



Tipo de documento: : Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La televisión marginal de Okupas, Tumberos y Sol negro : un acercamiento a los programas desde el análisis de sus críticas en la prensa escrita

Autores (en el caso de tesis y directores):

Nicolás Román Keitelman

Yamila Heram, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





**La Televisión Marginal de Okupas, Tumberos y Sol Negro. Un Acercamiento a los
Programas desde el Análisis de sus Críticas en la Prensa Escrita**

Tesis de Licenciatura

Nicolás Román Keitelman

Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Tutora: Yamila Heram

Mayo del 2021

D.N.I.: 34.390.255

E-mail: nicolaskeitelman@gmail.com

Agradecimientos

A la educación pública, gratuita y de calidad

A la carrera de Comunicación de la UBA y a sus docentes

A Yamila por la dedicación, el acompañamiento y la orientación

A mi familia por el apoyo económico y espiritual durante tantos años

A mis compañeros y compañeras de toda la cursada

ÍNDICE

Introducción	4
¿Por Qué Estudiar los Metadiscursos Televisivos?	4
Algunas Consideraciones Metodológicas	5
Ejes Para el Análisis de las Lecturas	7
Organización del Informe	8
 Capítulo 1: Introducción a la Importancia de Okupas, Tumberos y Sol Negro en la T.V. Argentina	 10
1.1 Okupas	10
1.1.1 <i>Sinopsis de Okupas</i>	12
1.1.2 <i>Temas principales de Okupas</i>	13
1.2 Tumberos	15
1.2.1 <i>Sinopsis de Tumberos</i>	16
1.2.2 <i>Temas principales de Tumberos</i>	17
1.3 Sol Negro	18
1.3.1 <i>Sinopsis de Sol Negro</i>	19
1.3.2 <i>Temas principales de Sol Negro</i>	20
 Capítulo 2: Los Estudios Sobre la Ficción Marginal Televisiva	 22
2.1 Sobre La Representación de los Sectores Populares	24
2.2 La Aventura del Héroe de Clase Media	27
2.3 Los Sentidos de la Masculinidad en Tumberos	28
 Capítulo 3: Desde el Cine a la Televisión Abierta: Llegan Nuevos Mundos a la Pantalla Chica	 30
3.1 El Nuevo Cine Argentino: de la Renovación Cinematográfica a Su Legado Televisivo	30
3.1.1 <i>La crisis del Viejo Cine</i>	30
3.1.2 <i>¿Por Qué “Nuevo”?</i>	32

3.1.3 <i>Las Dos Variantes del Nuevo Cine</i>	33
3.1.4 <i>La Influencia de Pizza, Birra, Faso</i>	35
3.2 Lo Subalterno Llega a la Televisión	37
3.2.1. <i>Lo Realista y la Marginalidad</i>	38
3.2.2. <i>Argumentos</i>	41
3.2.3. <i>Temas Recurrentes</i>	42
Capítulo 4: El Análisis de las Críticas	44
4.1. La Crítica de T.V. y sus Dificultades Como Institución Legitimadora	44
4.2. El Formato de Miniserie y la Crítica de T.V.	45
4.3. La T.V. Marginal en la Prensa Escrita Nacional	47
4.3.1. <i>Rating y Reconocimiento del Ambiente Televisivo</i>	47
4.3.1.1 Rating en las Críticas a Okupas	48
4.3.1.2. Rating en las Críticas a Tumberos	50
4.3.1.3. Rating en las Críticas a Sol Negro	52
4.3.1.4 Síntesis Sobre el Rating	54
4.3.2. <i>Una Nueva Televisión</i>	55
4.3.2.1 La Nueva Televisión en Okupas	55
4.3.2.2 La Nueva Televisión en Tumberos	61
4.3.2.3 La Nueva Televisión en Sol Negro	67
4.3.2.4 Síntesis sobre la Nueva Televisión	73
4.3.3. <i>La Tendencia Marginal</i>	74
4.3.3.1 La Tendencia Marginal en las Críticas a Okupas	75
4.3.3.2 La Tendencia Marginal en las Críticas a Tumberos	77
4.3.3.3 La Tendencia Marginal en las Críticas a Sol Negro	79
4.3.3.4 Síntesis Sobre la Tendencia Marginal	85
Capítulo 5: Conclusiones	87
5.1. Conclusiones Generales sobre las Críticas	87
5.2. A Modo de Cierre y Propuesta Futura	89
Referencias	91
Anexo	95

La Televisión Marginal de Okupas, Tumberos y Sol Negro. Un Acercamiento a los Programas desde el Análisis de sus Críticas en la Prensa Escrita

Como tesis de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), este informe de investigación propone el abordaje de las miniseries televisivas argentinas *Okupas* (2000), *Tumberos* (2002) y *Sol Negro* (2003) desde el relevamiento y análisis discursivo, comparativo e interpretativo de sus críticas en los diarios *La Nación*, *Clarín* y *Página/12*. Los tres programas son considerados pioneros del estilo de serie o miniserie de ficción realista-marginal que, si bien no contó con tantas tiras en estos últimos 20 años, si dejó su marca a través de *Disputas* (Telefé, 2003), *El Puntero* (Canal Trece, 2011), *El Marginal* (Televisión Pública, 2016-2019) y *Un Gallo para Esculapio* (TNT y Telefé, 2017-2018), además de las tres en cuestión.

Este informe busca responder por la posición de las críticas a *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* en los principales diarios nacionales *La Nación*, *Clarín* y *Página/12* desde el análisis de los aspectos más destacados por esas notas. Se busca problematizar los imaginarios y representaciones que esas lecturas periodísticas configuran, indagar acerca de sus valoraciones, detectar regularidades, elementos recurrentes y significativos presentes en esos textos.

¿Por Qué Estudiar los Metadiscursos Televisivos?

Williams (1974)¹ define la especificidad del medio televisivo como la capacidad de emitir mensajes de modo continuo e ininterrumpido. El rasgo distintivo de la televisión como forma cultural está dado así por el flujo: “El reemplazo de una serie de unidades temporales secuenciales programadas por otra serie de unidades temporales secuenciales cuya relación entre sí es diferente y no manifiesta y en la cual la organización interna real es otra que la declarada” (p.87). Por lo tanto, la televisión no se piensa a sí misma como un conjunto de programas y los diferentes modos de interconexión de los segmentos obligan a reconocer, más allá de los límites de cada programa, su carácter intertextual, ya que sus textos (como todo texto) son leídos en relación a otros textos.

¹ Williams, R. (1974). *Tecnología y forma cultural*. Paidós.

Ese rasgo del medio televisivo no se limita únicamente a aquello presente en la pantalla, sino que la sobrepasa. Según Fiske (1987)², la televisión no es un sistema cerrado, sino que leer y hablar de ella forma parte de su producción cultural. Las relaciones existentes entre los segmentos televisivos, y entre los textos del medio y los producidos y circulantes en otros ámbitos sociales hacen posible concebir a la televisión como forma cultural o como “un agente cultural, particularmente como un provocador y circulador de significados” (p.1). De esta manera, se torna imposible un análisis de tipo cerrado o inmanente de los discursos televisivos.

Los tres programas requieren que se los ancle, por lo tanto, en un entramado de significaciones en el cual intervienen todo tipo de conflictividades sociales, estigmas, caracterizaciones y jerarquizaciones que trascienden a la pantalla. *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* construyen una referencia permanente a otros textos y prácticas, a las significaciones sociales que los sostienen, de las cuales los medios masivos son una parte. Desde esa concepción, se optó por analizar discursivamente los textos de la prensa masiva de espectáculos que tienen como tema a las tres miniseries televisivas.

Algunas Consideraciones Metodológicas

Los discursos sobre la televisión van desde los simples comentarios de sus espectadores, pasando por la publicidad y la difusión de sus programas, hasta los análisis y evaluaciones en la prensa escrita o en el mismo medio televisivo. Entre los géneros discursivos periodísticos de las notas que tienen como objeto a un programa de televisión se pueden encontrar: las críticas propiamente dichas, es decir, análisis y calificaciones de distintos aspectos de un programa; notas informativas breves en lenguaje técnico; informes especiales; entrevistas; columnas de opinión; calificaciones y notas breves como repasos comentados.

El corpus de análisis está compuesto por notas opinativas e informativas sobre *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* en las versiones digitales de los diarios *La Nación*, *Clarín* y *Página/12*, lo que incluye tanto a las publicaciones digitalizadas de las versiones impresas como a las exclusivas de sus portales de noticias. Dentro del corpus conformado por esas notas que informan, comentan, reflexionan, evalúan y/o juzgan a las tres miniseries, el foco está puesto, en especial, en las críticas, considerando “crítica” a una lectura que “se distingue de los simples comentarios como una

² Fiske, J. (1987). *Television culture*. Routledge

organización argumentativa clara que hace explícitos los componentes prescriptivos, sistematiza las descripciones y resúmenes y se organiza en formatos que alcanzan un grado importante de estandarización” (Aprea, 2005, p.5)³. Para Aprea (2000)⁴, los metadiscursos críticos sobre la televisión son aquellos que “aun partiendo de los productos televisivos o de sus figuras los valoran en función de una serie de presupuestos sobre cuáles son las características definitorias del medio” (p.1). Se analizarán, especialmente, esos metadiscursos críticos, porque, al igual que Hiram (2019)⁵, se considera que existe una vacancia dentro del campo de las Ciencias de la Comunicación respecto al estudio de críticas televisivas en medios gráficos y al estudio de críticas televisivas en medios gráficos sobre estos productos televisivos en particular.

La elección de esos tres programas en particular se debe a que, como se mencionó antes, fueron precursores de un estilo de ficción realista-marginal a comienzos de la década del 2000, con *Okupas* como antecedente directo de *Tumberos* y *Sol Negro* en un período de tiempo relativamente corto (dos y tres años de diferencia). Las tres miniseries presentan regularidades entre sí en niveles temáticos, retóricos y enunciativos⁶, regularidades que son fuertemente resaltadas en los discursos de segundo orden que las tematizan. Cómo se profundizará en el análisis de las críticas, estas sostienen un fuerte efecto de serie entre las tres miniseries, en la que una se presenta como secuela de su predecesora intentando extender la repetición de situaciones, tópicos y personajes. Por este motivo, es inevitable el análisis de los tres programas en conjunto.

En cuanto a los medios gráficos, se eligió a *La Nación*, *Clarín* y *Página/12* por su alcance nacional, sus distintas tradiciones periodísticas, lenguajes y *contratos de lectura*⁷ con sus consumidores. Esos criterios de elección son funcionales a comparar los análisis periodísticos, a evidenciar semejanzas y diferencias entre los tratamientos de los diarios.

Respecto a los textos que conforman el corpus, se decidió trabajar con aquellos publicados desde y hasta, aproximadamente, un mes antes y un mes después de las primeras emisiones de las

³ Aprea, G. (2005). *¿Existe una crítica sobre Internet?* En AAS. Actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica.

⁴ Aprea, G. (2000). El nacimiento de la crítica televisiva en la Argentina. En *Memorias de las V Jornadas de Investigadores de Comunicación*. Red Nacional de Investigadores de Comunicación y la U.N.E.R.

⁵ Hiram, Y. (2019). La Crítica de Televisión. Propuesta para una agenda de investigación. *Revista Luciérnaga Comunicación*, 11(21), 88-104. <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/Art.4>

⁶ Se explicarán en el tercer capítulo de este informe.

⁷ Verón, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP.

tres miniseries: desde septiembre hasta diciembre del 2000 para las lecturas de *Okupas*; desde septiembre hasta diciembre del 2002 para las de *Tumberos*; y desde agosto hasta diciembre del 2003 para las de *Sol Negro*. Se adoptó este criterio de selección porque el género de crítica de T.V. incluido en distintos medios “tiene como objeto el comentario acerca de textos de los medios presentados públicamente en el mismo régimen de actualidad del que forma parte la propia crítica-género” (Fernández, 2006, p.372)⁸. La excepción a esto último acá es la recepción de *Okupas*, programa que se convirtió en un objeto de culto y del que hasta hoy se pueden encontrar comentarios en la prensa escrita (no se observa lo mismo con las otras dos miniseries).

