

Ficción social contemporánea: definiciones de un género en narrativas audiovisuales argentinas

Ayelén Ferrini

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
ayelenferrini@artes.unc.edu.ar

Fecha recepción: 07/02/2023

Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/weHf2d7RDJc>

Resumen

En el año 2000, en plena crisis económica y social, se estrena en la televisión argentina la serie *Okupas* de los directores Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Este programa marca un inicio en el modo de abordar televisivamente ciertas problemáticas de los sectores más vulnerables de la sociedad, no solo en relación al tratamiento temático sino también en su forma de enunciación de tipo realista. A partir del estreno de *Okupas* comienzan a producirse un conjunto de series similares que buscan representar subjetividades que habitan un espacio de marginalidad social y cuyas historias se desarrollan en base al protagonismo y problemática de estos sujetos y/o espacios. Nos referimos a: *Tumberos* (2002), *Sol negro* (2003), *Disputas* (2003), *Los pibes del puente* (2011), *La purga* (2011), *El marginal Temp 1* (2016), *Un gallo para Esculapio ETemp 1* (2017), *El marginal Temp 2* (2018), *Un gallo para esculapio Temp 2* (2018), *El marginal Temp 3* (2019), *Puerta 7* (2021), entre otras. Actualmente es posible reconocer no solo características comunes en este tipo de narrativas, sino también un conjunto de convenciones que nos permiten entenderlas como un género particular.

En este artículo exponemos algunas de las indagaciones realizadas hasta el momento en el marco de la tesis doctoral llamada La “ficción social” en la televisión argentina contemporánea: definiciones y análisis de un género. Principalmente buscamos explorar en los modos de representación de la marginalidad en este tipo de ficciones, las características generales de este género y la manera en que el mismo es definido actualmente en algunos discursos periodísticos.

Palabras claves: ficción social, marginalidad, miniseries

audiovisual narratives

Abstract

In the year 2000, in the midst of the economic and social crisis, the series *Okupas* by directors Bruno Stagnaro and Adrián Caetano premiered on Argentine television. This program marks a new way of addressing certain problems of the most vulnerable sectors of society on television, not only in relation to the thematic treatment but also in its realistic form of enunciation. From the premiere of *Okupas*, a set of similar series began to be produced seeking to represent subjectivities that inhabit a space of social marginality and which stories are developed based on the prominence and problems of these subjects and/or spaces. We refer to: *Tumberos* (2002), *Sol negro* (2003), *Disputas* (2003), *Los pibes del puente* (2011), *La purga* (2011), *El marginal* - Temp 1 (2016), *Un gallo para Esculapio* - Temp 1 (2017), *El marginal* Temp 2 (2018), *Un gallo para Esculapio* - Temp 2 (2018), *El marginal* Temp 3 (2019), *Puerta 7* (2021), among others. Currently it is possible to recognize not only common characteristics in this type of narrative, but also a set of conventions that allow us to understand them as a particular genre.

In this article we expose some of the investigations carried out so far within the framework of the doctoral thesis called "Social fiction" in contemporary Argentine television: definitions and analysis of a genre. Mainly we seek to explore different forms of representation of marginality in this type of fiction, the general characteristics of this genre and how it is currently defined in some journalistic discourses.

Key words: Social fiction, marginalization, television series.

En el año 2000, en plena crisis económica y social, se estrena en la televisión argentina la serie *Okupas*, de los directores Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Este programa marca un inicio en el modo de abordar televisivamente ciertas problemáticas de los sectores más vulnerables de la sociedad, no solo en relación al tratamiento temático, sino también en su forma de enunciación de tipo realista. A partir del estreno de *Okupas* comienzan a producirse un conjunto de series similares que buscan representar subjetividades que habitan un espacio de marginalidad social, y cuyas historias se desarrollan en base al protagonismo y problemática de estos sujetos y/o espacios. Nos referimos a habitantes de villas y/o barrios vulnerables, sobrevivientes de las calles, desocupados, presos, prostitutas, sujetos marginales en un amplio espectro. Después del suceso de *Okupas*, este tipo de narrativas audiovisuales ha cobrado mucho protagonismo; tanto es así que veinte años después vuelve a estrenarse esta serie en Netflix con un gran éxito mediático. A lo largo de estos años, en la televisión como en las plataformas digitales contemporáneas, se fueron estrenando distintas producciones con características similares, entre ellas: *Tumberos* (2002), *Sol negro* (2003), *Disputas*

(2003), *Los pibes del puente* (2011), *La purga* (2011), *El marginal* Temp 1 (2016), *Un gallo para esculapio* Temp 1 (2017), *El marginal* Temp 2 (2018), *Un gallo para esculapio* Temp 2 (2018), *El marginal* Temp 3 (2019), *Puerta 7* (2021), entre otras. Actualmente es posible reconocer no solo características comunes en este tipo de narrativas, sino también un conjunto de convenciones que nos permiten entenderlas como un género particular. En los medios de comunicación actual, este tipo de narrativas asociada a un formato televisivo de miniserie se describe como un género que “refleja” la “cruda realidad argentina”, específicamente como una realidad que afecta a los sectores populares de nuestro país. Esta particularidad la encontramos también en un conjunto de filmes estudiados en la historia del cine argentino como “cine social”, característica específica de una cinematografía nacional y latinoamericana de los años 60. Dentro de los estudios sobre cine, existe un amplio campo de investigación que aborda este movimiento; sin embargo, son muy pocos los teóricos que amplían esta indagación al campo de la televisión u otras narrativas audiovisuales. De allí que, para entender algunos fenómenos relativamente recientes en el medio televisivo, sea necesario recurrir a formulaciones ya realizadas en el ámbito del cine, y de esa forma comprender las enunciaciones referidas a este tipo de narrativas que abordan la marginalidad.

De esta relación interdiscursiva surgen las preguntas iniciales que dan lugar a esta investigación: ¿cuál es la relación existente entre las producciones audiovisuales contemporáneas y el “cine social argentino”? ¿Cuáles son las características propias de estas narrativas audiovisuales? ¿Podemos pensar en estas narrativas como un género? ¿Es posible que los distintos sentidos que se ponen en circulación en las series reproduzcan una mirada estigmatizante sobre ciertos sectores de la sociedad? ¿Cuál es el vínculo de estas representaciones con la realidad social a la que hacen referencia?

Con este artículo en particular no pretendemos dar respuesta a todas estas preguntas, sino más bien exponer algunas de las indagaciones realizadas hasta el momento en el marco de la tesis doctoral llamada *La “ficción social” en la televisión argentina contemporánea: definiciones y análisis de un género*¹. Contribuir de esta forma a la discusión sobre este tipo de narrativas audiovisuales contemporáneas, sobre todo en algunos aspectos que no han sido del todo explorados.

