas con catorce años de diferencia y bajo condiciones de producción muy disímiles, existen algunas características recurrentes en el modo de enunciación y abordaje de las representaciones que se dan en ambos textos audiovisuales.

En el momento del estreno de *Tumberos*, Argentina vivía una de la crisis económicas y sociales más importantes de su historia, como consecuencia de una serie de políticas iniciadas durante el gobierno de Carlos Menem y continuadas por el gobierno de la Alianza, las que desencadenaron una revuelta popular en el año 2001 que concluyó con la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa. Esta situación dio lugar a un período de fuerte inestabilidad política y económica. Estas condiciones de crisis e inestabilidad son el contexto fundacional de la serie, en la cual se describe a muchos personajes afectados por esta situación social.

El contexto de producción de la serie *El marginales* es bastante diferente. Producida para la TV Pública Argentina en conjunto con la productora Underground de Sebastián Ortega y Pablo Culell, tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009. Esta ley habilitó, entre otras cosas, la implementación de una serie de contribuciones económicas destinadas a generar contenidos propios de calidad en televisión, lo que permitió una renovación en las temáticas y formas de producción. Por otra parte, a nivel social, en la última década del gobierno kirchnerista se vivió un proceso de profunda repolitización en diferentes ámbitos de la sociedad, frente al vaciamiento de la política instalado anteriormente.

Este trabajo aborda, en primer lugar, el análisis de las huellas de los diferentes contextos de producción de cada serie y su relación con los momentos históricos y políticos en que son producidas; en segundo lugar, se interroga sobre las relaciones entre estos contextos y el modo de enunciación de cada relato. ¿Qué conflictos sociales se observan en los films, y de qué manera las relaciones antagónicas que se describen entre los personajes de la ficción se asocian con la realidad política de la época? ¿Cuál es la dimensión política de cada uno de estos textos audiovisuales? Son algunas de las preguntas que nos hacemos a la hora de encarar el análisis.

La ficción social

Ficción social es un término que se utiliza para referir a un género audiovisual cuyos códigos y convenciones están poco definidos. El género no ha sido muy explorado en el marco de los estudios sobre cine o televisión. Sin embargo, en el ámbito de la crítica periodística y cinematográfica podemos encontrar la utilización del

término para referir a aquellas producciones audiovisuales ficcionales que abordan problemáticas sociales de sectores populares. Desde nuestra perspectiva, a esto se agrega que los sujetos retratados viven bajo condiciones de carencia económica estructural y se enfrentan a un mundo de hostilidad que los excluye y margina social y culturalmente.

Dentro de este género existe una tendencia, sobre todo en la televisión, hacia la narrativa policial, ya que es un formato con gran repercusión mediática y que, por lo tanto, generalmente contribuye a obtener rating.

Si bien se trata de textos audiovisuales que retratan la historia de sujetos (generalmente jóvenes) que viven entre la pobreza y la exclusión social, la trama suele articularse sobre algún conflicto que ronda la ilegalidad y la delincuencia. Este es el caso de *Los pibes del puente* (Salazar y Miranda, 2012), *La purga* (Rosa y Brusa, 2011), *Tumberos* (Caetano, 2002), entre otros.

En el caso de *Tumberos*, la historia gira en torno al personaje de Ulises Parodi, un reconocido abogado que es acusado y condenado a prisión por asesinar a una mujer. Su caso es tomado por Blanca, una joven abogada que le propone al acusado hacerse cargo de su apelación, ante el abandono de su socio principal. Ella se convierte en su aliada, pero también en su pareja amorosa. La serie contrasta los acontecimientos de la vida de Parodi por fuera de la prisión y el modo de vida y supervivencia dentro del penal. La historia finaliza con una rebelión, llevada a cabo y dirigida por este personaje, la cual le otorga la posibilidad de fugarse.