Siguiendo la propuesta de investigación de Heram (2019), se eligió un método comparativo, cualitativo, interpretativo y discursivo de análisis de los metadiscursos televisivos rastreados y seleccionados. Se trata de una perspectiva y abordaje desde los siguientes ejes temáticos y discursivos generales provenientes de la revisión y sistematización de los rasgos reiterativos y significativos de esos textos.

Ejes Para el Análisis de las Lecturas

El primer eje de análisis de esas críticas es el éxito (o no) a partir del rating, la evolución de ese índice de audiencia y la competencia con programas de otros canales. El segundo eje general de análisis indaga sobre los aspectos destacados por esas lecturas en relación a las tres miniseries como parte de una nueva forma de hacer ficción en T.V.; a la irrupción de los márgenes en la televisión abierta; a los recursos que hacen a una televisión más innovadora, creativa, realista y experimental; al ambiente de esas tiras. Respecto a este último eje, se analizará cómo los medios gráficos refuerzan el efecto realista de las miniseries, cómo funcionan de apoyo a la verosimilitud de aquello que *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* narran, ya que el anclaje de la lectura realista no se limita a los programas, sino que se extiende a discursos de otros medios que tienen como tema a las miniseries dando como resultado la promoción de un sentido dominante a partir del cual las tres ficciones se presentan como reflejos transparentes de la realidad y no como representaciones mediáticas y masivas. Por último, desde el tercer eje general, se abordan las formas en que los discursos de la prensa gráfica seleccionada refuerzan la idea de bloque “Nuevo cine argentino-*Okupas-Tumberos-Sol Negro*”, las formas en que las críticas de la prensa escrita relevadas

⁸ Fernández, J. L. (2006). Los límites de la crítica de los medios de sonido. *Revista La trama de la comunicación*. Anuario 11. Sección con referato. UNR Editora. 369-380. <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927061005.pdf>

“serializan” a estas producciones en una tendencia de ficciones que exhiben, con un estilo similar, a distintos grupos de sujetos socialmente relegados.

Las preguntas guía que enmarcan esta tesis de licenciatura son las siguientes: ¿cuáles son los tópicos más relevantes y recurrentes que presentan los tres productos televisivos? ¿Cuáles son las representaciones de *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* que la crítica construye en los medios gráficos? ¿Por qué se enfatizan ciertos rasgos y elementos y se omiten otros? Respecto al análisis del rating de los programas, ¿prima en los comentarios de la prensa escrita relevados una lógica comercial típica de la televisión privada o se toma distancia respecto a los criterios propios del medio televisivo? ¿Cómo es la televisión marginal, según las críticas de la prensa? ¿Cómo estos análisis sostienen la vinculación entre los tres programas en una serie o en un bloque indisociable y cómo contribuyen a generar sentido dominante acerca del carácter “realista” de las ficciones de *Ideas del Sur*?

Organización del Informe

El primer capítulo de este informe de investigación es un acercamiento a las tres miniseries desde cuestiones técnicas, repercusiones, sinopsis y tópicos principales, a modo de presentación de los programas.

El segundo capítulo desarrolla el relevamiento, análisis y reconocimiento del campo de estudios sobre la representación de la marginalidad en la televisión argentina y sobre *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* en particular. Se da cuenta acá del estado del arte desde un recorrido bibliográfico por lo saliente de los antecedentes de este informe, de los rasgos comunes y diferencias en sus modos de abordaje.

El tercer capítulo expone los antecedentes cinematográficos de estas ficciones, el momento de la ficción televisiva argentina cuando aparecieron los programas, la ruptura que supusieron frente a las ficciones de la época y las regularidades temáticas y discursivas que presentan entre sí las tres producciones de *Ideas del Sur*.

El cuarto y principal capítulo es el análisis comparativo, cualitativo, interpretativo y discursivo de las críticas a *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro*, según los ejes temáticos y discursivos que agrupan los elementos más recurrentes y significativos de esos textos.

Estos cuatro capítulos están, entonces, centrados en el análisis y/o en el acercamiento a tres tipos de textos ligados. Los capítulos primero y tercero indagan en cuestiones relacionadas a los textos primarios, es decir, a las tres ficciones marginales. El segundo capítulo propone un recorrido bibliográfico por un tipo de texto secundario: los artículos académicos y tesis que tienen de objeto de estudio a esas ficciones. El cuarto capítulo se dedica a abordar otros discursos de segundo orden sobre *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro*: los textos de la prensa masiva de espectáculos en *Clarín*, *La Nación* y *Página/12*.

Por último, se presentan consideraciones finales sobre lo expuesto a lo largo del informe, las conclusiones generales del análisis de las críticas y algunas propuestas para estudios futuros.

1. Introducción a la Importancia de Okupas, Tumberos y Sol Negro en la T.V.

Argentina

Este primer capítulo propone un acercamiento inicial a *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* desde la exposición de la relevancia de cada programa, sobre todo, desde su capacidad para atraer audiencias, de su reconocimiento y su repercusión dentro de los medios gráficos y audiovisuales de Argentina. Para informar a los lectores que no las tengan presentes, que no las hayan visto o que no las recuerden, se incluyen resúmenes de las tres historias, junto a un glosario de sus tópicos principales.

1.1 Okupas⁹

A partir de la historia de cuatro amigos que se las rebuscan como pueden para vivir en un caserón del barrio porteño de Congreso, *Okupas* inauguró el estilo de miniserie realista-marginal. Fue una producción atípica para la época por sus novedosos regímenes de representación realistas, expresiones estéticas inéditas y por su forma de ficcionalizar problemáticas de la juventud urbana y suburbana durante la crisis del modelo de convertibilidad¹⁰: la desocupación y subocupación, la incertidumbre, la ruptura del tejido social, la delincuencia, la desigualdad y la exclusión a fines de los '90 y comienzos de los 2000.

La miniserie de una sola temporada de 11 capítulos fue dirigida por Bruno Stagnaro, director del film *Pizza, Birra, Faso* (1998), película que inició el movimiento cinematográfico conocido como “nuevo cine argentino” y que funcionó como antecedente directo de *Okupas* y del estilo de serie o miniserie de ficción realista-marginal. La producción estuvo a cargo de *Ideas del Sur*, de Marcelo Tinelli, quien, junto al productor Claudio Villarruel, pensó a mediados de 1999 una historia de ficción diferente para la televisión, por lo que se comunicó con Stagnaro, debido a su trabajo en *Pizza, Birra, Faso*, con la intención de realizar un proyecto adecuado a esa estética. El guion estuvo a cargo de Stagnaro, Alberto Muñoz y Esther Feldman.

⁹ “Okupas” es una forma plebeya de mencionar a ocupantes ilegales de casas tomadas. “Okupas” con “K” es la manera en que los movimientos políticos y sociales europeos la escriben.

¹⁰ Modelo económico que rigió en Argentina entre marzo de 1991 y enero del 2002, caracterizado por un tipo de cambio fijo por ley (un peso=un dólar) y sostenido, en líneas generales, por distintas reformas del Estado centradas en el ajuste del gasto público a partir del recorte del empleo, del congelamiento de salarios y de privatizaciones de empresas, y por el endeudamiento externo.

Okupas fue protagonizada por actores desconocidos o poco conocidos hasta entonces, como Rodrigo De La Serna (“Ricardo Riganti”), Diego Alonso Gómez (“El Pollo”), Ariel Staltari (“Walter”), Franco Tirri (“El Chiqui”), Ana Celentano (“Clara”) y Dante Mastropierro (“El Negro Pablo”), entre otros.

El programa de Stagnaro está ambientado, principalmente, en las calles del barrio porteño de Congreso, aunque el interior del caserón pertenece realmente a un inmueble de San Fernando, Provincia de Buenos Aires. También se grabaron escenas en las calles de los barrios de Constitución, Recoleta (Plaza Doctor Bernardo H. Houssay), Belgrano, San Telmo, Quilmes (Provincia de Buenos Aires) y Dock Sud (Avellaneda, Provincia de Buenos Aires), entre los más reconocibles. La mayoría de las escenas en exteriores fueron grabadas entre el público que pasaba y participaba espontáneamente sin saber de la interacción con actores: una suerte de registro casi documental de una puesta en escena poco modificada.

Esta ficción urbana fue emitida por primera vez entre el 18 de octubre y el 27 de diciembre del 2000 por el entonces *Canal 7 Argentina* (hoy *T.V. Pública*) y se convirtió así en la primera ficción de ese canal luego de la era A.T.C. (Argentina Televisora Color)¹¹. Esa primera emisión incluyó un “Capítulo 0” con detrás de escenas del primer episodio “Los Cinco Mandamientos” y adelantos de lo que se convertiría en una miniserie de culto para la crítica especializada y para el público. El rating del último capítulo “Adiós y Buena Suerte” alcanzó los 6,7 puntos de rating, según Ibope¹².

El impacto, la aprobación en el público y la crítica la llevaron a ganar tres premios Martín Fierro en el 2001: “Mejor unitario y/o miniserie”, “Mejor director” para Stagnaro y “Revelación” para Diego Alonso Gómez¹³. Ese mismo año *Canal 7* volvió a emitirla, esta vez con un rating promedio de 8 puntos y con un episodio 12, “El Fenómeno”, sobre la repercusión y el reconocimiento que generó la serie en un año.

En el año 2002 *Ideas del Sur* se mudó al canal *América* con otro de sus éxitos: *Tumberos*. La productora de Tinelli y Sebastián Ortega aprovechó su estreno para llevar *Okupas* a esa pantalla en una segunda repetición que promedió esta vez los 5 puntos de rating. La última repetición de

¹¹ Denominación de la actual *T.V. Pública* entre mayo de 1979 y mayo del 2000.

¹² Principal medidora de audiencia en medios de comunicación argentinos.

¹³ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-oro-fue-para-telenoche-nid303580/>

Okupas por televisión abierta fue a fines del 2005 y comienzos del 2006 por la pantalla de Canal 9, con un rating promedio más modesto.

A 20 años de su estreno ya se anunció que *Okupas* será subida a la plataforma de streaming *Netflix*¹⁴, aunque con la musicalización de la banda de indie rock *El Mató a un Policía Motorizado* por problemas con los derechos de autor de la música original de la serie compuesta por temas de *Almendra*, *Pescado Rabioso*, *Sumo*, *The Beatles*, *Sandro*, *The Rolling Stones*, entre otros.

1.1.1. Sinopsis de *Okupas*

La historia de *Okupas* gira en torno a Ricardo Riganti: un joven de 24 años, de clase media alta, que se mudó de la casa de sus padres en el barrio porteño de Belgrano a la de su abuela, que está desorientado y desencantado con su vida después de abandonar la carrera de Medicina en la UBA. Su prima Clara, dueña de un caserón en el barrio de Congreso, lo invita a vivir ahí luego del violento desalojo de familias ocupantes, pero bajo una serie de “mandamientos” que deberá cumplir para que ella “no lo eche a patadas”: “No quilombo”, “No drogas”, “No música fuerte”, “Chicas con discreción” y “No meter a nadie a vivir”.

Ricardo lleva a vivir al caserón a su amigo de la infancia, “El Pollo”, a Walter, un paseador de perros a quien le pide ayuda para evitar que unos vecinos le intrusen la casa en el primer episodio, y a “El Chiqui”, un personaje algo infantil que pedía monedas en la calle: los cuatro conforman el núcleo protagónico de la trama. Esta se desarrolla en relación a las nuevas experiencias del personaje de Rodrigo De La Serna, quien se sumerge en un mundo ajeno, suburbano y subalterno, donde experimenta vivencias relacionadas con el consumo de cocaína, la delincuencia, el “rebusque” y la incertidumbre en la precariedad, mientras conoce a personajes amistosos y a otros traicioneros y peligrosos. Lo que empieza como una suerte de “aventura” o de “vacaciones” para Ricardo termina en una sucesión de acontecimientos que lo pondrán a prueba en su “adaptación”, que lo transformarán, lo perturbarán y lo dejarán pensando en su inocencia latente. El rol de “El Pollo” es clave en la aventura del protagonista principal, así lo entiende, por ejemplo, Nicolás Canedo¹⁵:

¹⁴ Plataforma virtual que proporciona mediante una tarifa plana mensual y vía streaming contenido multimedia (películas, series, documentales) bajo demanda.

¹⁵ Canedo, N. (2009). El realismo y la tópica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas* y *Tumberos*. *Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales*. UBACyT.