¹ Este artículo forma parte de la investigación doctoral en curso: *La “ficción social” en la televisión argentina contemporánea: definiciones y análisis de un género*, para el doctorado en artes, UNC (Universidad Nacional de Córdoba). Financiada actualmente por CONICET.



La purga (Claudio Rosa, Pablo Brusa, 2011)

Sobre el/los géneros audiovisuales

Cuando elegimos qué película ver, nos sometemos a un sistema de clasificación que nos permite diferenciar un producto audiovisual de otro. Este sistema de clasificación refiere, en principio, a un conjunto de convenciones que agrupamos bajo el nombre de *género*, concepto que supone un método que nos permite entendernos cuando vemos o hablamos sobre un producto audiovisual. Desde una mirada abarcativa sobre el tema, el *género* se entiende como un sistema de clasificación que permite agrupar determinados productos culturales de acuerdo a ciertas características comunes. Sin embargo, esta definición generalizada que nos da la posibilidad de etiquetar de una manera reduccionista tal o cual película (acción, terror, romance, comedia, etc.) resulta insuficiente para entender la problemática dentro de los estudios audiovisuales. Sería erróneo creer que es posible establecer una clasificación de los géneros única, ya que son categorías que dependen de los usos que se hagan de ellos.

Al comenzar la investigación, una de las primeras dificultades que encontramos fue definir conceptualmente cómo se entiende a los géneros en el marco de los estudios cinematográficos. Tarea para nada sencilla, ya que existe una variedad de definiciones y clasificaciones según los distintos autores que se aproximan a esta temática (Jacques Aumont y Michel Marie, 2006; Rick Altman, 2000; Stephen Neale, 1990; Joaquim Romaguera, 1999; entre otros).

No obstante, en general, todos coinciden en que desde los inicios mismos del cine se recurre a la división entre géneros y subgéneros para clasificar las películas. Según la mayoría de estos autores, los géneros no solo aportan la estructura que define cada uno de los textos audiovisuales, sino también las fórmulas que rigen a la producción de las películas dentro de la industria.

Existe entonces, por un lado, un carácter institucional relativamente estable, compuesto por ciertos patrones o estructuras que permiten distinguir un género de otro; pero además, el género audiovisual trasciende a la propia película (al texto audiovisual en sí mismo), ya que se configura en el vínculo dado entre la industria y el público. Rick Altman (2000), en su libro *Los géneros cinematográficos*, explica esta relación en estos términos:

No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien certifica y el público quien los comparte. (p.37)

La industria audiovisual tiene la necesidad de organizar las películas de acuerdo a diferentes géneros para poder encarar de esa forma la producción, distribución y exhibición de sus producciones. Históricamente, el género determina un sistema de producción comercial; en las décadas del '30 y del '40 en Estados Unidos reconocemos, por ejemplo, al "sistema de estudios", una modalidad de producción seriada de películas a partir de ciertos estilos o "moldes" de funcionamiento. Actualmente es posible observar esta característica en el manejo que hacen las distintas franquicias audiovisuales o empresas de entretenimiento en la producción de sus contenidos. Nos referimos, por ejemplo, a *DC*, *Marvel*, *Walt Disney*, *Pixar*, entre otras compañías internacionales que realizan películas de géneros específicos (de superhéroes o infantiles en estos casos). En Argentina, si bien no es determinante este sistema de producción, es posible encontrar algunas productoras que conservan un sello estilístico en sus realizaciones (el caso de *Underground* y *Polka* en los últimos años, o *Aries Cinematográfica Argentina* en las décadas del '70 y '80, entre otros).

La distribución y exhibición de las películas sobre la base de un sistema de género colabora en la construcción de un público estandarizado, ayuda para caracterizar la audiencia en función de patrones comunes y, a partir de eso, configurar las estrategias publicitarias y comerciales. Los discursos de marketing (la producción y circulación de descripciones de las películas) son fundamentales en la construcción de la "imagen fílmica" de cada producción particular². La industria cinematográfica es una de las responsables de la formación de las expectativas genéricas y, por lo tanto, en la constitución de cualquier género.

² Neale, *Cuestiones de género*.

Esta situación nos permite entender el carácter versátil, complejo e inestable que se le atribuye al género audiovisual y la falta de fronteras definidas que nos permiten clasificarlos de manera categórica. Sin embargo, pese a esta versatilidad, dado que existe una recurrencia histórica en los géneros, surgen ciertas condiciones de previsibilidad. Es decir, si bien la industria cinematográfica trabaja en la definición de los géneros, son los espectadores quienes al momento de observar/reconocer una película esperan la recurrencia de convenciones o reiteraciones (tanto de la forma como del contenido). Esto sucede en virtud de que, dentro de las clasificaciones genéricas, se concretan ciertas regularidades que nos permiten asociar distintos productos culturales –una serie televisiva con una película, por ejemplo– y producen cierta previsibilidad de lectura de estos objetos. Para Eduardo Russo (1998), el género:

(...) ofrece una matriz para aquel que crea y proporciona una serie de pautas para que pueda asistir a ella con expectativas definidas, conociendo algo de lo que allí puede pasar, jugando a una especie de coautoría, de corresponsabilidad en el hecho de hacer una película que responde a los deseos de su público. (p.45)

Los géneros no son simples sistemas de clasificación, son un sistema de expectativas que el público lleva consigo cada vez que va a ver una película. Estos sistemas proveen a los espectadores de un medio de reconocimiento y comprensión, ofrecen una manera de entender lo que está sucediendo en la pantalla; es decir, si vamos a ver una película de género musical, entendemos (sin explicación alguna) por qué los personajes se comunican cantando; esto sucede porque somos conocedores de los regímenes de verosimilitud y las reglas de género. Estos regímenes ayudan a determinar el horizonte de expectativas de los espectadores, y son tan conocidos que hacen a la comprensión de géneros una forma de conocimiento cultural, un componente de la opinión pública.