Por su parte, la primera temporada de *El marginal* cuenta la historia de Miguel Palacios, un expolicía que ingresa de forma encubierta a una prisión, con una identidad falsa y una causa inventada. Su misión es infiltrarse en la banda de un grupo privilegiado de presos que no han dejado de operar fuera de la prisión y descubrir dónde tienen secuestrada a la hija de un Juez de la Nación. Palacios descubre dónde está la chica y logra liberarla, pero es traicionado y queda prisionero como un convicto más, rodeado por delincuentes y asesinos. Con la ayuda de la psicóloga del penal, que se enamora de él y, a su vez, es la única que conoce su identidad, logra escapar dejando un final abierto, plausible para la segunda temporada. La segunda temporada es la precuela de la primera y cuenta el modo en que los antagonistas y enemigos de Palacios llegan a la cárcel y se transforman en quienes son.

La construcción de la diégesis: el universo carcelario

Ahora bien, retomando nuestras preguntas iniciales, entendemos que en todo discurso audiovisual de tipo ficcional se construye un espacio diegético, esto es, un mundo de lo posible, resultado de un proceso de configuración en distintos niveles de la representación. En este aspecto, si analizamos ambas series, observamos que presentan diferencias sustanciales en cuanto al espacio que configura el mundo carcelario, es decir, a nivel de las respectivas diégesis se construyen dos ideas muy disímiles de la institución penitenciaria donde transcurre la mayor parte de la historia, lo que produce sentidos muy diferentes.

En *El marginal*, se observa una construcción del espacio a partir de una jerarquía, de acuerdo con el lugar de poder que ocupan los presos dentro de la misma. Se establece así una dicotomía entre los que están adentro y quienes están afuera, pero dentro de la misma cárcel. En el *interior*, nos encontramos con el denominado “VIP”, un lugar de privilegio, donde se cuenta con instalaciones cómodas y modernas similares a una casa de alguien con poder adquisitivo alto; quienes están allí cuentan con televisores y dispositivos para el entretenimiento, entre otras facilidades. Por su parte, en el espacio del *afuera*, nos encontramos con “la Villa” (así es denominado dentro de la serie), un lugar construido a partir de distintos objetos que dan la apariencia de “ranchos”, armados con forma de carpas, donde reina la precariedad y donde se encuentran quienes no pertenecen al grupo de los privilegiados. Este es el espacio de mayor marginalidad, donde no existen comodidades. A su vez, los espacios que habitan los policías y supervisores son ambientes modernos y cuidados.

En *Tumberos*, en cambio, no existen espacios de privilegio dentro de la cárcel; la precariedad y el abandono reinan en todos los decorados, tanto donde habitan quienes tienen poder dentro de la misma, como quienes no lo tienen. Los escenarios se caracterizan por la escasez, la carencia y la falta de mantenimiento, tanto aquellos en los que habitan los presos como aquellos por donde transitan policías o supervisores. Sin embargo, en *Tumberos*, es significativo el lugar que ocupa el espacio del afuera, de la sociedad por fuera de la cárcel, que posee un papel mucho más relevante que en la serie anterior, en tanto hay allí personajes determinantes para el desarrollo de la historia.

Esta primera diferencia a la hora de representar el espacio carcelario puede ser leída como huella que responde a las particularidades del contexto de producción de cada época. Es decir, cada una de estas descripciones se articula sobre cierta visión de la sociedad con respecto a las instituciones penitenciarias en el momento en que se produce la serie.

La representación en los textos y los discursos circulantes

La construcción de los espacios carcelarios en *Tumberos* se configura desde una visión apocalíptica, de decadencia y absoluta marginalidad para casi todos los personajes por igual, tanto para los presos como para los policías o la abogada que inicialmente busca su supervivencia a través del caso de Parodi. La mayoría de los personajes son atravesados por estados de carencia económica, propios de la situación social que se vivía en esa época. Los espacios lujosos y ostentosos están reservados para ciertos personajes privilegiados, representados por políticos y sus familiares. Esta construcción se articula sobre el contexto de desigualdad social, el alto grado de desocupación y la excesiva concentración en algunos sectores de la economía por sobre el resto, que impuso el modelo menemista de los 90.