En *Okupas*, Ricardo recibe una y otra vez explicaciones por parte de otros personajes acerca de lo que se debe y no se debe hacer en el nuevo mundo donde ahora transita: en una palabra, los ‘códigos’. El portador principal de esta función lo encarna el personaje interpretado por Diego Alonso Gómez, ‘El Pollo’. Este suele en varias ocasiones explicarle a Ricardo las posibles implicancias de su accionar a lo largo de la serie, las repercusiones negativas y sus desaciertos, fruto del desconocimiento de esta legalidad clandestina que el protagonista (y con él la audiencia) empieza a conocer. (Canedo, 2009, p. 8)

Okupas cuenta varias historias cruzadas: el conflicto de Ricardo con sus primos que lo quieren desalojar porque infringió todas las normas, su amorío con la vecina “Sofía” (Rosina Soto), los encuentros entre Clara y El Pollo, la amistad entre Ricardo y su amigo de la infancia que lo vive salvando de sí mismo, y el vínculo de los cuatro amigos con “Peralta” (Augusto Brítez), el vecino que intenta ocupar la casa en el primer capítulo. La historia que marca el ritmo de la miniserie, es decir, el nudo, el desarrollo y el desenlace de la ficción, es el conflicto con El Negro Pablo: un ex socio del Pollo en el hampa que vivía con él en una de las torres de Dock Sud y con quien se pelea en el primer capítulo. Este personaje, junto a dos cómplices, trata de violar a Ricardo en una de las escenas más tensas de la historia de la ficción argentina, lo que provoca el punto de inflexión en el relato y da lugar a la venganza de Ricardo, a la pelea con su amigo de la infancia y protector, al plan del Pollo para salvarlo de Pablo y al trágico final.

Cabe mencionar también a “Miguel” (Jorge Sesán): un joven misterioso que aparece repentinamente en la casa, que vivía ahí antes de que llegaran los cuatro amigos y que resulta una especie de antítesis del personaje de Diego Alonso, una mala influencia para Ricardo, ya que, lejos de protegerlo, lo corrompe al meterlo en el mundo del robo a mano armada y lo termina traicionando.

1.1.2 Temas Principales de Okupas

Delincuencia, robo a mano armada: Ricardo y Miguel asaltan a transeúntes, mientras El Pollo con los personajes del “Docke” (Dock Sud) hacen una “salidera”¹⁶.

Consumo de sustancias psicoactivas ilegales: los capítulos 2 (“Bienvenidos al Tren”) y 3 (“El Ojo Blindado”) están dedicados a la experiencia del grupo de cuatro amigos con la compra y

https://www.academia.edu/43409402/Canedo_El_realismo_y_al_topica_de_la_marginalidad_El_caso_de_dos_ficciones_televisivas_Okupas_y_Tumberos

¹⁶ Robo cuya víctima es abordada tras salir de un lugar donde retiró una suma relevante de dinero, generalmente, un banco.

el consumo de cocaína en la costanera de Quilmes. También hay varias escenas en que los personajes fuman marihuana.

Diferencias de clases sociales: hay una cuestión muy marcada en relación a la diferencia de estrato social del protagonista respecto a sus tres amigos y a todo este mundo precario de las clases marginadas y marginales. También se marca esta diferencia entre los propietarios del caserón y los ocupantes.

Ocupación ilegal de casas: no se trata de manera específica y profunda esta problemática, es un tema más, ya que la miniserie gira en torno a la marginalidad, la diferencia de clases sociales, el desempleo y la delincuencia, pero está presente en las escenas del desalojo inicial y en el conflicto entre Ricardo y sus primos propietarios del caserón que ocupa junto a sus amigos.

Imposibilidad de amor entre “ricos” y “pobres”: tópico manifiesto en las relaciones entre Ricardo y Sofía, y entre El Pollo y Clara. Hay una cuestión de clase en estas parejas que las convierte en pasajeras.

Sexo/sexualidad literal y exacerbada: encuentros entre Ricardo y Sofía, entre El Pollo y Clara, entre El Chiqui y una joven que conoce en Quilmes, entre El Negro Pablo y “La Turca”, y entre el amigo del Negro Pablo (Sergio Podeley) con dos personas transexuales.

Amistad, traición y fidelidad: en torno a la amistad entre los cuatro de la casa, uno de los temas centrales y que trasciende todo el relato es el de la lealtad frente a la traición, cuestión encarnada, principalmente, en el vínculo entre Ricardo y El Pollo a partir del conflicto con Pablo.

Incertidumbre, desempleo, subocupación y precariedad en las condiciones de vida: los cuatro amigos se las rebuscan para sobrevivir mediante “changas” y robos, con trabajos inestables y bajo la amenaza constante de desalojo.

Violencia física: la escena más cruda de la miniserie es el intento de violación a Ricardo en Dock Sud, donde resulta herido de una puñalada el Pollo, quien había llegado con Walter y el Chiqui para rescatarlo. Ricardo se venga al otro día con una patota que lo “apaliza” a Pablo. El enfrentamiento final de la miniserie es una batalla campal, “a los tiros”, que termina con la vida de dos personajes principales.

Religión: en la experiencia de Ricardo hay un hilo conductor vinculado a la fe y al escepticismo expresados en las escenas de contemplación del vitral de la Virgen María dentro de la casa. El cuarto episodio, “El Beso de Judas”, gira en torno al tema de la fe, la amistad, la fidelidad, la traición y la culpa.

1.2 Tumberos¹⁷

Tumberos siguió los pasos de *Okupas* en cuanto a representaciones ficcionales de sectores y espacios invisibilizados en televisión, con otra clase de personajes, historias y registros de lo real. Su director fue Israel Adrián Caetano, quien había dirigido *Pizza, Birra...* junto a Stagnaro: los dos llevaron los regímenes de representación realistas del film al formato televisivo. Este drama carcelario tocó el tema de la sobrepoblación, el hacinamiento y el deterioro de las condiciones de vida carcelarias en los penales argentinos a fines de los '90 y comienzos de los 2000:

A partir de los '90 se generaron nuevas sensaciones acerca del mundo y del ‘otro’. Caetano, como director de *Tumberos*, reconoció ese ‘otro’ que habita dentro de las cárceles argentinas y que causa *hedor* en los grupos sociales más progresistas. Asimismo, dicho cineasta produjo un nuevo lenguaje expresado en nuevos modos de representar que encontraron sentidos compartidos por la sociedad y les reconocieron espacios de expresión de la crisis argentina que se estaba atravesando. (Gocek y Juanes, 2004, p.19)¹⁸

La historia está atravesada por la corrupción institucional, la crudeza de la vida en un penal, la violencia extrema y el misterio político-familiar-religioso en torno a un homicidio.

Esta miniserie fue protagonizada por Germán Palacios (“Ulises Parodi”), Carlos Belloso (“Willy”), Belén Blanco (“Lorena”), Mirta Busnelli (“Edith”), Roly Serrano (“Galtieri”), Diego Alonso Gómez (“Rada”), Daniel Valenzuela (“Cabeza”), Carlos Roffé (“Astrada”) y Alejandro Fiore (“El Perro”), entre otros. La producción fue de *Ideas del Sur* y el guion estuvo a cargo del propio Caetano y de Alejandro Maci.

Tumberos contó con una sola temporada de 11 capítulos y fue emitida cinco veces por televisión abierta: la primera, por *América*, entre el 14 de octubre y el 23 de diciembre del 2002; la segunda, en el 2003 y por el mismo canal; la tercera, por Canal 9, a comienzos del 2006; la

¹⁷ “Tumberos” es una forma plebeya de nombrar a los internos de un penal, forma proveniente de la metáfora de la cárcel como “tumba”.

¹⁸ Gocek, C. y Juanes, M. (2004). *Culpable o inocente. Análisis de la serie televisiva “Tumberos”* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Periodismo, Universidad Nacional de La Plata. <https://qdoc.tips/tesis1tumberoscei-pdf-free.html>

cuarta y la quinta, nuevamente por América, en el 2008 y en el 2014. En su primera emisión este drama carcelario promedió los 17 puntos de rating con picos de 20 puntos y recibió seis Martín Fierro el año siguiente: “Mejor dirección” para Caetano, “Mejor actor protagónico de miniserie y/o unitario” para Carlos Belloso, “Mejor actriz protagónica de unitario y/o miniserie” para Mirta Busnelli, “Mejor actor de reparto” para Alejandro Urdapilleta, “Producción integral” y “Mejor banda de sonido”¹⁹.

La principal locación de grabación de *Tumberos* fue la ex cárcel de Caseros, ubicada en el barrio porteño de Parque de los Patricios, con música de grupos de “cumbia villera” como *Yerba Brava*, *Flor de Piedra*, *Pibes Chorros* y *Damas Gratis*. También contó con temas de rock nacional de los ’80 y ’90 como *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, *Sumo* y *La Renga*.

El éxito y la repercusión de *Tumberos* no solo sentaron el precedente para otro drama carcelario exitoso y reciente como “*El Marginal*” (2016-2019), sino también para programas periodísticos de la época dedicados a tratar la vida en penales argentinos, como “*Pabellón 5. Sueños de Libertad*” (América, 2003) y “*Cárceles*” (Telefé, 2007-2010), y algunas ediciones de otros programas documentales como “*Historias del Crimen*” (Telefé, 2003-2004) y “*Ser Urbano*” (Telefé, 2003-2004), entre otros.

1.2.1 Sinopsis de Tumberos

La miniserie de Caetano trata la historia de Ulises Parodi: un abogado mediático conocido por defender a políticos y artistas, y condenado a 24 años de prisión por el homicidio de la bailarina exótica Gisella Acosta. Ulises entra como protegido al sector VIP del penal donde deberá cumplir su condena, pero es secuestrado por los internos de un pabellón común liderado por “Willy”: un ladrón encarcelado por asaltar al diputado “Durán Gaetano” (Fernando Caride), tío y cliente de Parodi. Willy asesina a un violador recién ingresado y le deja el cadáver a Ulises, a quien culpan y condenan también por ese crimen. Ulises es trasladado al mismo pabellón de Willy, donde vivirá todo tipo de humillaciones y violencia por parte de sus compañeros de celda y de los celadores.

Mientras Parodi intenta sobrevivir en la cárcel, su abogado socio “Pablo Bisnia” (Daniel Kuzmiecka) abandona su caso y dismantela la firma que dirigía con él. El personaje de Germán Palacios también pierde la protección de Durán Gaetano y le empiezan a limitar las visitas de su

¹⁹https://www.clarin.com/ultimo-momento/tumberos-domino-carrera-perdio-disco_0_H1UMQBbx0FI.html

exesposa “Victoria” (Adriana Salonia) y de su hija “Lucía” (Agostina Lage), su principal motivo para sobrevivir. “Lorena Rodríguez” (Belén Blanco), una abogada del estudio de Ulises y Pablo, asume su defensa: para liberarlo deberá desentrañar una trama de misterio en torno al homicidio de Gisella Acosta y a una sociedad secreta que practica un culto con rituales de hechicería, integrada por Edith (la madre de Gisella Acosta), Durán Gaetano y “Mauricio” (Patricio Pepe), el cuñado de Parodi, en una compleja trama político-religiosa que entremezcla cuestiones familiares, empresariales, políticas y personales.

1.2.2. Temas Principales de Tumberos

Corrupción institucional: los guardiacárceles y los internos del penal negocian (“transan”) para obtener beneficios mutuos, como dinero, drogas, comida o “zonas liberadas”. Algunos presos junto a un celador salen del penal para robar, con la complicidad de las mismas autoridades de la cárcel. Astrada, el director del penal, acepta coimas para proteger a Parodi y para que este reciba visitas.

Violencia física extrema: hay múltiples enfrentamientos entre presidiarios y entre presidiarios y guardiacárceles, con cuchillos (“facas”) y armas de fuego. Se trata de escenas crudas y sangrientas con heridos y muertos en todos los episodios, sobre todo, durante el motín final en el que se enfrentan los internos contra los guardiacárceles, la policía e, incluso, contra oficiales de infantería del ejército. También hay escenas de “sacrificios” humanos y violaciones como parte de los rituales de la sociedad secreta.