Entonces, si bien existe un núcleo duro llamado “filmes de género” (asociados al cine clásico principalmente) que funciona con una clasificación genérica establecida de una forma más taxativa, no deja de ser un tema complejo de abordar si lo pensamos como una categoría cerrada. En este sentido, son interesantes las reflexiones que Steve Neale (1990) hace sobre el tema:

A primera vista puede parecer que la repetición y la similaridad son el sello distintivo de los géneros, como si los géneros fueran inherentemente estáticos. Pero como señalan Hans Robert Jauss y Ralph Cohen (y yo mismo), los géneros son mejor comprendidos como procesos. Estos procesos pueden estar, seguramente, dominados por la repetición, pero también están marcados por la diferencia, la variación y el cambio. (p.05)



Los pibes del puente (Victoria Miranda, Patricio Salinas Salazar; 2012)

Neale explica que cada filme de género nuevo constituye una adición a un corpus genérico existente; en este proceso, algunos elementos son incluidos y otros excluidos. Es por ello que encontramos películas que mixturan géneros de distinto tipo: comedia musical, drama social, comedia romántica, entre muchos otros más. Los elementos y convenciones del género (recurrencias temáticas, personajes, escenarios, etc.) están siempre en juego, pero no meramente como una repetición. En el texto genérico se recrean las normas, no se repiten, se extienden y se transforman. Con esto nos referimos a que la naturaleza procesual de la que habla Neale no invalida la generalización. Sabemos que los regímenes genéricos están marcados por límites, pero estos se expanden; y en principio, esto sucede con cada estreno de una nueva película, pero también por la influencia de las transformaciones sociales que se producen de forma histórica. Ximena Triquell (2017), en su artículo “Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje” explica la manera en que las construcciones genéricas se relacionan con el espacio social en el que se originan.

El análisis que proponemos no busca explicar las películas a partir de su adscripción a determinados géneros cinematográficos sino analizar a partir de estos últimos —de su conformación, su permanencia o transformación— cierta ideología instituida en el marco de la discursividad social, la que puede leerse en el uso específico que se hace del lenguaje cinematográfico, en este caso, ciertos códigos estéticos pero también, narrativos y retóricos que definen a los géneros cinematográficos. (p.174)

Desde esta perspectiva, entendemos que los géneros expresan y articulan en su configuración muchas de las condiciones sociales que son dadas en el momento en que se originan, desarrollan o mixturan entre sí, y si bien esta relación no está

determinada de una manera lineal, no podemos negar que existe en su constitución la manifestación de una sensibilidad estética y social.

A partir de este punto de vista concebimos la configuración de los géneros como una categoría a la cual podemos aproximarnos desde: las reglas y convenciones que hacen a su funcionamiento, las relaciones con la industria en su constitución, el carácter histórico que habilita su transformación y la influencia de sus condiciones sociales de producción.

La imagen de la ficción social en los discursos periodísticos

Los discursos institucionales, especialmente los de la prensa y la industria cinematográfica, son de suma importancia en la formación de las expectativas genéricas y en la constitución de cualquier género. Las piezas de marketing y publicidad —como el lanzamiento de trailers, entrevistas, programas unitarios anticipatorios— van construyendo la imagen de las producciones audiovisuales antes de ser estrenadas. Las descripciones que realizan los discursos periodísticos o el mismo “boca en boca” que se difunde entre los espectadores forman parte también de la transmisión intertextual del cine, ya que no solo difunden las imágenes narrativas de cada película, sino también construyen la imagen genérica.

Muchas veces sucede que es la crítica cinematográfica quien reconoce la aparición de un nuevo género, o establece clasificaciones dentro del campo, que habilitan el surgimiento de ciertos movimientos artísticos. A veces comienza como una moda que genera una implantación comercial momentánea, pero es la aceptación popular la que instituye a un género como tal. La crítica es un agente importante dentro del campo artístico, ya que hace a la configuración de la industria misma.

Este es el caso de la ficción social, término que se ha utilizado para nombrar un género audiovisual cuyos códigos y convenciones están poco definidos. Aunque no ha sido muy explorado en el marco de los estudios sobre cine o televisión, en el ámbito de la crítica periodística encontramos la utilización de este término para referir a aquellas producciones audiovisuales ficcionales que abordan problemáticas sociales que involucran principalmente a sectores excluidos o marginales de la sociedad. Emanuel Respighi (2012), periodista de la sección “Cultura y espectáculos” de *Página 12*, utiliza el término para describir la serie televisiva *Los pibes del puente* (Miranda, Salazar; 2012):

En la misma línea estética de películas como *Pizza, birra, faso* y series de TV como *Okupas* o *Tumberos*, *Los pibes...* forma parte del género de “ficción social” que paulatinamente fue incrementando su espacio en la pantalla chica. En este caso, el programa se sumerge en un grupo de chicos y chicas excluidos de la sociedad, que intentan sobrevivir con las herramientas —no siempre legales, no siempre acordes a los modos de la clase media— que pudieron obtener por

su cuenta.³

En este texto, el periodista da cuenta de la relación existente entre algunos programas televisivos producidos en Argentina durante la década del 2000 y la película *Pizza, birra, faso* (Caetano, Stagnaro; 1997), en cuanto a la temática abordada y el modo de representar a personajes provenientes de sectores marginales.

En efecto, este film, ópera prima de los directores Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, estrenado en 1997 en el Festival de Cine de Mar del Plata, resulta hoy emblemático, dado que con él se da inicio a las producciones que consolidarían el Nuevo Cine Argentino, como así también a una serie de programas televisivos, tal como menciona el periodista.

Durante la década del '90, en medio de una de las crisis económicas más importantes de la historia del país, consecuencia de varios años de políticas neoliberales, el cine argentino sufrió la falta de fondos del Instituto de Cine y el desprestigio del público, por lo cual el número de películas estrenadas por año fue muy bajo. En el año 1994, ante la presión de actores, actrices, directores, directoras, estudiantes y docentes de las escuelas de cine, que exigían la emergencia de una ley que amparase la producción cinematográfica nacional, el Congreso de la Nación sancionó la Ley 24377, a partir de la cual se aumentaron los fondos a la producción, los estrenos comerciales se triplicaron, se generaron concursos y planes de fomento que habilitaron la posibilidad de surgimiento de nuevos realizadores y realizadoras. Este es el caso de *Historias breves I* (1995), convocatoria de la que participaron varios de las directoras y directores que luego serían reconocidos dentro del cine nacional (Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Daniel Burman, entre otros).

Es en este contexto que se estrena la película *Pizza, birra, faso*, la que se diferencia notablemente del resto de los films producidos en la década, por el modo en que retrata a un grupo de sujetos cuyos derechos fueron vulnerados, y las relaciones que mantienen en su vida cotidiana con el delito, la ilegalidad, las drogas, etc. La película, tiene como protagonistas a Pablo y "El cordobés", dos jóvenes que intentan sobrevivir en la ciudad de Buenos Aires. Cuenta principalmente la historia de estos personajes y el modo en que llevan adelante su vida y sus relaciones personales en un contexto de absoluta marginalidad social. El film muestra la cotidianidad de Pablo y "El cordobés" subsistiendo en las calles de la ciudad a través de distintos actos de delincuencia (robos, acciones ilegales, usurpación de viviendas, etc.).