En *El marginal*, en cambio, existen espacios diferenciados de acuerdo con una jerarquía económica o de poder. En 2015, hubo una discusión de gran repercusión social con respecto al modo de vida de los presos en las cárceles argentinas. El tema surgió a raíz de los sueldos que éstos reciben por su trabajo y estuvo motivado, en

parte, por la campaña electoral, aunque fue exacerbado por los medios hegemónicos, aprovechando la preocupación social en torno al tema de la inseguridad.

Estos discursos, que pueden encontrarse también en otros sectores de la discursividad social, han incrementado en los últimos años los prejuicios sociales en relación con la pertenencia de clase, generando una distancia social cada vez más grande entre aquellos que tienen acceso a un cierto nivel de vida (sectores medios y altos) y los que no. Es interesante observar cómo esta división social es representada en la serie a través de la construcción dicotómica de los espacios (el espacio "VIP" vs. "la villa") y del acceso a determinados privilegios por pertenecer a uno u otro. Esta marca particular nos parece un indicio contundente en relación con la construcción del mundo carcelario, ya que entendemos que esta construcción del espacio diegético expone la disputa a la que algunos periodistas se han referido como "grieta". Esta polarización de la sociedad argentina, intensificada en los últimos años, tiene relación con miradas contrapuestas sobre diversos aspectos de la política actual, entre estos la valoración positiva o negativa de la ayuda estatal a los sectores más vulnerables (referida como "planes sociales").

Existen igualmente distintas operaciones enunciativas en *Tumberos*, que pueden leerse como una crítica a la sociedad argentina de los 90, quizás como reacción a la crisis del momento, pero también como denuncia de situaciones anteriores, como la corrupción política o los escenarios de precariedad en las cárceles argentinas. En cambio, no aparecen menciones tan evidentes hacia el gobierno kirchnerista en *El marginal*, dado que no expone una crítica significativa a éste. Sin embargo, encontramos ciertas apreciaciones referidas al gobierno que responden a discursos periodísticos que circulan en ese momento, las que resultan más sutiles en la primera temporada que en la segunda. Una de las ideas más fuertes que circula corresponde a la corrupción estatal, pero también aparecen otros elementos que iremos analizando.

Dentro de los aspectos enunciativos, ciertos mecanismos refuerzan el anclaje en la realidad social y política de la época con fines verosimilizantes. En *Tumberos*, esta operación se hace más evidente, ya que cada uno de los capítulos de la serie comienza con una breve introducción que, con tono irónico crítico, expone situaciones contrarias a las que finalmente suceden en el relato, exponiendo diversas problemáticas sociales. Por ejemplo, en el primer capítulo se describe a través de una serie de placas y fotografías de penales argentinos cómo crece la población carcelaria en un 300%, desde el año 1984 hasta el año 2000, periodo en que se ubica la diégesis. Esta secuencia inicial finaliza con una placa donde se enuncia el artículo 1 de la Ley 24.666, correspondiente a "Ley de ejecución de la pena privativa de la libertad", donde se indica lo siguiente:

La ejecución de la pena privativa de libertad, en todas sus modalidades, tiene por finalidad lograr que el condenado adquiera la capacidad de comprender y respetar la ley procurando su adecuada como profesora asistente en el Departamento de Cine y TV de la

Facultad de Artes, UNC. En su carrera profesional, además de la investigación la comprensión y el apoyo de la sociedad (*Tumberos*, 2002).

Esta placa, que refiere a la finalidad del sistema penitenciario argentino, no hace más que intensificar el vínculo existente entre la serie y sus condiciones de producción, exponiendo las contradicciones existentes tanto en la ficción como en la realidad a la que refiere. A partir de estas operaciones, se plantea una crítica hacia la sociedad argentina durante el menemismo (1989-2000) y al sistema penitenciario, en particular desde el regreso de la democracia (1984) hasta la actualidad diegética de la ficción (2000).