Diferencia de clases: presente constantemente en el trato que recibe Parodi en el penal, en sus interacciones con los otros presos y con los celadores. Hay escenas retrospectivas de la vida lujuriosa que llevaba el protagonista antes de ser condenado, en contraste con su nueva vida dentro de la cárcel. También entre el director del penal y los guardiacárceles se marca esta diferencia, a quienes trata de “Negros cabeza de tacho”.

Sexo, sexualidad exacerbada, géneros e identidades sexuales: hay varias escenas de intimidad entre Willy y “La Flaca” (Mariana Aria), su novia travesti, entre Rada y su novia, y entre Ulises y Lorena. Se muestra un pabellón trans visitado por otros internos. Hay construcciones de sentido relacionadas a la masculinidad, la virilidad, a códigos de dominación y sometimiento, por ejemplo, en las humillaciones que recibe Ulises, a quien llegan a vestir “de mujer” y a hacerlo

“desfilar” por el pabellón. También hay un acercamiento al tema de la homosexualidad en los encuentros entre El Seco y David Resnoff (Gastón Pauls).

Religión: desde el primer episodio hay referencias a rituales de hechicería, invocaciones de espíritus y “macumba”²⁰ relacionados a la “abundancia”, la “entrega”, el “sacrificio”, la “oscuridad” y la “claridad”, por ejemplo, en las metáforas sobre caballos y personas “sacrificadas” (asesinadas). Este tema trasciende, prácticamente, a toda la ficción en contraste con el realismo crudo de la vida en el penal.

En los capítulos del motín hay varias referencias a la historia argentina: el enfrentamiento entre el ejército y los pueblos originarios, las luchas de organizaciones guerrilleras revolucionarias de los años ’70, la última dictadura militar, la guerra de Malvinas y el asalto al cuartel de La Tablada.

1.3. Sol Negro

Sol negro tomó en parte el argumento de *Tumberos* para contar la historia de un joven de clase media alta encerrado en otro tipo de institución disciplinaria: un hospital neuropsiquiátrico. En este caso, se expone la imagen cruda de la vida y la salud dentro del mundo de un hospital para pacientes con patologías mentales. La vida de los internos y de los trabajadores de la salud está ficcionalizada con una imagen “manicomial”, devastadora, donde los internos fueron olvidados por sus familias, donde reciben maltrato (terapias de electroshocks y medicamentos experimentales que los deterioran) y donde escasean recursos de todo tipo.

Esta ficción fue interpretada por Rodrigo De La Serna (“Ramiro Bustos”), Carlos Belloso (“Lito”), Diego Capusotto (“Laucha”), Ariel Staltari (“Japa”), Fernando Peña (“René”), Rita Cortese (“Doctora Gloria Glezer”), Julieta Ortega (“Lara”), Alejandro Urdapilleta (“Doctor Mariano Puentes”), Carola Reyna (“Sabrina”) y Carlos Santamaría (“Pedro Bustos”), entre otros, por lo que contó con parte del elenco de *Okupas* y *Tumberos* (aunque no con la misma recepción,

²⁰ Ritual o culto fetichista que combina elementos del animismo africano, del catolicismo y de la hechicería con danzas, tamborileo y cantos. El nombre “macumba” se ha utilizado para designar a las prácticas religiosas bantúes principalmente en el Estado brasileño de Bahía en el siglo XIX. En el siglo XX esas prácticas se organizaron en lo que se ha conocido como *Umbanda*, *Quimbanda* y *Omoloko*. En Argentina se suele asociar negativamente a la “magia negra”.

como se verá más adelante en este informe). La locación principal de grabación fue el Hospital de Emergencias Psiquiátricas Alvear ubicado en el barrio porteño de La Paternal.

Este drama hospitalario neuropsiquiátrico tuvo una sola temporada de 13 capítulos emitidos por única vez a través de la pantalla de *América* entre el 15 de septiembre y el 8 de diciembre del año 2003, con un rating promedio bajo para la época: 3,5. La producción también fue de *Ideas del Sur*, mientras que la dirección estuvo a cargo de Alejandro Maci, quien la guionó junto a Esther Feldman, Sebastián Ortega y Lucía Puenzo.

La banda de sonido incluyó temas de *Radiohead*, *Smashing Pumpkins*, *Pink Floyd*, *Nirvana* y *Bersuit Vergarabat*, principalmente. El tema de presentación y cierre fue “Sol Negro” del grupo de cumbia villera *La Base Musical*.

Pese a no recibir la misma aprobación de parte del público y la crítica que las otras dos ficciones marginales, *Sol Negro* fue premiada con dos Martín Fierro: “Mejor actor protagónico de unitario y/o miniserie” para De La Serna y “Mejor actor de reparto de unitario y/o miniserie” para Bellosio²¹.

1.3.1 Sinopsis de Sol Negro

Sol Negro cuenta la historia de Ramiro Bustos, un joven que acaba de recibir parte de la millonaria herencia de su padre (fallecido en un dudoso accidente) y que ya había perdido a su madre cuando era chico. Ramiro, de vida desenfadada y sin límites, convive con su hermano Pedro y la segunda esposa de su padre: Sabrina. Con su hermano mantiene una relación enfermiza, ya que Pedro siempre fue celoso del vínculo de Ramiro con su madre. Cuando muere su padre, el personaje de Carlos Santamaría se vuelve la figura paternal y protectora del personaje interpretado por De La Serna.

En una noche de exceso de alcohol y otras sustancias, Ramiro roba un auto y choca en contramano contra otro, causando la muerte de su acompañante y mejor amigo: “Teddy” (Alejo Ortiz). Su familia lo interna en un hospital neuropsiquiátrico para que lo declaren “insano” y así evitar la prisión. En el hospital debe insertarse en un grupo de pacientes con patologías mentales, como Lito y Laucha, entre otros. Ramiro entabla una relación amorosa con Lara, una enfermera

²¹<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/resistire-arraso-en-la-entrega-de-los-martin-fierro-nid612384/>

de servicio, mientras soporta el maltrato de la Doctora Gloria Glezer e, inicialmente, del Doctor Mariano Puentes.

La historia se complica para el personaje de La Serna cuando empieza a notar dilaciones en la resolución de su caso y un abandono de su hermano. Con la ayuda del Doctor Puentes y de Lara empieza a desentrañar la verdadera intención de Pedro y Sabrina: quedarse con su parte de la millonaria herencia familiar.

Ramiro deberá luchar, además, para escapar de las terapias de electroshocks y ensayos farmacológicos que forman parte de un entramado de negocios de la Doctora Glezer con la industria farmacéutica. Glezer se alía con Pedro y Sabrina para mantener al protagonista principal de la historia internado permanentemente. Cabe remarcar que, constantemente, se plantea la duda sobre la verdadera condición mental del protagonista, ya que este empieza a sufrir recuerdos perturbadores de su infancia, de la muerte de su madre, y alucinaciones sobre su amigo fallecido.

1.3.2. Temas Principales de Sol Negro

Manicomialización, violencia y corrupción institucional: la Doctora Glezer y el Doctor Iturralde (Jean Pierre Noher) experimentan fármacos y terapias de electroshocks con pacientes del hospital. También participan de una red de tráfico de órganos. Glezer se vuelve cómplice de Pedro y Sabrina para dejar incapacitado a Ramiro.

Terapias heterodoxas: al contrario de la ortodoxia de Glezer, el Doctor Puentes y la terapeuta vocacional “Rocío Fosatti” (Paula Robles) llevan adelante un taller artístico de pintura y dibujo para pacientes. Algunos de los internos también realizan un programa de radio, en clara alusión a la radio *La Colifata* del Hospital Interdisciplinario Psicoasistencial José Tiburcio Borda.

Deterioro de las condiciones laborales y de atención hospitalaria: en el tercer capítulo, los enfermeros realizan un paro en contra de los recortes presupuestarios del hospital y para pedir mejores condiciones salariales.

Diferencia de clases: entre Ramiro y los demás pacientes, entre Ramiro y el personal de salud, en el trato que recibe el protagonista al llegar al hospital, sobre todo, por parte del Doctor Puentes, quien primero lo trata de “neurótico millonario” y luego se vuelve su aliado.

Sexo/sexualidad: hay algunas escenas de intimidad entre Ramiro y Lara, entre Pedro y Sabrina, y entre René y “Augusto” (Javier van de Couter), relación esta última que trata, superficialmente, el tema de la homosexualidad reprimida.

Trastornos psicóticos y enfermedades mentales: sin profundidad y hasta de forma casi humorística, se trata el tema de diversas patologías mentales que padecen los pacientes internados, como la esquizofrenia.

Violencia física: a la violencia institucional sobre distintos pacientes que lleva incluso a la muerte de alguno de ellos, se le suman escenas de golpizas (como la que sufre Ramiro en el pabellón de presidiarios) y varias escenas de asesinatos.

2. Los Estudios Sobre la Ficción Marginal Televisiva

Antes de pasar al análisis de las críticas a las tres tiras televisivas y teniendo en cuenta que estos tres programas construyen una referencia permanente a otros textos y prácticas, ya que no son las únicas significaciones existentes sobre las problemáticas sociales, estigmas y caracterizaciones que representan en pantalla, se considera necesario explorar otros discursos de segundo orden que también tienen como objeto a esas ficciones marginales: el campo de estudios académico sobre *Tumberos* y *Okupas*²².

En el banco de tesinas de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) se rastrearon tres trabajos realizados hasta la fecha sobre esas dos ficciones y uno que analiza las críticas a otro producto televisivo similar: *El Marginal*. La tesina más antigua es la de Verónica Skornik (2002)²³, que, en palabras de Vassallo (2019)²⁴, “busca desentrañar el tejido alrededor del cual se apoya la idea de hacer un producto como *Okupas* y descubrir cómo dicho programa significa en cada uno de los contextos que contribuyeron a su creación” (pp. 12-13)²⁵.

La tesis de licenciatura de María Agustina Rao (2003)²⁶ propone un análisis semiótico de los discursos ficcionales en *Okupas* como aproximación al estudio de la representación del fenómeno de la marginalidad en los medios: “Se analizan las vinculaciones entre *Okupas* y otros discursos narrativo-ficcionales cinematográficos que, a través de la representación y caracterización del fenómeno de la marginalidad, contribuyen a la estructuración de un determinado imaginario social” (p.1). Se trata de un abordaje crítico-ideológico de las significaciones ficcionales de *Okupas* con el objetivo de dar cuenta de las formas que adquiere el motivo de la marginalidad en este programa, relacionando los motivos, temas y subtemas de la

²² No se encontraron producciones académicas sobre *Sol Negro*.

²³ Skornik, V. (2002). *Televisión y significación. Análisis de un caso particular: el programa Okupas* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

²⁴ Vassallo, G. (2019). *El Marginal frente a las tendencias actuales de la televisión. Un análisis discursivo del producto a través de la crítica televisiva*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

²⁵ Ante la imposibilidad de consultar el trabajo de Skornik (2002) por la falta de atención presencial de la Dirección de la Carrera en el contexto de pandemia y dado que esa tesina no se encuentra online, se intentó contactar a su autora tanto por e-mail como por Facebook, pero de forma infructuosa, por lo que se apeló al comentario de Vassallo (2019).

²⁶ Rao, M. A. (2003). *Okupas: construcción ideológico-imaginaria de la marginalidad* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

miniserie con “un imaginario social que asocia la marginalidad más que nada a representaciones dramáticas de situaciones sociales y cotidianas vinculadas al delito, al crimen, a la vida nómada, a la cultura del rebusque, la promiscuidad, la drogadicción, la delincuencia, la vida nocturna, etc.” (p. 80).

La tesina de Torry y Villarino (2006)²⁷ analiza tanto los discursos de primer orden de *Okupas* y *Tumberos* como algunos metadiscursos en la prensa gráfica, para argumentar que las dos miniseries, junto a las significaciones que circulan por otros medios, representan a los sectores populares bajo ciertos rasgos. Los autores sostienen que ambos programas, desde una posición dominante, asocian lo popular (lo dominado) a prácticas vinculadas, principalmente, con la ilegalidad, y que la selección de esos aspectos, su tematización y enunciación masiva como “propios de esos sectores subalternos” es un proceso validado tanto por los medios de comunicación dominantes, como por la lógica de la cultura en la que funcionan. El “glosario de lo popular” son una serie de disvalores que, según Torry y Villarino (2006), componen el conjunto de aspectos con que *Okupas* y *Tumberos* representan negativamente a los sectores populares: el lenguaje incorrecto y “bajo”; la violencia extrema; la sexualidad literal, escatológica y obscena; el consumo de sustancias ilegales y la delincuencia.