³ Artículo disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-25145-2012-05-08.html> (Emanuel Respighi, Sección Cultura y Espectáculos. Martes, 8 de mayo de 2012)



Okupas (Bruno Stagnaro, 2000)

Alejandro Ricagno (1997) en un especial de la revista *El amante*, dedicado al Festival de Mar del Plata de ese año, escribe sobre este film:

Una película que sortea todos y cada uno de los lugares comunes con que el cine en general y el argentino en particular han enfrentado la vertiente social y de denuncia. Sin trampas, sin demagogias, sin bajadas de línea, Caetano y Stagnaro y el excepcional elenco de desconocidos (en el que descuella Héctor Anglada como el Cordobés) construyen una verdadera explosión de energía, verdad, potencia, que más que una renovación generacional, parece constituir una nueva fundación de nuestro cine. (...) Ausencia de clichés, acercamientos sin prejuicios ni concesiones bien pensantes acerca de una temática tan propensa a ellos como lo es el retrato de una bandita de adolescentes marginales. (p.29)

La película, que curiosamente había sido pensada en un formato televisivo (telefilm⁴), no solo da inicio a un conjunto de films aclamados por la crítica por su ruptura con el modelo vigente en ese momento, sino también, habilita nuevas posibilidades de producción televisiva. 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). A pocos días de este estreno, *Canal 7* emite un programa donde se cuenta el detrás de escena de la miniserie para promocionar su lanzamiento. En este unitario, Marcelo Tinelli, productor de *Okupas* y

⁴ Entrevista con Bruno Stagnaro disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599>

empresario fundador de *Ideas del Sur*, explica que convocó a Stagnaro con la idea de realizar una ficción experimental cinematográfica que continuara la línea de su ópera prima *Pizza, birra, faso*; dice al respecto:

"Bruno...es un director que a mí me impactó mucho en *Pizza, Birra y Faso*. No solo por el estilo de dirigir, la imagen sino también por la marcación actoral. Por haber visto actores que no me parecían tales, sino que parecía gente común y corriente que nunca había actuado y que lo había hecho muy bien. Fue una de las películas argentinas que más me impactó en los últimos años, de una crudeza increíble, mostrando un mundo marginal totalmente existente. Y eso es lo que quisimos reflejar un poco nosotros en *Okupas*. Eso es lo que yo le pedí a Bruno cuando lo convoqué para hacer este proyecto, que tratara de mostrarnos ese mismo mundo desde otra idea diferente, que justamente fue esta, de un grupo de ocupantes ilegales de una casa".
(Marcelo Tinelli, 2000, 00:01:48)

Este testimonio nos da la pauta de una intención manifiesta en ingresar a reconocidos directores del ámbito del cine al circuito televisivo. Esta situación, que se repetiría en otras series dentro el género (la dirección de Adrián Caetano en *Tumberos*, por ejemplo), da inicio a un período de cambios en los modos de producción de la televisión argentina que implican nuevos lugares de enunciación y estéticas con una fuerte impronta autoral. Las relaciones interdiscursivas comienzan a hacerse evidentes, *Pizza, birra, faso* es una película de fuerte impacto social, considerada dentro del movimiento del cine social argentino, lo que nos da una pauta en la relación de esta corriente cinematográfica y la *ficción social* contemporánea.

En esa misma entrevista, Tinelli, señala dos características que hacen a la configuración de este género: la marginalidad como tópico temático, pero también el tratamiento realista de las series en tanto modo de acercarse a una realidad social existente.

Posterior a su estreno, *Okupas* gana tres de los cuatro premios *Martín Fierro* a los que había sido nominada: mejor unitario y/o serie, mejor director y el premio revelación del año por Diego Alonso Gómez. La serie resulta ser muy exitosa desde el punto de vista del público y la crítica; varias de las razones que explican este fenómeno refieren a la identificación del público con su temática y el tratamiento de personajes que hasta el momento no habían sido vistos en la televisión argentina. El capítulo 12 de la serie se llama "El fenómeno", y en él se cuentan algunos detalles de la producción del programa y se incluyen entrevistas a los actores, directores, productores de la serie, como así también testimonios del público que dan cuenta del impacto de la serie en la audiencia televisiva. Algunas de las declaraciones que se observan en este programa son:

Bruno Stagnaro: "Gente que se sintió identificada con la temática, con los personajes que hasta ese momento no habían tenido mucha cabida en la televisión y por ahí aparecieron y se vieron identificados en determinadas actitudes y la manera de hablar". (00.01.27)

Diego Alonso Gómez (Pollo): "Okupas tuvo mucho que ver con la realidad argentina y con la situación que estamos viviendo". (00.01.59)

Ariel Staltari (Walter): "la gente que me cruzo en la calle me dice: "loco, yo me identifico con el programa, yo no miro tele, yo estoy mirando el programa porque ustedes se detuvieron en una parte de la sociedad que no se detiene nadie"". (00.03.27)

Público entrevistado en la calle 01: "me gustó cómo da la sensación de realismo, cómo maneja los códigos de la calle". (00.03.48)

Público entrevistado en la calle 02: "es un programa que está re copado y es para que la gente sepa que la vida real es así". (00.04.00)

Público entrevistado en la calle 03: "te muestra la realidad como se vive, no es falseado, nada de reality show ni nada, es la realidad misma". (00.04.14)

(Okupas, Cap: El fenómeno, 2000)

Estos testimonios dan cuenta, por un lado, del efecto realista que el público percibió con el tratamiento de la serie, como una instancia de reconocimiento de este producto cultural y, por otro lado, de la estrategia de comunicación (en tanto creación de expectativas) por parte de la producción del programa, para que esto se percibiera efectivamente de esta manera. Muchas de las estrategias de proximidad con "lo real" que podemos observar en *Okupas* se reiteran en las producciones de ficción social que se estrenarán tiempo después, siendo esta construcción realista un sello característico dentro del género.



El marginal Temp 1 (Adrian Caetano, 2016)

En la misma línea estética de este programa, pero desde la mirada de Adrián Caetano como director, se estrena *Tumberos* en el año 2002. Para el estreno de esta serie se realiza un unitario de pre-lanzamiento donde se recorren las locaciones y se da

cuenta del proceso de producción de la misma. En este programa encontramos los siguientes testimonios:

Marcelo Tinelli (productor ejecutivo): "En el caso de *Okupas* me parece que mostramos lo que pasaba en la calle, en un barrio marginal de Buenos Aires, y dijimos cómo podemos elevar la apuesta y mostrar algo diferente. Cuando Sebastián me dijo de hablar del mundo de la cárcel, ese sistema carcelario que a mí me asusta y me intriga mucho, me pareció que podía ser una vuelta para *Okupas*. Porque mucho de los *okupas* que mostramos aquella vez de la mano de Stagnaro, hoy podían ser a la vez presos o estar dentro de una cárcel. Me parecía que podía ser un mundo interesante para mostrar". (00:02:50)

Jorge Rial (conductor del programa): "Adrián Caetano es un ícono en contar historias en Argentina, su mirada particular y tan realista fue fundamental para *Tumberos*". (00:29:51)