En *El marginal*, como dijimos, estas referencias a la realidad social y política argentina de la época no aparecen de forma explícita; sin embargo, están presentes de otra manera. Una de éstas es el modo en que se configuran las relaciones entre los personajes. En la segunda temporada, la figura de Borges (el protagonista de esta segunda época) se presenta con características fuertemente estereotipadas de un dirigente gremial peronista. Sin nombrar de forma directa ningún partido político, muchas escenas se configuran a partir de este personaje, quien utiliza estrategias demagógicas y populistas como formas de llevar adelante sus propias ambiciones de ascenso político.

El personaje de Borges, a partir de la idea de “fortalecimiento de las bases”, se construye como la figura líder del espacio carcelario de “la villa”. Borges refuerza las relaciones que se dan en este lugar a partir de las estrategias señaladas. Por ejemplo, invita a sus compañeros presidiarios un asado y les hace regalos como forma de ganar su confianza, para que lo acompañen en el derrocamiento del “Sapo” (antagonista principal de esta temporada que lidera el penal y los espacios “VIP” del mismo) y así él pueda ocupar finalmente ese lugar. De alguna manera, la trama en esta segunda temporada gira en torno a los acuerdos y traiciones que involucran los intereses políticos, al igual que Raymundo Glayzer lo hacía en los años setenta en *Los traidores* (1973), al poner en evidencia la corrupción del poder sindical de la época.

Lo ideológico como dimensión de análisis

Ahora bien, dentro de este contexto y de las representaciones que se proponen, nos llama la atención el modo en que Pablo Cullel, director de producción y contenidos de *Underground*, en diálogo con un medio gráfico online habla sobre estas producciones audiovisuales:

- (...) *Tumberos* expresó a una sociedad post-crisis, con una mediatización muy alta del delito. Caetano, en un planteo más lírico, planteaba qué era el bien y qué era el mal, quiénes estaban adentro y afuera.

- En *El marginal* ese planteo se repite.

- Pero sin hacer una bajada tan ideológica. De 2002 para acá es otra la realidad. *El marginal* es un policial de género, pero no se busca hacer una radiografía social de un punto de vista ideológico, sí de lo que uno ve en el aquí y ahora (Fahsbender, 14 de noviembre de 2015).

En esta declaración, Cullel plantea como diferencia sustancial entre ambas series el carácter ideológico, según la intencionalidad del director en el momento de realización: en *Tumberos* habría así una idea previa basada en una mirada ideológica sobre la realidad argentina, mientras que en *El marginal* no habría ideología. La definición de *ideología* que maneja en este caso Cullel es una definición que el semiólogo Eliseo Verón llamaría descriptiva, esto es, un concepto que refiere a una visión de mundo determinada, a diferencia de un concepto analítico que considera lo ideológico como una dimensión de análisis que en tanto tal interviene en toda producción discursiva, en este caso audiovisual. Desde esta última perspectiva, es necesario observar que:

En esta dimensión –la del análisis y no la de la pura descripción– lo ideológico refiere a la relación necesaria entre un discurso y sus condiciones sociales de producción.

Lo ideológico no designa entonces un tipo de conjunto significativo (en el sentido de que habría discursos ideológicos y no ideológicos), no consiste en un repertorio de contenidos, no tiene que ver con la deformación u ocultamiento de una realidad, sino que se trata de una dimensión analítica propia de todo discurso, en tanto todo discurso posee huellas de sus condiciones de producción (Triquell y Ruiz, 2013).

Cuando Cullel habla de una concepción ideológica en *Tumberos*, alude principalmente a las referencias con respecto a la realidad argentina que aparecen de forma constante con el objeto de remitir a una época particular, tal como él lo explica; pero así también a la representación explícita de ciertos partidos políticos de izquierda hacia el final de la serie.