Si bien el trabajo de Vassallo (2019) no tiene como objeto de estudio a ninguna de estas tres miniseries, hasta la fecha es la única tesina de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) que propone el acercamiento a una serie realista-marginal desde el análisis de los discursos críticos que la tienen como tema en secciones de espectáculos de los diarios *Popular*, *La Nación*, *Clarín*, *Página/12* e *Infobae*. La metodología de análisis, igual que la del presente informe de investigación, es interpretativa y comparativa, a partir de ejes temáticos y discursivos que agrupan las regularidades presentes en las críticas a *El Marginal*: otro drama carcelario dirigido por Caetano, pero con componentes menos surrealistas (no hay “magia negra”) y más humorísticos que *Tumberos*. El objetivo de Vassallo (2019) es indagar las posiciones y criterios que adoptó la crítica de la prensa escrita respecto a esa serie de tres temporadas (2016-2018-2019), emitida en su momento por la *T.V. Pública* y disponible en *Netflix*.

²⁷ Torry, S., y Villarino, M. (2006). *Chorros peligrosos inmorales e incultos: representación masiva de los sectores populares en Okupas y Tumberos* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

Del relevamiento de los trabajos que integran el campo de estudios sobre la simbolización de los márgenes en la televisión nacional, sobresalen tres grandes cuestiones: la representación de los sectores populares en la T.V. marginal, el esquema argumental repetido en sus miniseries y los sentidos sobre la construcción de género e identidades sexuales en *Tumberos*. A continuación, se presentan estos puntos principales y lo que dicen, al respecto y en líneas generales, algunos de los análisis rastreados.

2.1. Sobre La Representación de los Sectores Populares

En algunas producciones académicas relevadas se reitera el estudio de las formas en que las ficciones marginales ponen en escena lo popular, abriendo un debate en torno a la estigmatización o no de estos sectores.

En una publicación de la revista *Runa*, María Graciela Rodríguez aborda la representación en medios audiovisuales y durante los últimos años de grupos socialmente relegados. Rodríguez (2013)²⁸ propone un recorrido por tres proyectos de investigación que dirigió y que analizan la construcción mediática de tres grupos periféricos: migrantes regionales, jóvenes en situaciones de marginalidad y actores que defienden sus derechos sexuales. La autora de “Interrogar la desigualdad. Imágenes de los grupos subalternos en los medios de comunicación argentinos contemporáneos” expone la asimetría en la relación de poder que supone toda producción simbólica destinada a mostrar un recorte de la realidad:

esa relación implica una doble violencia simbólica. Por un lado, porque toda representación es, por definición, algo que está en lugar de otra cosa, o, en palabras más simples, el mapa no es el territorio: la cosa representada no es ‘la cosa’ ni el sujeto de la representación es el sujeto empírico; por ende, toda representación es el resultado de la obligada síntesis de un discurso que opera sobre otra cosa. Por el otro lado, porque las representaciones de los sectores subalternos no son socialmente construidas por ellos mismos sino por los que poseen los medios y los recursos para producirlas. (p.151)

Sobre el efecto realista y la ilusión de transparencia de las producciones mediáticas-simbólicas, Rodríguez (2013) explica que toda representación, “si bien no ‘refleja’ de modos transparentes lo que quiere representar, sí produce ‘efectos de realidad’ que, aunque no se vinculen mecánicamente con los referentes, ponen en juego lo que una sociedad considera verdadero en un

²⁸ Rodríguez, M. G. (2013). Interrogar la desigualdad. Imágenes de los grupos subalternos en los medios de comunicación argentinos contemporáneos. *Revista Runa*, 34(2), Universidad de Buenos Aires.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/640>

momento dado” (p. 151). Para la investigadora, lo que es lícito considerar como “realidad” es configurado por una serie de discursos, por lo que no debe buscarse un grado de correspondencia entre la representación y su referente empírico, sino examinar el carácter de estas significaciones mediáticas y masivas como productoras de las condiciones que organizan lo social y que hacen a la desigualdad de toda representación.

Si bien *Okupas* no trata de manera específica y profunda la problemática de los ocupantes ilegales y de los inmigrantes de países limítrofes, ya que esta ficción gira alrededor de las temáticas de la marginalidad, la diferencia de clases sociales, el desempleo y la delincuencia por robos a mano armada, el artículo de Borella (2008)²⁹ se dedica a analizar como “estigmatizantes” los discursos sobre esos sujetos sociales en la miniserie de Stagnaro. Para la autora de “Qué dice la serie *Okupas* sobre los ocupas”, esos grupos son tratados como delincuentes desde la primera escena del desalojo violento realizado por parte de la Policía Federal, hasta los términos peyorativos con que otros marginales se refieren a ellos:

Si hacemos una síntesis de dichas situaciones, encontramos que ya desde el primer capítulo las familias ocupantes, integradas por niños, se resisten a ser desalojadas. Finalmente, la policía los saca por la fuerza, con violencia, palpándolos como delincuentes. Por otra parte (...), los dueños tratan de ‘ladrones’ y ‘negros de mierda’ a los ocupas. Para los vecinos del barrio, los inmigrantes y ocupas del lugar son ‘negros’. Para Walter, quien encarna a la clase media, los ocupas son ‘bolitas’, ‘negros de mierda’ y ‘delincuentes’. Aparecen así sucesivas expresiones con respecto a los ocupas de la serie que entran dentro del estigma, es decir, dentro de aquellas presunciones que se tienen respecto a los ocupas. (p.8)

Torry y Villarino (2006) explican que “las representaciones son el fruto de una permanente lucha por la construcción de un sentido hegemónico en el que lo popular es siempre visto y enunciado desde la cultura dominante, sobre todo a través de sentidos reconocidos y compartidos por la sociedad” (p.5). *Tumberos y Okupas*, en la selección de ciertos elementos de lo representado y en su resignificación en lo masivo, hacen un juicio sobre prácticas populares. Así, para Torry y Villarino (2006), las dos ficciones asocian a los sectores subalternos, primero, con la ilegalidad expresada en: la apropiación/ocupación de espacios, como la casa, los barrios populares y la cárcel (por la condición de delincuentes de quienes la habitan); en la tematización de “códigos” delictivos que regulan las acciones de los personajes marginales; en la diferenciación de clase que presentan

²⁹ Borella, M. (2008). Qué dice la serie *Okupas* de los ocupas. *Revista Questión*, 1(23), Universidad Nacional de La Plata. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/819>

respecto a la práctica del soborno; y en la miserabilidad con que se justifican en estas historias las prácticas ilegales. En segundo lugar, Torry y Villarino (2006) analizan cómo se expresa la violencia física extrema y cómo se la vincula a estos sectores; por ejemplo, sobre *Tumberos*:

En los casos de delitos que no implican violencia física, los personajes en posiciones sociales dominantes aparecen desempeñando funciones ‘intelectuales’: organizando y ordenando la comisión de los hechos. Los personajes populares, en cambio, (...) realizan hechos delictivos que ponen en juego su corporalidad en actos de violencia. (p.89)

En tercer lugar, aparece el análisis de la sexualidad explícita, exacerbada y literal, fuertemente vinculada a la violencia física y a los usos del cuerpo, como forma mediante la cual los sectores populares son representados de manera cruda y exhibida. Los analistas lo ejemplifican con la escena de *Okupas* en que “La Turca” le practica sexo oral al “Negro Pablo” y con la escena de la violación al personaje de Max Berliner en *Tumberos*: momentos que dan un sentido de “animalización” al sexo popular. Una cuarta práctica ligada a los sectores populares en estas ficciones es el consumo de drogas, como muestra de la permanente conexión de las prácticas vinculadas a estos sectores con la ilegalidad. Por último, los autores de “Chorros, peligrosos, inmorales e incultos: representación masiva de los sectores populares urbanos en *Okupas* y *Tumberos*” revisan la representación de la oralidad popular, mediante la cual el espectador cree que el lenguaje utilizado por los personajes es el “habla popular” real y que, mediante su conocimiento, accede a ese mundo “otro”.

La tesis de licenciatura que Gocek y Juanes (2004) presentaron en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata aborda distintas configuraciones de sentido acerca de la política, la justicia y la corrupción alrededor de la representación de la figura del delincuente como eje central de *Tumberos*. Para los autores, esa figura oscila en la ficción entre la denuncia social y la reproducción de la construcción del “otro” como peligroso; entre el carácter del delincuente como víctima de un sistema social que lo llevó de la pobreza, el desempleo y la delincuencia a la opresión del propio sistema judicial y penal (que prolonga esa desigualdad y exclusión al interior de la cárcel), y entre el carácter del delincuente como victimario por haber violado la ley que establece el orden y la seguridad de la sociedad. Es reiterada la caracterización del sistema carcelario representado en *Tumberos* como parte de ese sistema social denunciado, como “una empresa destinada a generar ganancias” entre presidiarios, guardiacárceles y el director

del penal, quienes forman parte de toda una red de relaciones de poder, complicidades e intercambios de favores, donde, por ejemplo, organizan robos fuera del penal.

2.2. La Aventura del Héroe de Clase Media

Otro denominador común de varios de estos estudios es el análisis de un motivo compartido por las miniseries marginales: el del protagonista de clase media que tiene que adaptarse a un nuevo mundo subalterno y hostil. Para Canedo (2009), en su artículo sobre el fenómeno de “la tónica de la marginalidad” y el realismo de *Okupas* y *Tumberos*, esa situación que estructura ambos relatos no es azarosa, ya que el protagonista de clase media cumple el rol de representante del espectador (de su misma clase) en pos de generar identificación y llevarlo así por espacios subalternos y desconocidos que al enunciario le serían imposibles de recorrer sin esa identificación, sin algún semejante que lo guiara:

es harto significativo este motivo reiterado del hombre de clase media despojado, que debe sobrevivir en un mundo nuevo, el mundo marginal (. ...). Lo que se le exhibe en este caso es el mundo marginal, los códigos de la calle y la cárcel, pero para que el destinatario pueda transitar por ese mundo es necesario tener en la diégesis a su representante: un hombre de clase media a quien deban explicársele una y otra vez cómo son las cosas. (p. 7)

Para el autor, este “aventurero de clase media” significa el punto de entrada a una “etnografía desde el sillón”.

La publicación de Lanza y Soria (2012)³⁰ en la revista digital *La Fuga* es un examen de *Okupas* desde las tres etapas que propone François Jost para estudiar una producción audiovisual ficcional (la propuesta, la emisión y la recepción). Los autores explican que en ese esquema de relato repetido hay un “beneficio simbólico” para el espectador, ya que la identificación con el protagonista le permite acceder a un mundo marginal que de otra forma no visitaría. El motivo del “viaje iniciático” como hilo conductor de la trama funciona en tanto “principio de narración común como modo de reducir el carácter experimental del proyecto e intentar llegar a la mayor cantidad de telespectadores” (Lanza y Soria, 2012, p.5). El recorrido del personaje de Ricardo responde así a una forma típica de “viaje del héroe” que abandona su lugar cómodo para entrar en un mundo

³⁰ Lanza, P., y Soria, C. (2012). Okupas: el realismo de cambio de siglo en la televisión argentina. *Revista digital La Fuga*, (14). <https://www.lafuga.cl/okupas/569>

extraño y lleno de desafíos, donde crece, se transforma y aprende los nuevos “códigos” para poder sobrevivir en su nuevo entorno.

2.3. Los Sentidos de la Masculinidad en Tumberos

Román Setton (2015)³¹ analiza, entre otros temas, el tratamiento de cuestiones vinculadas a la construcción de género e identidades sexuales en *Tumberos*. En primer lugar, señala que la miniserie constantemente muestra escenas de reafirmación de la virilidad o humillación por su supuesta falta, lo cual Setton explica desde varios ejemplos oníricos. El primero es la resignificación del femicidio de Gissella Acosta en una pesadilla que sufre Parodi durante su primera noche dentro del penal, donde varios hombres de la cárcel (el director, algunos guardiacárceles e internos) la acuchillan en medio de una especie de “despedida de soltero”, luego de lo cual se muestra cómo caen gotas de sangre del cadáver de la mujer sobre la cabeza del protagonista. Para Setton (2015), es una “manifestación concreta del deseo de Parodi de la unión armónica y celebratoria de los hombres” (p. 386), aunque luego significa el bautismo en su ingreso al “infierno de la reclusión masculina”.