Pablo Culell (Productor): "La estética es absolutamente real y la gente no va a poder creer que una cárcel argentina por dentro es así". (00:39:54)

Alejandro Maci (director/guionista): "*Tumberos* es la Argentina de hoy". (00:19:09)
(*Tumberos*, Especial América TV, 2002)

Tanto *Okupas* como *Tumberos* utilizan estos programas con testimonios de sus realizadores como piezas de marketing que promocionan las series. François Jost (2014) explica que "todo género descansa en la promesa de una relación con un mundo cuyo grado de existencia condiciona la adhesión o la participación del receptor" (p.244). En estos discursos promocionales comienzan a aparecer las expectativas de la industria televisiva en relación al género propuesto. Se genera una promesa, se plantean expectativas respecto a lo que los espectadores deben esperar al momento de ver las series. Si bien las ficciones en general toman prestados elementos del mundo en que vivimos, en este género, remitir a la realidad es una promesa constitutiva del mismo; y este tipo de creencia determina en algún punto la interpretación que se tendrá de él.

Un gallo para esculapio se estrena en el año 2017, más de 15 años después del lanzamiento de *Okupas*. En una nota de *Página 12*, el mismo periodista Emanuel Respighi (2017) dice respecto de esta producción:

Hay algo en la flamante producción de *Underground* que la vuelve marginal no sólo por la ilegalidad que signa la vida de buena parte de sus personajes, entre los que se codean profesionales del delito con "códigos" con embusteros de barrio, "buscas" de poca monta con inquietos sin rumbo que sólo desean dinero rápido y fácil. El universo lateral que retrata *Un gallo para Esculapio* asume la transgresión de volverse marginal por el simple hecho de abandonar la paleta de colores pastel con los que suele pintar el mundo la (golpeada) ficción local⁵.

⁵ Artículo disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/57746-muy-lejos-del-costumbrismo> (Emanuel Respighi, Sección Cultura y Espectáculos. 20 de agosto del 2017)

Más allá del paso del tiempo, en todas las descripciones de estas producciones, el género suele ser definido a partir de la representación que se realiza sobre los sujetos que viven en situaciones de pobreza o marginalidad. El término marginal suele ser el más recurrente para caracterizar a los personajes retratados en este tipo de discursos, pero es interesante observar cómo esta marginalidad se describe en términos de ilegalidad. La ilegalidad y la relación de los personajes con el mundo criminal es otro de los rasgos característicos y relativamente estables que hacen a la configuración de estas narrativas.

Podemos así observar que en la “imagen fílmica” que se construye en estas descripciones periodísticas encontramos algunas características que se reiteran. Entre ellas observamos la presencia de temáticas, espacios y personajes que funcionan como signos de época, la relación entre las series seleccionadas y un cine social de fuerte impronta nacional, la marginalidad como tópico temático, la criminalidad asociada a la forma de vida de los personajes y el uso de estrategias realistas en el modo de abordaje de esa realidad. Estas nociones son fundamentales para delimitar nuestro objeto de estudio, diferenciar estas ficciones de otros géneros y delinear ejes de análisis que nos permitan observar estas características comunes.

Sobre el campo específico de análisis /definiciones del corpus

En relación con la selección de las series ficcionales objeto de este trabajo, nuestro punto de partida son aquellas narrativas audiovisuales ficcionales contemporáneas —que elegimos nombrar con el término de ficción social— a través de las cuales se representan subjetividades que habitan un espacio de marginalidad social y cuyas historias se desarrollan en base al protagonismo y problemática de estos sujetos y/o espacios. Desde nuestra perspectiva, estas subjetividades aparecen privadas de medios de enunciación propios en relación a sus palabras e invisibilizadas en relación con las imágenes, es decir, exponen sujetos sociales que no acceden a los medios de producción audiovisual en el espacio público, y cuyas representaciones son por tanto producidas por otros. En esta descripción ajena, los sujetos aparecen representados desde una mirada hegemónica, marcados por rasgos de carencia, de exclusión y por actitudes violentas.

Ahora bien, tomamos el estreno de *Okupas* en el año 2001 como el punto inicial en el desarrollo del género y ordenamos las series que se fueron estrenando de forma cronológica, reconociendo tres períodos diferentes:

Primer período 2000-2003	Segundo período 2011-2012	Tercer período 2016-2021
<i>Okupas</i> (2000) <i>Tumberos</i> (2002) <i>Sol negro</i> (2003) <i>Disputa</i> (2003)	<i>Los pibes del puente</i> (2011) <i>La purga</i> (2011)	<i>El marginal</i> Temp 1 (2016) <i>Un gallo para Esculapio</i> Temp 1 (2017) <i>El marginal</i> Temp 2 (2018) <i>Un gallo para Esculapio</i> Temp 2 (2018) <i>El marginal</i> Temp 3 (2019) <i>Apache: La vida de Carlos Tévez</i> (2019) <i>Puerta 7</i> (2021)

Cada período está marcado por características muy disímiles en cuanto al contexto social y los modos de producción audiovisual:

El **primer período** inicia en el año 2000, durante los años de crisis política y social que tiene como punto cúlmine diciembre del 2001 con la renuncia del presidente De la Rúa y el asesinato de 39 personas en un contexto de fuerte represión policial. En este período, los relatos que se encuentran ligados a este momento de crisis social y se constituye por emblemáticas producciones que tuvieron mucha repercusión mediática. En estas series se articulan problemáticas vinculadas a la desocupación, lo carcelario, la prostitución, la pobreza, la locura, entre otras. Todas estas miniseries fueron producidas por *Ideas del Sur* (reconocida productora del empresario Marcelo Tinelli) y dirigidas por un grupo de realizadores provenientes del cine como Bruno Stagnaro, Adrián Caetano y Alejandro Maci.