En *El marginal*, en cambio, la representación de una política partidaria explícita está ausente, pero lo *ideológico* se observa en cómo se configura el sistema de personajes, las acciones que llevan a cabo y los roles que sostienen en la narración. En la primera temporada, dentro de este sistema, encontramos a Pastor, el protagonista, y a su vez, al grupo de personajes de los villeros, que colaboran y funcionan como ayudantes del protagonista. Cada uno de estos personajes o grupo de personajes cumplen un rol dentro de la narración y entran dentro de un sistema de valores. Los villeros son portadores de valores positivos, como la amistad, la confianza, el respeto y la lealtad. El juez de la Nación, que funciona como antagonista en un momento de la serie, es el portador de valores negativos, ya que es corrupto, traicionero, asesino. Dentro del grupo de la familia Borges, existen personajes con distintas características, pero con algunas particularidades comunes con la figura del juez (corruptos, asesinos, etc.). Por último, la figura del director del penal se caracteriza por hacer mal uso del poder público con el objetivo de obtener ventajas personales.

Uno de los elementos claves del relato es la gran cantidad de dinero que el juez le entrega al personaje de Borges y que éste guarda, haciendo pensar al resto de los personajes que nunca fue entregada.

Es evidente que una de las características principales que hacen a la definición de estos personajes es su relación con la corrupción en sus distintas formas (fraude, sobornos, narcotráfico, etc.). Los personajes con privilegios económicos y con poder (la familia Borges, el juez, el director del penal) son caracterizados a partir de estas prácticas, que realizan de forma cotidiana y natural y gracias a las cuales obtienen éxito y prestigio. En cambio, los personajes que en un principio cumplen un rol más pasivo, principalmente el grupo de villeros que están bajo el mandato de la familia Borges, no acceden a ningún privilegio.

En los últimos años del gobierno kirchnerista, una de las polémicas principales expuestas en los medios fueron las denuncias por corrupción y la asociación de esta práctica a gobernantes y políticos en general. Dentro del conjunto de relaciones y características existentes que hacen a la configuración del relato de *El marginal*, existe una analogía con el gobierno kirchnerista y esta relación con la corrupción. El modo en que se describen los personajes y se trata la temática, asociada principalmente con los funcionarios del Estado (el juez y el director del penal), funcionan como huellas que las condiciones de producción han dejado en este discurso.

Otro aspecto llamativo es que uno de los personajes, interpretado por Gerardo Romano, por momentos sostiene en tono irónico un discurso sobre los derechos humanos de los presos, refiriéndose a las políticas dentro del penal a partir de una serie de criterios de cuidado y respeto hacia los presidiarios. Este discurso, que en distintas oportunidades repite el personaje, entra en relación con las nociones positivas con las cuales el gobierno kirchnerista se consolidó ante la sociedad en general.

A modo de conclusión

En todo discurso podemos encontrar una dimensión política, en tanto disputa con otros, una mirada sobre el mundo.¹ Sin embargo, muchas veces esta dimensión no sólo no es percibida, sino que es negada en declaraciones de sus realizadores, quienes pretenden evitar la conexión de los textos con la dimensión ideológica.

En los últimos diez años en Argentina, quizás a partir del lanzamiento de la Resolución 125 por el gobierno de Cristina Kirchner, se comienza a visibilizar en la sociedad en

1 Nos referimos acá a “lo político” en términos de Chantal Mouffe (2007): “la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (p. 16).

general y de forma más evidente en los medios de comunicación hegemónicos una disputa por determinados sentidos, que da cuenta de los conflictos de intereses que hacen a la dimensión de antagonismo propia de las democracias actuales. En este contexto, la sociedad en general, en sus conversaciones y rutinas diarias, se vio involucrada en discusiones y posturas que exponían estas diferencias. Pero dentro de estas situaciones cotidianas existe la idea de que el consenso es necesario, que aplacar las diferencias y evitar el conflicto es la solución; no es menor que el slogan de campaña para la presidencia de Mauricio Macri en 2015 se basara en la idea de “unión”, de estar “juntos para salir adelante”.

Esta concepción de lo político como espacio de coincidencia y negación de las diferencias y del conflicto implica un posicionamiento que muchas veces se ve expuesto en la producción televisiva ficcional: raras veces los personajes ficticiales en la TV argentina manifiestan la pertenencia a algún partido político; sin embargo, esta omisión, que tiene como objetivo una desvinculación con la realidad, es también un posicionamiento sobre lo político. Evitar un posicionamiento partidario dentro de una narrativa ficcional es una forma de evitar exponer la disputa partidaria, pero a la vez deja expuesto el carácter político e ideológico del propio texto. Ahora bien, ¿qué sucede con *Tumberos y El marginal*?