El segundo sueño con que Setton (2015) explica los sentidos acerca de lo masculino en *Tumberos* es el de Willy, donde asesina a todos sus compañeros de pabellón con una ametralladora, como “el sueño del gangster” (evoca la escena final del film *Scarface*), el de infligir el máximo daño posible, como hipérbole de su forma de actuar y relacionarse en la cárcel. Para Setton (2015), es un ejemplo de la concepción del mundo masculino en torno a las jerarquías dentro del penal. Al respecto, señala el rol que cumple “La flaca”, la novia transexual de Willy:

En sintonía con esto cabe comprender la relación de Willy con la Flaca, un transexual con quien arma una especie de hogar dentro del pabellón. El transexual es la máxima encarnación de lo femenino dentro del confinamiento unisexual: es suficientemente hombre para estar encerrado en la cárcel de varones y bastante mujer para ser la ‘esposa’ de Willy (. ...). La relación de Willy con la Flaca no hace más que presentar, de modo exacerbado casi hasta la caricatura, la dominación propia de la prisión y a la vez el señorío del hombre en la pareja heterosexual tradicional, que incluye –en diversas medidas– el sometimiento y la humillación de la mujer. (p. 388)

³¹ Setton, R. (2015). Tumberos: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades. *Revista Badebec*, Vol. 4, Nº 8. Universidad Nacional de Rosario. 384-406.
<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/301>

Setton (2015), por último, explora los distintos usos del término “puto” en la miniserie, que, por ejemplo, parece designar a “aquel que está en situación de sometimiento o de disposición, aquel que puede ser utilizado para la relación sexual o para la descarga de la violencia en la golpiza, tal como ha sido utilizada históricamente –y también en la serie- la mujer” (p. 390). Para el autor, la palabra “puto” en la ficción equipara, por lo menos al principio, la virilidad con la posibilidad de “embromar” o dañar al otro.

Luego de poner en relación las significaciones simbólico-mediáticas de *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* con los textos académicos que tienen como objeto de estudio a esos programas, lo que sigue es un abordaje de los discursos de primer orden (las miniseries), para, finalmente, abordar otras lecturas de esas ficciones: los comentarios críticos en la prensa escrita nacional.

3. Desde el Cine a la Televisión Abierta: Llegan Nuevos Mundos a la Pantalla Chica

En este tercer capítulo, el objetivo es explorar dos cuestiones vinculadas a los programas marginales. La primera es acerca de sus antecedentes cinematográficos, principalmente, los del movimiento que renovó el cine nacional durante la segunda mitad de la década del '90 y la primera de la década del 2000: el “nuevo cine argentino”. Algunas películas de la línea realista dentro de esta corriente fueron influencias directas para la televisión marginal y sus directores, quienes llevaron el estilo renovador y disruptivo de los films a la pantalla chica en formato de miniseries. La segunda cuestión abordada en este capítulo tiene que ver con las características de ese estilo de televisión, con las regularidades temáticas, discursivas, estéticas y técnicas presentes en *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro*. Los dos aspectos serán retomados en el cuarto capítulo con el análisis de las críticas a esos programas.

3.1 El Nuevo Cine Argentino: de la Renovación Cinematográfica a Su Legado Televisivo

En la segunda mitad de los años noventa, un conjunto de jóvenes directores formados bajo las normas del viejo cine manifestó el deseo de romper con las tendencias que habían dominado la escena nacional cinematográfica durante la década anterior y que se encontraban en franca decadencia dentro de una crisis general de todo el cine argentino. Se renovó, entonces, el campo de posibilidades de la pantalla grande local con un puñado de películas innovadoras en sus regímenes de representación, estéticas, técnicas de filmación, historias y personajes. La crítica y los análisis académicos denominaron a esta corriente “nuevo cine argentino” (NCA), el cual se convertiría, ya durante los años 2000, en la principal influencia directa de las miniseries marginales. Para explicar las implicancias de este movimiento renovador es necesario antes describir la escena cinematográfica local en la que emergió y la clase de películas a las que se contrapuso el NCA.

3.1.1 La crisis del Viejo Cine

A la salida democrática de 1983 y hasta mediados de los noventa, dos tendencias dominaron el panorama del medio cinematográfico nacional. Por un lado, el llamado “cine testimonial”; por el otro, el de entretenimiento. El testimonial eran películas de contenido alegórico, moralista, siempre en un entorno familiar y con el hogar como principal ambiente; films que cumplían una función social, un didactismo permanente que pretendía dejar lecciones y enseñanzas a los espectadores sobre lo que había ocurrido durante la última dictadura militar. En general, se basaban

en un realismo que apelaba a formas narrativas clásicas, a relatos lineales dirigidos por un destino marcado por las transformaciones sociales: “Temáticamente parece definirse la búsqueda casi obsesiva por una identidad nacional que contestara las preguntas: ¿por qué nos pasó lo que nos pasó? ¿Qué enseñanzas podemos sacar de todo este sufrimiento?” (Aprea, 2008, p. 32)³². Se trataba siempre de relatos desarrollados dentro de los límites de los géneros reconocibles, como el policial (*En retirada* [Desanzo, 1984]), el drama (*La historia oficial* [Puenzo, 1985]), el drama histórico (*La noche de los lápices* [Olivera, 1986]) y la comedia costumbrista (*Esperando la carroza* [Doria, 1985]). A comienzos de los '90 se agotó esta tendencia, según Aprea (2008), por su constante estereotipación y convencionalismo. Las películas testimoniales devinieron, entonces, en dramas sociales que pretendían describir “directamente” la realidad, como en *El caso María Soledad* (Olivera, 1993).

La otra corriente dominante del cine nacional durante la década del '80 y principios de los '90 fue el cine de entretenimiento y con componente erótico que había nacido a mediados de los '70 y que continuó en las comedias “picarescas” de Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Juan Carlos Altavista y Juan Carlos Calabró. Sobre el final de este período, luego de la muerte de Olmedo y tras el retiro de Porcel, se conformó otro sistema de estrellas: Guillermo Francella, Emilio Disi, Gino Renni y Berugo Carámbula, quienes protagonizaron adaptaciones de éxitos humorísticos hollywoodenses, por ejemplo, *Brigada Explosiva* (Dawi, 1986), una versión argentinizada de la saga de *Locademia de policía* que también parodiaba a películas japonesas de artes marciales.

La crisis económica y social de 1988-1991; el desgaste de ambas tendencias por la redundancia de temas, convenciones y estereotipos; la falta de renovación de argumentos y estéticas; la expansión de la oferta audiovisual con la llegada al país de grandes cadenas de multisalas que trajeron estrenos recientes de Hollywood, sumada a la expansión de la T.V. por cable que también aumentó la oferta de películas y opacó a las producciones locales; la absorción por parte del medio televisivo de temas, recursos, argumentos y registros tanto del cine testimonial como, sobre todo, del de entretenimiento; la caída del público y del financiamiento por parte del Instituto Nacional de Cine (INC), junto a la debacle de las productoras independientes, entre otros

³² Aprea, G. (2008). Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. *Colección 25 años, 25 libros*. Universidad Nacional de General Sarmiento: Biblioteca Nacional.

motivos, llevaron a la decadencia de las dos tendencias y a una de las mayores crisis históricas del cine nacional a comienzos y mediados de los noventa.

3.1.2 ¿Por Qué “Nuevo”?

La nueva camada de directores formados en instituciones de enseñanza de producción y análisis de lenguajes audiovisuales (instancias de formación profesional que se multiplicaron durante los ochenta y noventa) manifestaba el deseo de romper con las tendencias del cine testimonial y de entretenimiento. Incluso también con películas que no encuadraban en ninguna de esas dos categorías, pero que mantenían una fuerte referencia alegórica, como las dramáticas-fantásticas-surrealistas-de ciencia ficción de Eliseo Subiela. Al respecto, Campero (2008)³³ señala que “No se confiaba en la capacidad del cine para abrirse más allá de la manipulación de los elementos que aparecían en las imágenes” (p.22). El cine de drama y realismo social de la primera mitad de los ’90 tampoco había podido superar la tensión entre la denuncia de una problemática o conflicto social y el sostenimiento de convenciones genéricas: “En este sentido, la forma de encarar el realismo durante este período no logró definir una propuesta abarcativa que permitiera distinguir al cine de otras ofertas de espectáculo” (p.37).

El rechazo principal al cine testimonial, alegórico, ideológico y centrado en la denuncia, que ponía siempre la mirada en el pasado y que idealizaba a los personajes que pretendía mostrar, dio lugar a un cine que dificultaba cualquier tipo de lectura metafórica, que introducía nuevos actores sociales y que miraba siempre al presente:

las figuras del pobre, del policía, del delincuente, del inmigrante, del desempleado, etc. son presentados y expuestos sin ninguna narrativa previa, sin ningún tipo de idealización que imponga sobre el espectador un eje de interpretación y decisión a consignar, simplemente se muestran desde una objetividad que explora sobre sus experiencias cotidianas. (Dipaola, 2010, p.15)³⁴

El nuevo cine argentino no buscaba, por lo tanto, generar conciencia en el público, ni descifrar la realidad, ni dejar una lección moral sobre algún valor a sostener, presentaba una mirada posible sobre una de las múltiples formas en que esa realidad se manifestaba. Para Aguilar

³³ Campero, A. (2008). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Biblioteca Nacional, Medio impreso.

³⁴ Dipaola, E. (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. *Revista Imagofagia*, (1), Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 1-27.
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>

(2006)³⁵, en el NCA no se demandaban lecturas alegóricas, ningún personaje era una voz moralizante, este cine surgió como rechazo al costumbrismo tanto temático como estético del viejo cine, a los límites naturalizados para realizar obras y que ataban a las producciones a tratar temas relevantes sin cuestionarse sus formas. Campero (2008) señala sobre las películas de este movimiento:

Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje. Otras realizan una exploración sobre el habla, sobre los espacios. Otras revisitan los géneros clásicos. Casi todas llevan en su lenguaje una reflexión sobre la historia del cine, los nuevos mundos de la realidad, los reconocimientos geográficos, el cosmos sobre el cual se narra”. (pp. 7-8)

El principal punto en común de estos films era, por lo tanto, la reflexión sobre la propia naturaleza del medio cinematográfico.

En general, en las películas del NCA la forma del relato ya no era cerrada, ni se encontraba estructurada por una causalidad lineal clara, sino, más que nada, por el encadenamiento de situaciones azarosas. Se trataba de narraciones que mostraban una de las múltiples capas que conformaban la realidad, que no intentaban, a diferencia del viejo cine, una alegoría de la realidad social presente, sino que se sostenían por “la creación de un realismo que se valida fabricando una mirada fragmentaria, incompleta, de la sociedad en la que se define una perspectiva centrada en la cotidianidad de sus personajes” (Aprea, 2008, p.42).

Los antecedentes inmediatos que incluían algunos de los rasgos principales de este movimiento se pueden encontrar en películas como *Rapado* (Rejtman, 1992), *Picado fino* (Sapir, 1993) e *Historias breves* (Burman, Caetano, Martell, Stagnaro, Rossell et al., 1995). La película considerada por la crítica y los académicos como inaugural de este movimiento es *Pizza, Birra, Faso* (Stagnaro y Caetano, 1997), film presentado en el Festival Internacional de Mar del Plata y celebrado por la crítica ya que prometía abrir nuevos rumbos para el cine argentino.

3.1.3 Las Dos Variantes del Nuevo Cine

Dentro de la variedad de películas del NCA, estudiosos del cine nacional como Aprea (2008), Campero (2008), Bernini (2003)³⁶ y Schwarzböck (2001)³⁷ diferencian dos tendencias:

³⁵ Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Santiago Arcos.

³⁶ Bernini, E. (2003). Un proyecto inconcluso. *Revista Kilómetro* 111, (4), 87-106.