El **segundo período** se reconoce a partir del 2009 con la aprobación del proyecto de Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, que establecía las pautas de funcionamiento de los medios televisivos y radiales en la República Argentina. A partir de esta ley se creó una red nacional digital, SATVD-T (Sistema Argentino de Tv Digital terrestre), que permitía cubrir todo el territorio nacional con la plataforma de Televisión Digital Abierta (TDA) y contaba con veintitrés señales digitales gratuitas. A su vez, se instauraron cuotas de contenidos de producción nacional y regional y se creó el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales, impulsando una serie de concursos con subsidios para la producción de unitarios, series documentales, ficcionales y de animación. Esta nueva legislación que fomenta la producción audiovisual nacional habilita la realización de series provenientes de distintas regiones del país, con el objetivo de “hacer realidad un derecho fundamental: que todos los sectores sociales de nuestro país puedan comunicar, compartir y recrear

sus propias historias” para así “superar, de una vez y para siempre, el alejamiento del público de su propio escenario y construir una nueva democracia cultural y participativa, que incluye a todos los habitantes del país”. En este tiempo encontramos dos ficciones ganadoras de concursos públicos: *La purga* y *Los pibes del puente*. Curiosamente, en este período, por fuera de los concursos de la TDA, se estrena en 2011 en Canal 13 de Buenos Aires la serie *El puntero* (Barone, 2011). Esta serie es producida por *Polka* y la historia que relata también se desarrolla a partir del protagonismo de personajes que habitan espacios de marginalidad social. Sin embargo, presenta algunas diferencias en su formato respecto a las que venimos nombrando. Su extensión es considerablemente mayor en relación a las otras: cuenta con 39 capítulos de una hora de duración cada uno, a diferencia de las anteriores, que no tienen más de 13 capítulos con una duración variable entre treinta minutos y una hora aproximadamente. Esta particularidad en la extensión habilita una narrativa diferente, que la aleja de los tipos de miniseries que abordamos.

El **tercer período** se da en el marco del gobierno del presidente Mauricio Macri (2015-2019). Bajo su mandato, se desarticulaban y desfinanciaban muchas de las iniciativas impulsadas por la Ley 26522. Se produjo el cese de planes de fomento, la expulsión de canales en las transmisiones de la TDA, hubo despidos masivos en el área de contenido de los canales, paralización de obras de infraestructura, entre otras cosas. En este marco, se da una introducción en el negocio televisivo de capitales internacionales. En el artículo “Marginados en la serialidad televisiva [latina] trasnacional”, de Sandra Savoini y Cristina Siragusa (2018), las autoras realizan una división de los programas seriales argentinos del 2000 a la actualidad a partir de la marginalidad como un tópico recurrente. Respecto a este período, las autoras explican lo siguiente:

Un tercer tiempo, el de estos últimos años cuando, en el marco del desenvolvimiento global de los capitales mediáticos y de telecomunicaciones internacionales, se observa una mayor participación de cadenas de TV que se introducen en el negocio de la producción de contenidos para completar las grillas que se ofrecen a espectadores de países latinoamericanos. En su informe del año 2012, el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL) establecía que “la asociación entre países para producir ficción es directamente proporcional al grado de internacionalización de sus televisoras (Orozco Gómez y Vassalo López, 2012: 38). El fenómeno de la co-producción comienza a configurarse en una tendencia en la región, aproximadamente, en la segunda década del siglo XXI. (p.79)

En estos últimos años se produce un notable incremento en el consumo de contenidos en las plataformas en línea o servicios de video *on demand*, entre ellas: Netflix, Qubit.tv, Amazon Prime video, Hbo, Mubi, etc. Esta nueva forma de consumo provocó una considerable inversión por parte de estas mismas plataformas en la producción de nuevos contenidos, siendo hoy una de las principales formas de financiamiento en el mercado audiovisual argentino.

Este fenómeno mediático produjo un renacer en el último tiempo de distintas series dentro del género, con más de una temporada cada una. De este conjunto de producciones, decidimos abarcar solamente las más significativas del período, entre ellas: *El marginal* (Ortega, 2016) Temp1; *Un Gallo para esculapio* (Stagnaro, 2017) Temp 1; y *Puerta 7* (Caetano, 2020). Este recorte está dado por su carácter de muestra, considerada representativa, ya que han sido estrenadas en distintos años dentro del período (2016, 2017 y 2020) y realizadas por diversos productores (*Underground*, *Polka*) y directores (Ortega, Caetano y Stagnaro) dentro del género.



Un gallo para Esculapio Temp 1 (Bruno Stagnaro, 2017)

Algunas nociones sobre el cine de la marginalidad

En el análisis de las series encontramos algunas características comunes: conflictos similares en las tramas (enfrentamiento entre distintas bandas y/o con la policía), personajes y roles estereotipados (niños, adolescentes, jóvenes criminales que buscan sobrevivir ante una situación de vulnerabilidad) y espacios donde se desarrollan las acciones (cárceles, calle, barrios periféricos, etc.); todas ellas abordadas desde una estrategia enunciativa que reconocemos como un tipo de realismo (desde los códigos lingüísticos de los personajes, el tipo de interpretación actoral, la puesta de cámara, el montaje, entre otros). Más allá de estas características y estrategias comunes, encontramos distintos modelos de representación, miradas diferentes en torno a lo marginal.

Dentro de los estudios sobre cine, la noción de marginalidad y la representación de lo social ha sido abordado desde diversas perspectivas. En el libro *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005), Christian León se pregunta qué significa hablar de marginalidad en la época contemporánea, tomando el caso

particular del cine latinoamericano. El autor analiza una serie de largometrajes realizados en México, Colombia, Argentina y Ecuador, que se estrenan en la década del '90 y que proponen una nueva mirada sobre sujetos marginales. En esta indagación, nombra un exhaustivo número de obras que tienen como protagonistas a seres tradicionalmente olvidados (mujeres, minorías sexuales, niños de las calles, mendigos, delincuentes, sicarios, etc.) y que en esta nueva mirada se transforman en personajes principales de los filmes. Algunas de las películas que analiza son: *Pizza, birra y faso* (Caetano, 1997); *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998); *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999); *Amores perros* (Iñáritú, 2002) y *Un oso rojo* (Caetano, 2002); todas ellas enmarcadas dentro de lo que el autor llama "Realismo Sucio" o "Cine de la marginalidad". Para su análisis, realiza un breve pero significativo recorrido sobre la historia del cine latinoamericano y compara el modo en que se representa la marginalidad a lo largo de los años, tomando principalmente como punto de comparación los años '70 con los años '90. El autor critica las representaciones binarias que se proponen en el cine de los años '70 y explica que luego de la crisis cinematográfica de los '80 se produce un cambio en estas formas de enunciación audiovisual. En este contexto, surge el cine de la marginalidad, un género que plantea una ruptura con los objetos, los temas, los conceptos y el tipo de enunciación que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano. León (2005) lo define como:

(...) un tipo de relato cinematográfico que trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social y la marginalidad sin recurrir a las narrativas burguesas, elitistas o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales. (p.24)

El *realismo sucio* muestra a los sujetos marginales sin ninguna consideración paternalista o transformadora, es una nueva forma de mirar la violencia, un tipo de cine que muestra los procesos de exclusión generados por las mismas instituciones sociales que pretenden combatirlos. A su vez, llamativamente es un cine que se posiciona fuertemente en los circuitos masivos de difusión, pero mantiene una mirada crítica sobre cierto "cine de calidad"⁶. Esto se logra, según el autor, porque retoma la estética del hambre y las técnicas documentales del *cinéma vérité*, es decir, logra combinar modelos narrativos de ficción con procedimientos fotográficos del documental. Sin embargo, lo hace a través de la apropiación de los códigos hegemónicos del cine occidental y de los géneros cinematográficos del primer mundo.