En *Tumberos*, como dijimos, existe una referencia clara a la sociedad argentina de los 90, a través de ciertas huellas en el discurso, como las placas alusivas a las leyes penitenciarias, o bien elementos dentro de la diégesis que hacen referencia a programas de TV de los 90 como *Crónica TV*, entre otros. Esto, sumado a una estética de realismo crudo, propia del desarrollo del género en esa época, expone distintos conflictos sociales que aluden a la realidad política del momento, tales como la desocupación, la corrupción, la mediatización de lo social, es decir, la figura del delincuente en los medios, entre otras representaciones de problemáticas sociales.

Por su parte, en *El marginal*, la mirada crítica hacia la realidad se hace menos evidente, aunque aparecen ciertos conflictos sociales que refieren a la realidad política del período kirchnerista. Una de las representaciones más significativas en este sentido es la corrupción de los personajes con roles de alta jerarquía dentro del sistema estatal, que utilizan su posición y los recursos del Estado para enriquecerse a sí mismos.

Si pensamos en el discurso opositor al kirchnerismo, podemos ver representados allí uno de los principales lugares comunes en torno a la “década K”. Así también quedan representadas algunas nociones asociadas a este gobierno como el de una política de derechos humanos y las miradas contrapuestas con respecto a la ayuda estatal a los sectores más desfavorecidos durante este período. En la segunda temporada, aparece igualmente la figura del representante gremial (en el personaje de Borges) con intenciones de ascenso social dentro de la cárcel. En un tono muchas veces irónico –por ejemplo, en uno de los capítulos los personajes aparecen comiendo un asado y están posicionados en la forma del famoso cuadro de “La última cena”, donde Borges ocupa el lugar de Jesús–, el texto traza un paralelismo entre el modo de funcionamiento de la cárcel y la política estatal durante el gobierno kirchnerista.

Estos sentidos constituyen formas de lo *ideológico*, en cuanto son huellas de las condiciones de producción de los discursos (Verón, 1998), pero exponen también

diferentes formas de “lo político” en tanto construyen –y buscan imponer– determinadas representaciones de la realidad social a la que hacen referencia, no sólo en relación con el espacio carcelario, sino también hacia los modos en que funciona –o funcionó en cada periodo– “la política” en la sociedad argentina.

* Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral para el Doctorado en Artes, financiada con beca de SECyT-UNC.

Bibliografía

Aumont, J., (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *¿Cómo analizar un filme?* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Fahsbender, F. (14 de noviembre de 2015). Sebastián Ortega regresa a la cárcel para su nueva serie. *Infobae*. Recuperado de <https://n9.cl/6uof>

Fernández Cruz, M. (28 de agosto de 2018). A 20 años de *Pizza, birra, faso*, el recuerdo de sus protagonistas. *La Nación*. Recuperado de <https://n9.cl/5nhf>

Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Triquell, X. (2017). Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. *Culturas*, (11), 159-176. doi: 10.14409/culturas.voi11.7004

Triquell, X. y Ruiz, S. (2013). Historias mínimas o extraordinarias: La dimensión política de la narración cinematográfica. *Avances. Revista del Área Artes del CIFYH*, (22).

Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Verón, E. (2009). *Fragmentos de un tejido social*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Ayelén Ferrini

Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba y becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de esta universidad, donde está desarrollando estudios de posgrado en el Doctorado en Artes. Actualmente se desempeña como profesora asistente en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, UNC. En su carrera profesional, además de la investigación, se dedica también a la realización audiovisual. Dentro de sus trabajos, ha dirigido y producido series documentales para la televisión nacional, algunos programas para la televisión de Córdoba, serie web y varias publicidades nacionales e internacionales.

ayelenferrini@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Ferrini, A. (2019). Representaciones políticas de la Argentina en las series televisivas *Tumberos y El marginal*. *Toma Uno*, 7(7), 31-43.