³⁷ Schwarzböck, S. (2001). Los no realistas. *Revista El amante*, (15), 9.

una “realista” y otra “no realista”. La principal distinción entre las dos líneas responde al acercamiento o al grado de correspondencia con la realidad extradiegética, con la presencia en la ficción de signos que refieren a objetos existentes en el mundo real, es decir, a “signos del mundo” (Jost, 2007)³⁸.

Siguiendo los análisis de esos autores, la línea realista del NCA está representada por directores como Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero, en cuyos films se observa cierto efecto de lo real, una ilusión de transparencia en relación a lo mostrado: *Pizza, Birra, Faso* (Stagnaro y Caetano, 1998), *Mundo Grúa* (Trapero, 1999), *Bolivia* (Caetano, 2001), *El Bonaerense* (Trapero, 2002), por ejemplo. La otra corriente está conformada por las producciones de directores como Martín Rejtman, Juan Villegas, Esteban Sapir y Diego Lerman, entre otros. Algunos films de estos directores “no realistas”: *Rapado* (Rejtman, 1992), *Picado fino* (Sapir, 1996), *Silvia Prieto* (Rejtman, 1999), *Sábado* (Villegas, 2002) y *XXY* (Puenzo, 2007). Dice Bernini (2003): “El nuevo cine empieza, de un lado, con el realismo. Con esa modalidad de la imagen nuevos cineastas, como Caetano y Stagnaro, opusieron una idea del cine como transparencia a la opacidad del cine previo, respecto de una realidad contemporánea que debía registrarse” (p.89). Bernini (2003) agrega:

Del otro lado, el cine contemporáneo empieza también con filmes como *Rapado* (...) y *Picado fino* (. ...). Si este cine se opone a las formas del realismo que tienen éxito en la televisión y que proceden también de ella, la causa reside menos en un desprecio por un tipo de representación que en la disputa sobre una verdad de la imagen, y en la afirmación intransitiva con que se la presenta”. (p. 91)

Desde una perspectiva estética, Malena Verardi (2009)³⁹ señala que, mientras la vertiente realista privilegia la historia representada y deja en un segundo lugar el trabajo formal, la vertiente “no realista” focaliza y planifica más la puesta en escena en desmedro de la historia narrada.

Otra diferencia es la presencia o no de un esquema clásico de relato causal. En general, en las películas “realistas” como “*Pizza, Birra, Faso*”, *Bolivia* o *Un oso rojo* las acciones de los personajes tienen cierta lógica y, por ende, se aprecia cierta causalidad narrativa. Sobre la otra tendencia, Aguilar (2006) comenta que los finales son abiertos y que las historias (mínimas) tienen escaso desarrollo argumental y pocos conflictos, que no se distingue en estos films “no realistas”

³⁸ Jost, F. (2007). Propuestas metodológicas para un análisis de las emisiones televisivas. *Revista Oficios Terrestres*, Facultad de Periodismo de La Plata, (19), 154-164. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45800>

³⁹ Verardi, M. (2009). El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época. En I. Amatriain (Coord.): *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*. Ediciones Ciccus.

una división secuencial con hechos encadenados de forma causal; que los diálogos de este cine suelen ser inocuos, insustanciales y cortos; que los personajes parecen inmersos en lo que les pasa, en sus pensamientos y reflexiones.

También se diferencia en las dos corrientes el sector social-económico representado y su entorno: mientras la variante realista presenta a personajes de clase baja y marginales en escenarios naturales como las calles de la ciudad o del conurbano, la línea no realista expone historias con personajes de clase media en un rumbo incierto, que parecen desorientados, sin objetivos y desmotivados, con el interior de una casa como principal espacio.

3.1.4 La Influencia de *Pizza, Birra, Faso*

El realismo urbano que en el cine introdujo *Pizza, Birra, Faso* (1997) fue pionero e influyente para los nuevos cineastas que luego renovarían la pantalla chica: Stagnaro con *Okupas* y Caetano con *Tumberos*. La originalidad temática en la representación del mundo lumpen y la novedad formal de la película en, por ejemplo, sus registros casi documentales, amplió y renovó el universo de ficciones televisivas locales, además de constituir un punto de inflexión en la cinematografía nacional.

La película comienza con imágenes y sonidos de un operativo real de la Policía Federal que confundió a los actores con delincuentes:

“El primer plano de la película, el de los chicos en medio de un operativo policial, fue algo que nos pasó de verdad”, dice Stagnaro y agrega que el choque con la policía se produjo cuando un grupo de oficiales detuvo el vehículo que estaban utilizando para filmar una escena (. ...). “El auto estaba detenido en medio de cinco patrulleros, con los ‘canas’ muy nerviosos, las armas de fogeo sobre el capó y los policías con ithacas. Ahí intentamos explicarles que era todo una filmación, pero los tipos no querían saber nada. En un arrebato me puse a filmarlos, un poco para amedrentar y para que vieran que realmente era una película, y eso terminó siendo el primer fotograma. Esa era la impronta de lo que hacíamos: una mezcla entre cierto *amateurismo* y una urgencia que no se detenía”, reconoce Stagnaro. (Fernández, La Nación, 28-8-2018)⁴⁰

A estos planos les suceden otros en movimiento que muestran paisajes urbanos de la Ciudad de Buenos Aires, como algunos colectivos, policías, un pastor predicando en “Plaza Once”, los asentamientos precarios de una villa miseria, la avenida 9 de Julio con el Obelisco de fondo,

⁴⁰Fernández, Cruz M. (28 de agosto del 2018). A 20 años de *Pizza, birra, faso*, el recuerdo de sus protagonistas. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599/>

jóvenes limpiavidrios y otros pidiendo monedas en un semáforo, y, por último, a los personajes de Héctor Anglada (“El Cordobés”) y de Jorge Sesán (“Pablo”) robándole al pasajero de un taxi. Se mezclan los ruidos de la calle con los de handies policiales y la voz de una locutora (desde la radio del taxi) que da datos sobre el desempleo y la desocupación a nivel nacional.

Así se fundaba la narración de lo marginal en el NCA, mediante la exposición de trayectorias urbanas de los sectores marginales, bajo una lógica de montajes que ubica en primer plano los despojos de la ciudad. La película muestra la historia de un grupo de jóvenes que deambulan entre el vagabundeo y la delincuencia, en diversos actos lúmpenes y cotidianos de robos, peleas, ocio, etc., mientras se exponen aquellos despojos: los desocupados buscando trabajo, mendigos pidiendo monedas, pizzerías baratas y lugares a la intemperie en los cuales dormir. Se trata de una forma de mostrar la urbe y sus caminos según las experiencias que produjeron las políticas neoliberales de los años noventa en Argentina. La historia cuenta las vivencias de esos jóvenes para sobrevivir en un marco signado por el desempleo, la subocupación, el deterioro de las condiciones de vida de amplios sectores de la población, el aumento de la desigualdad y la ruptura del tejido social durante aquella década.

Pizza, Birra, Faso propuso nuevos códigos de representación estéticos y narrativos en contraste con el cine nacional de los ochenta y principios de los noventa, fue el puntapié para la representación ficcional de sectores sociales hasta entonces ignorados, mediante recursos que producían la sensación de estar frente a un nuevo tipo de realismo. Algunos de estos elementos: el uso de actores no profesionales; el empleo de locaciones reales emplazadas en calles del microcentro porteño, del barrio de La Boca, de Constitución y de Balvanera (“Once”); la adopción del estilo verbal coloquial con un tono fiel al de los sujetos populares representados; los movimientos bruscos de la cámara en mano, los planos secuencia, un montaje acelerado y el sonido directo. Sobre el lenguaje verbal que utilizan los personajes, Campero (2008) marca cómo “las tres palabras de la película anuncian la pertenencia al mundo popular desamparado: una habitual al tratado lingüístico de las ciudades, otra de la jerga juvenil reciente y la tercera perteneciente al viejo lunfardo argentino” (p.35). También el ambiente de la película juega un papel clave en generar ese efecto realista, de apego a un referente externo, por ejemplo, a través de música popular de fondo como la cumbia, junto con sonidos urbanos, como las sirenas de móviles policiales, las bocinas de los autos y las voces de los personajes en distintos volúmenes. Se trata de sonidos que

crean una atmósfera realista y marginal que también forma parte del realismo urbano de *Okupas* y del clima carcelario de *Tumberos*.

Lejos del cine costumbrista que le daba una mirada picaresca y hasta cómica a personajes representantes de sectores populares, Aguilar (2006) resalta un rasgo típico del NCA presente en esta película de cabecera: no se demandan lecturas alegóricas, no hay una ‘moraleja’, ni una lección, no pretende ser una película didáctica o pedagógica sobre la realidad; la ética del film es interna al mismo, no hay mensajes por descifrar, los personajes no juzgan como moralmente reprochables sus robos. Aprea (2008) coincide en que

películas como *Pizza, Birra, Faso*, *Mundo Grúa* o los medimetrajes de *Mala época* presentan una mirada que rompe con la lectura moralizante de la sociedad que caracterizaba al cine tradicional. Sus personajes pueden estar influidos por el lugar que ocupan en el marco de la crisis, pero nunca pretenden asumir la representación de los valores de la sociedad en su conjunto. (p.40-41)

Un ejemplo de esta ética interna en *Pizza, Birra, Faso* es que el personaje de “Sandra” (Pamela Jordán) parece perdonarle a su novio, “El cordobés”, el incumplimiento de su promesa de no volver a robar.

3.2 Lo Subalterno Llega a la Televisión

Algunos directores de ese cine, como Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, incursionaron en la pantalla chica desde miniseries con regímenes de representación realistas que rompieron con esquemas de la ficción televisiva nacional y redefinieron parámetros del lenguaje televisivo. Del nuevo cine argentino llevaron elementos que de alguna forma marcaron en la televisión local del momento el contraste entre la frivolidad desesperanzada de las clases medias con una representación de la realidad material de las clases populares. *Pizza, Birra, Faso* había llevado al cine la agenda del descontento, la exclusión y un horizonte de incertidumbre y desesperanza del que la juventud era víctima. *Okupas* tomó de antecedente directo a ese film en un momento de la ficción televisiva argentina marcado por retratos idealizados y pintorescos de la clase media baja que trataban conflictos sentimentales en el ámbito familiar y barrial, pero tamizados por la frivolidad y la superficialidad características de la época, como en las series costumbristas *Gasoleros* (1998-1999), *Campeones de la Vida* (1999-2001) *Calientes* (2000) y *El sodero de mi vida* (2001) de la productora de contenidos *Pol-Ka*. Las miniseries marginales introdujeron en la ficción televisiva argentina un novedoso registro casi documental y un

tratamiento crudo de ambientes, historias y personajes periféricos. A través de esos programas, la productora de contenidos *Ideas del Sur* llevó estéticas novedosas a la pantalla chica y les dio visibilidad a espacios y actores sociales subalternos que la ficción nacional había ocultado hasta entonces o retratado de forma “edulcorada”.

Como se mencionó en la introducción, *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* conforman un bloque que presenta regularidades en niveles temáticos, retóricos y enunciativos, que cuenta como condiciones de producción a las películas del nuevo cine argentino. En el siguiente apartado se presentan algunos puntos de encuentro entre los tres programas antes del análisis de los textos periodísticos que refuerzan esa serialización. Se considera a estas regularidades como rasgos principales típicos del estilo de miniserie realista marginal.

3.2.1. Lo Realista y la Marginalidad

Los tres programas utilizan recursos estilísticos y de contenido como índices referentes al mundo exterior con la intención de reproducir la realidad de forma fidedigna. Jakobson (1970) define al realismo como el intento por “reproducir la realidad lo más fielmente posible y llevar al máximo la verosimilitud. Declaramos ‘realistas’ a las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad” (pp. 71-72)⁴¹. Los rasgos realistas pueden analizarse desde dos posturas en el proceso de enunciación: desde el enunciador o desde el enunciatario. En relación a esto, Jakobson (1970) señala a la primera instancia como “una aspiración, una tendencia, es decir, que se llama realista la obra que el autor en cuestión propone como verosímil” (p. 72); desde la otra instancia, la del enunciatario, “Se llama ‘realista’ la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga” (p.72)”. *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* presentan un contrato de lectura (Verón, 1985) en el que enunciador y enunciatario comparten una visión común acerca de los sectores populares. Las miniseries intentan presentar la vida de los personajes y el contexto en el que se desarrollan tal como se vive y se observa en la cotidianeidad. Así, lo representado se propone como “El mundo real”. El efecto realista de estas miniseries se produce como ilusión de transparencia, cuando el espectador ve a los personajes, lugares e historias como si fueran reales o pudieran serlo, no como productos de una enunciación y de una mediación, no como producciones de sentido. Para Nichols

⁴¹ Jakobson, R. (1970). Sobre el realismo artístico. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (pp. 71-79). Editorial Siglo veintiuno.