León critica la dualidad moderna (centro-periferia, inclusión-exclusión) en la que los sujetos marginales figuran como dependientes de una cultura hegemónica o por fuera de la norma dominante, ya que esto presupone la existencia de una realidad originaria o principal, anterior a la formulación de estas categorías. León comprende

⁶ Con esto el autor refiere principalmente a un tipo de producción de la época que se sustenta en la adaptación histórica, en presupuestos relativamente altos y en una estética de la "espectacularidad técnica". Películas como: *Como agua para chocolate* (México, 1992); *Tango Feroz* (1993), *La estrategia del Caracol* (1993), etc.

la marginalidad dentro del cine latinoamericano como un “desafío al orden y las clasificaciones que establecen las instituciones sociales en el cual los límites del adentro y afuera son permanentemente burlados” (León, 2005, p.10). Introduce la idea de instituciones sociales como entes de la cultura dominante y propone que el término “marginalidad” señala una producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales.

El cine de la marginalidad no se queda en el rechazo de la cultura dominante y del cine comercial, sino más bien, los usa y reelabora, para poner los códigos narrativos del cine hegemónico al servicio de la expresión de distintas problemáticas sociales, políticas y culturales.

Por otro lado, por fuera del ámbito de la academia, existen algunos aportes fundamentales en relación a esta temática. Durante los años ‘70 en Colombia surge el “Grupo de Cali”, un colectivo de artistas, cineclubistas y activistas cinematográficos integrado por reconocidos directores como Luis Ospina, Andrés Caicedo y Carlos Mayolo. Una de sus películas más conocidas (por su repercusión internacional) es *Agarrando Pueblo* (1977), una parodia de lo que el grupo denominó la “pornomiseria”. A través de este falso documental, los directores ironizan sobre la mirada miserabilista del “cine social” y ponen de manifiesto su posición ideológica respecto al modo de abordar la marginalidad latinoamericana.

El concepto de pornomiseria es expuesto en un manifiesto que Luis Ospina y Carlos Mayolo escriben en 1978, en el que denuncian que “la miseria” estaba siendo utilizada como un elemento mercantilista del mismo sistema que la había generado. La miseria se estaba presentando en películas como un espectáculo más donde el espectador podría “tranquilizar” su mala conciencia. El género que los directores apodaron como “cine miserabilista” o “pornomiseria” convierte al sujeto en objeto, como un instrumento de la narración para conmovir al espectador, en un discurso ajeno a su propia condición. Ospina infiere, además, que es un tipo de cine utilizado por los directores para conseguir fondos y subvenciones europeos, ya que trata temáticas del tercer mundo que adquieren relevancia y atención europea. Esta situación anula la posibilidad de análisis y crítica sobre las condiciones reales de desigualdad que atraviesa la sociedad latinoamericana.

El manifiesto sobre la “pornomiseria” continúa vigente aún hoy, y muchos teóricos utilizan este término para analizar producciones audiovisuales que actualmente trabajan sobre la pobreza y la vulnerabilidad social. César González, en su libro *El fetichismo de la marginalidad* (2021), amplía esta idea expresada en los años ‘70 para explicar el modo de funcionamiento del cine y la televisión contemporánea cuando abordan la marginalidad. A partir de una perspectiva marxista, González expresa que el sistema capitalista hace del delito, de la delincuencia, de las “villas”, de la pobreza y de las representaciones de las mismas, una mercancía para su consumo. Esteban Rodríguez Alzueta escribe en el prólogo del libro, un pasaje que describe muy bien esta idea:



Puerta 7 (Adrian Caetano, 2021)

Así, el capital hizo del delito, de la representación y la lucha contra el delito, otra mercancía. No solo es la mejor fuente de trabajo para los sectores populares, la oportunidad de convertirse en policías y adquirir una identidad, un sueldo estable, una obra social pero también una cuota de autoridad; sino también para los sectores medios, una manera de convertirse en abogados, jueces, profesores universitarios, cronistas, actores, directores de cine y televisión. El delito en general, y sobre todo el delito callejero y predatorio en particular, el delito protagonizado por los más pobres y el miedo que inspira estas transgresiones, garpa, mueve los mercados. Hay gente que vive de la pobreza y la desigualdad. No hay justicia sin pobreza, no hay policías y toda la parafernalia que rodea a la seguridad privada sin desigualdad social, pero tampoco literatura, periodismo y cine. Gran parte de la industria cultural encuentra en el mundo de la pobreza una fuente de inspiración y rédito. La pobreza seduce y, en última instancia, suele ser la mejor escenografía para que otros actores proyecten los fantasmas que los asedian cotidianamente (González, 2021, p.08).

Al igual que Ospina y Mayolo, González da cuenta del *uso productivo* que se hace de la miseria que el mismo capitalismo genera. La industria cultural cinematográfica encuentra en el mundo de la pobreza una fuente de inspiración, pero también se aprovecha de la desigualdad social y de la atracción que generan los espacios de marginalidad para hacer de esta un producto audiovisual redituable. En *El fetichismo de la marginalidad* se compilan distintos ensayos en los que César González analiza críticamente las representaciones de los sujetos marginales, la idea del villero como “monstruo”, la fabricación de estereotipos sobre la pobreza, el modelo de realismo

en el que se abordan estas temáticas y la dimensión política que implican estas construcciones.

El modo en que González analiza el cine de la marginalidad o la forma en que el “Grupo de Cali” describe el “cine miserabilista” o la “pornomiseria” están en relación directa con nuestra mirada sobre la ficción social contemporánea. Es posible afirmar que tanto en los años ‘70 como ahora existe una espectacularización de la pobreza y de la violencia que tiende a construir estigmas sobre los sujetos marginales, y muchas veces los límites en estas construcciones son difíciles de discernir.

Tanto el texto de González como el manifiesto del “grupo de Cali” son escritos que no están inscriptos en el ámbito de la academia, pero sí en el contexto de un activismo militante (un llamado a la acción); pese a ello, el planteo en relación a los elementos y/o las formas del lenguaje audiovisual que colaboran en la construcción de un género que hace de la marginalidad una mercancía son lineamientos claves de nuestro análisis.

Cabe destacar que en estas definiciones dejamos afuera un amplio corpus en relación a este tema que es parte del marco teórico de nuestra investigación; de él nos parece necesario nombrar: por un lado, los aportes teóricos de Lorena Bordigoni y Victoria Guzmán (2011), que dan cuenta de las distintas modalidades de aproximación respecto a lo marginal y los cambios producidos en el cine argentino durante las décadas del ‘90 y 2000 en cuanto a la representación de lo social. Por otra parte, Nicolás Canedo (2009) trabaja sobre el *tópico de la marginalidad* como un fenómeno de época en la televisión argentina. Para ello, analiza específicamente las series *Okupas* y *Tumberos* realizando una crítica hacia este tipo de discursos que se agrupan bajo el rótulo de realismo. “Eso supone el giro de la televisión hacia la representación de los cuerpos, espacios y las prácticas ilegítimas como garantía de veracidad” (p.02), indica el autor.

El análisis de estos autores respecto al cine de la marginalidad nos resulta determinante para comprender algunas características que se dan en el marco de la ficción social contemporánea, particularmente, la conceptualización del sujeto marginal como parte constitutiva del género que estamos definiendo. Esta perspectiva nos ayuda a pensar la importancia del punto de vista desde donde se aborda la temática, los lugares de enunciación, la toma de posición al respecto y las relaciones que se establecen entre la obra, su autor y el espectador. A su vez, son nociones que nos permiten crear algunos ejes de análisis factibles de abordar en las series contemporáneas seleccionadas: la representación de espacios que se contraponen en función de distintas dicotomías (ricos-pobres, legal-ilegal, privado-público, interior-exterior); la dimensión política en la representación —en cuanto a las instituciones representadas—; y lo político en el “cine social” vs. lo político en la ficción televisiva.

Conclusiones

Como ya dijimos, este trabajo forma parte de una investigación más amplia de tesis doctoral en proceso que propone considerar las particularidades propias del género identificado como “ficción social”, a partir del análisis de las representaciones y las características narrativas - estéticas empleadas en las series elegidas. Un trabajo que recorre los antecedentes del género da cuenta de sus variaciones a lo largo del tiempo y su dimensión política en relación a los distintos contextos de producción. Para ello, nos planteamos una primera hipótesis de trabajo que postula que los discursos audiovisuales seleccionados, en su afán por resultar verosímiles, proponen representaciones estigmatizantes de los sectores populares argentinos.

Por otro lado, tal como expusimos inicialmente, encontramos una correlación de estas producciones audiovisuales con el movimiento cinematográfico argentino de los años sesenta (constituido por Fernando Birri, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, entre otros), ante todo en el modo de abordar algunas de las representaciones de los sectores marginales. Teniendo en cuenta estas características, nos preguntamos cuáles son las variaciones que se producen en este abordaje, de qué modo el tratamiento de “la política” y lo “social” en las series seleccionadas se diferencia de los discursos audiovisuales precedentes y cuáles son las nuevas formas narrativas y enunciativas que hacen a la configuración de un nuevo género.

Para este artículo, dadas las posibilidades de extensión, decidimos ahondar solo en algunas de las ideas principales en relación con cómo se define el género actualmente y algunas de las nociones más importantes respecto a la marginalidad. Es por ello que en esta oportunidad tomamos solamente la definición del género a partir de las fuentes periodísticas, pensando a las mismas, por un lado, como actores fundamentales dentro del campo artístico y de la industria cultural que hacen a las construcciones genéricas; pero también, como agentes que construyen sentidos, crean y reproducen formas de entender la sociedad. Pese a esto, es importante aclarar que uno de los ejes de análisis que quedaron fuera de esta definición son los elementos propios del género policial y de acción que atraviesa a la ficción social. Las series adscriben también a estas convenciones de género que ya han sido fuertemente establecidas por una industria dominante; y en ello, adhieren a estereotipos de la marginalidad representada en los medios de comunicación y el cine de Hollywood.

Desde nuestra perspectiva, no caben dudas de que hay características comunes en todas las series que se fueron consolidando a lo largo de estos 20 años y que nos permiten entenderlas como un género en particular. Comprender estas producciones en estos términos nos permite pensarlas en el marco de un sistema de producción comercial (directores, casas productoras y actores que se reiteran en cada una de las series, por ejemplo) que se da en Argentina en estos años, pero también como construcciones sociales y culturales que varían con el tiempo. De ahí la importancia de entender el rol que ocupan los géneros cinematográficos —y que hereda la ficción televisiva— en la estereotipación de los elementos narrativos. ¿Cuál es la mirada que

se da en estas producciones respecto a la marginalidad y las problemáticas sociales que afectan a la Argentina actual? ¿De qué manera las características de género contribuyen a homogeneizar esta mirada?, y ¿cuáles son las variaciones respecto de “lo social” que se da en esta época? Son algunas de las preguntas que nos interesa seguir trabajando.

Referencias bibliográficas

- Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Madrid: Editorial Paidós Iberoamérica, 2020.
- Aumont, Jacques y Michel Marie: *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca editora, 2006.
- Bordigoni L. y Guzmán V. (2011) Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino. En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (editores). Una historia del cine político y social en Argentina. Nueva Librería.
- Canedo, N. (2009). El realismo y la tópica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas* y *Tumberos*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/okupas/569>.
- Jost, F. (2014). Analizar la televisión. En Gardies, R. (comp), *Comprender el cine y las imágenes* (p.243). La marca editora.
- Leon, C. (2005). El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana. Quito, Ecuador: Editorial Abya Yala.
- Romaguera, J. (1999). *El Lenguaje Cinematográfico: Gramática, Géneros, Estilos y Materiales*. Ediciones de la Torre.
- Savoini, S., Siragusa, C. (2018). Marginados en la serialidad televisiva [latina] transnacional. *Memorias del XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, Grupo de interés (2)*, 77-81. Disponible en: https://www.alaic.org/wp-content/uploads/2022/03/GI-2-ALAIC-2018_0.pdf
- NEALE, Stephen (1990). Cuestiones de género, 01-13. Editorial British Film Inst.
- Russo, E. (1998), *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós. PAIDOS IBERICA
- Triquell, X. (2017). Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/7004>

Notas periodísticas

- Respighi, Emanuel (2012, 08/05). La complejidad de lo real. *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-25145-2012-05-08.html>

Respighi, E. (2017, 20/08). Muy lejos del costumbrismo. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/57746-muy-lejos-del-costumbrismo>

Ricagno A. (1997). Furia y sonido. *El Amante*, Volumen (69), p.29.

Filmografía

Okupas (Bruno Stagnaro, 2000)

Tumberos (Adrian Caetano, 2002)

Los pibes del puente (Victoria Miranda, Patricio Salinas Salazar; 2012)

La purga (Claudio Rosa, Pablo Brusa, 2011)

El marginal Temp 1 (Adrian Caetano, 2016)

Un gallo para esculapio Temp 1 (Bruno Stagnaro, 2017)

Puerta 7 (Adrian Caetano, 2021)

Okupas - Cap: "El fenómeno" (Ideas del sur, 2000). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=b5Rj6n0UUe4&t=1s>