(1997)⁴², “En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real (. ...). El realismo de la ficción es un estilo modesto, un estilo que resta énfasis al proceso de construcción” (p. 217), y agrega:

El realismo se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana. La cámara y el equipo de registro sonoro son adecuados para una tarea semejante —con iluminación, distancia, ángulo, objetivo y situación adecuados se puede hacer que una imagen (o un sonido grabado) parezca muy similar a como un observador típico podría haber percibido ese mismo incidente—. El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa. (p. 218)

En *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro*, la pretensión de transparencia con la que se intenta mostrar a la imagen como ausente de tratamientos se sostiene, entre otros recursos, por una ilusión de toma directa, régimen propio del dispositivo de televisión. En *Okupas* este mecanismo se evidencia, por ejemplo, en las escenas filmadas en la estación de Constitución y arriba del tren, con planos secuencia, con una cámara al hombro y en movimiento que sigue a los actores desde que abordan, mientras recorren el pasillo de un vagón, hasta que se detienen junto a la puerta. Luego, la conversación entre los cuatro amigos es seguida con planos cerrados de los rostros y el sonido ambiente de los motores del tren. Toda esta escena es una secuencia que no se interrumpe por cortes ni ediciones en un lapso de casi dos minutos. En *Tumberos* la toma directa es empleada para la escena en que dos presos, “El Choco” (Marcos Martínez) y “El Perro” (Alejandro Fiore), acompañados por el celador “Castillo” (Santiago Ríos), salen de la cárcel para robar en un restaurante. En este caso, la secuencia es seguida con un juego de cámaras al hombro en cuya edición se intenta reproducir el vivo de los noticieros televisivos. En *Sol Negro*, la cámara en mano, en movimiento, y los planos secuencia se usan en varias escenas para seguir los recorridos de algunos personajes por los pasillos y escaleras del hospital.

En segundo lugar, puede notarse en las miniseries una escenografía “natural”, despojada de puestas artificiales o montajes, en la que los espacios no son estudios sino locaciones reales; por ejemplo, la casa tomada de *Okupas* es, efectivamente, un caserón abandonado en la realidad y las escenas en exteriores se filmaron en calles de algunos barrios porteños. Varias de estas escenas fueron grabadas con una cámara escondida para que las personas que pasaban e interactuaban con los actores no supieran que las estaban grabando:

⁴²Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós

La presencia de la calle, los exteriores naturales registrados con cámara oculta y los actores interactuando con la gente sin que esta sepa se ajustan a cierta idea de realismo urbano profesada por los responsables (. ...). Se enfatizó la presencia de la ciudad como trasfondo con los personajes pululando por zonas céntricas y reconocibles, alcanzando un registro por momentos casi documental. (Lanza y Soria, 2012, p.5)

En *Tumberos*, el penal donde transcurre la historia es la ex cárcel de Caseros. En *Sol Negro*, el escenario principal es el Hospital de Emergencias Psiquiátricas Alvear.

Otro rasgo relevante a través del cual se pretende sostener la ilusión de transparencia es el uso de actores no profesionales, desconocidos, de procedencia popular o con antecedentes penales: en *Okupas*, los vecinos de Dock Sud y de barrios del sur de la Ciudad de Buenos Aires; en *Tumberos*, algunos ex presos del penal de Devoto que integran un grupo de teatro de la Villa 21; y en *Sol Negro*, algunos pacientes ambulatorios reales del Frente de Artistas del Borda.

Estos elementos responden, además, a un modo histórico en el que se representaron a los sectores populares en la televisión argentina. Según Mazziotti (1991)⁴³, algunos aspectos del teatro costumbrista impregnaron la ficción televisiva. En primer lugar, los personajes “de barrio”, que, en el caso de *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro*, encarnan en los delincuentes, inmigrantes, villeros, habitantes de barrios populares, presos y pacientes psiquiátricos. En segundo lugar, los ambientes como la cocina, el patio, el bar y el barrio en los que se dan encuentros cotidianos, que en estas miniseries son reemplazados por la casa tomada, la calle, los barrios populares, la cárcel y el hospital neuropsiquiátrico. En tercer lugar, se encuentra el uso de la oralidad vulgar, otro de los denominadores comunes con los que *Okupas* y *Tumberos* (no se observa lo mismo en *Sol Negro*) representan mediante pretensiones realistas a los sectores populares: “El lenguaje coloquial, ya sea el lunfardo o giros lingüísticos característicos como el voseo y el checheo, y también el *cocoliche* (...) que por mucho tiempo ha aparecido en nuestros teleteatros” (p. 106). En cuarto lugar, “el tango como melodía de fondo” pasa a ser en *Okupas* y *Tumberos*, más que nada, la cumbia (sobre todo, la cumbia villera) y el rock nacional de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *Sumo*, entre otras bandas. Como partes constitutivas y naturales del ambiente de las ficciones, los sonidos

⁴³ Mazziotti, N. (1991). Intertextualidades en la telenovela argentina: Melodrama y Costumbrismo. En E. Verón (coord.): *El Espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, (pp. 101-11). Colihue https://www.academia.edu/35340300/Intertextualidades_en_la_telenovela_argentina_melodrama_y_costumbrismo_1991

de la cumbia y del rock nacional de fondo sumados a los ruidos de las calles (en *Okupas*, especialmente) generan el mismo clima realista y marginal de *Pizza, Birra, Faso*.

También es recurrente el uso ficcional de formatos de géneros noticiosos y de recursos retóricos de la televisión no ficcional. Tanto *Okupas* como *Tumberos* comienzan con una simulación de noticiero televisivo que relata el desalojo de la casa tomada (*Okupas*) y la llegada del abogado famoso a la cárcel (*Tumberos*). En este caso, la pretensión realista de las miniseries se apoya en la verosimilitud del discurso periodístico utilizándola como recurso narrativo. En *Okupas*, las voces a modo de relato periodístico se mezclan con las radios de los patrulleros a través de una serie de tomas cuyo centro es la cámara al hombro y en movimiento, como si se estuvieran filmando y relatando en directo hechos reales para un noticiero:

La miniserie comienza con el desalojo por parte de la Policía Federal de una casa ocupada por un gran número de familias de inmigrantes ilegales. La violencia de esta situación se refuerza por imágenes violentas provenientes de la enunciación televisual, que, a través de recursos tales como movimientos bruscos de la cámara (en mano), planos cercanos, variedad de angulaciones y el sonido directo, contribuyen a crear en el espectador la sensación de estar ante hechos reales. (Lanza y Soria, 2012, p.4)

Tumberos explicita este mecanismo a través del relato de los periodistas y sus preguntas cuando Parodi entra finalmente al penal; en el trayecto, cuando es llevado al móvil penitenciario, se escuchan las reflexiones de periodistas acerca del juicio que condenó al protagonista. En los dos últimos capítulos de *Tumberos*, los del motín y el intento de huida revolucionaria por parte de los presos, hay un juego de cruces permanentes entre lo que ocurre en los pasillos y pabellones, frente al relato de los medios masivos de comunicación: la noticia representada en la ficción es un elemento narrativo central a través de placas que reproducen las de *Crónica TV*, voces de periodistas anunciando “10 días de motín” e imágenes tomadas desde las cámaras de los noticieros de la ficción. Mediante estos recursos se produce la ilusión de representar un incidente que ocurre u ocurrió en el mundo real.

3.2.2. Argumentos

Las tres ficciones cuentan experiencias traumáticas de personajes de clase media-media alta que llevaban una vida acomodada, que disfrutaban de cierta impunidad de clase y que llegan a mundos ajenos, marginales, conflictivos y desconocidos para ellos. Los tres relatos parten de la premisa de adaptación de sus protagonistas a nuevos medios y condiciones de vida hostiles,

experiencias buscadas con cierta fascinación en el caso de *Okupas* o por imposición/condena judicial en el caso de *Tumberos* y *Sol Negro*, dos dramas en instituciones de encierro. Los tres protagonistas caen en desgracia, sufren una transformación, llevan a cabo un aprendizaje y un proceso de maduración; los tres caen y deben aprender a desenvolverse en un mundo peligroso y desconocido. En el modo pretendiente de las miniseries por representar fielmente a sectores periféricos, el enunciatario de los tres programas es construido en el proceso de enunciación como de clase media, estableciendo con el enunciador una relación de complicidad y una ilusión de didactismo, esto es, los argumentos se basan en la metáfora de un aventurero u antropólogo que descubre y recorre un nuevo mundo y cultura ajena y hostil.

Hay una cuestión moral también en esos cambios: Ricardo, Ulises y Ramiro dejan sus narcisismos, sus vidas de excesos, y pasan a preocuparse por el otro, se vuelven más compañeros y solidarios. Además, es ambigua esta transformación, porque, a la vez que se vuelven “mejores personas”, se corrompen y degradan en sus adaptaciones y aprendizajes.

Así como en *Pizza, Birra, Faso*, con las muertes del “Cordobés” y de “Frula” (Walter Díaz), y como en *Bolivia*, con la muerte de “Freddy” (Freddy Flores), el destino de los sectores populares/marginales representados en las miniseries parece signado por la tragedia: en *Okupas*, con las muertes del “Chiqui” y del “Negro Pablo”; en *Tumberos*, con el motín final del que solo sobreviven Parodi y “El Cabeza”; y en *Sol Negro*, con las muertes del “Laucha” y de “René”.

3.2.3. Temas Recurrentes

Hay temáticas reiteradas en las tres ficciones, como la violencia física y la violencia física extrema, la corrupción institucional (*Tumberos* y *Sol Negro*), la delincuencia y el robo a mano armada (*Okupas* y *Tumberos*), las sexualidad explícita y exacerbada (en *Okupas* y *Tumberos*) y el consumo de sustancias psicoactivas ilegales (*Okupas* y *Tumberos*). Mediante la tematización de estos rasgos, entre otros, las miniseries representan a lo popular como “marginal”, vinculándolo a ciertas prácticas y características referidas, principalmente, a la ilegalidad.

Por último, está muy marcada en las tres historias la cuestión de las diferencias de estratos sociales-económicos entre los tres protagonistas y los nuevos mundos y personajes marginales que descubren y a los que tienen que acostumbrarse. En una relación con el contexto económico y social extradiegético, podría considerarse la caída ficcional del “héroe de clase media”, encarnado

en los tres protagonistas, como metáfora de la caída real de la clase media bajo el neoliberalismo de la década del '90 y comienzos de los años 2000. La devaluación de la clase media estaría representada así por la vivencia de experiencias de la marginalidad, forma en que los tres programas de Ideas del Sur representan a los sectores populares.

Tanto la cuestión de los antecedentes cinematográficos como la de las regularidades presentes en los tres programas serán retomadas en el siguiente capítulo desde el examen de las formas en que las críticas publicadas por La Nación, Clarín y Página/12 construyen y refuerzan sentidos sobre los elementos que hacen de esas ficciones una nueva televisión, y de las formas en que esas publicaciones de la prensa escrita nacional encadenan a las tiras televisivas y a las películas del mencionado movimiento en una especie de serie, bloque o tendencia.

4. El Análisis de las Críticas

Este cuarto capítulo se centra en la crítica de televisión, específicamente en la crítica a Okupas, *Tumberos* y *Sol Negro* en La Nación, Clarín y Página/12. El objetivo principal aquí (y de todo el informe) es acercarse a los tres programas marginales desde el análisis de otro tipo de discurso de segundo orden que los tematiza: los comentarios en la prensa escrita y de alcance nacional. Para ello, se considera necesario explicar antes la falta de estudios sobre críticas de T.V. dentro del campo de las ciencias de la comunicación, la función social de esos textos, el contraste con otros discursos críticos y la relación entre la crítica de T.V. y el formato televisivo de miniserie. Finalmente, se expone el abordaje de las críticas a los programas desde tres ejes generales que agrupan los elementos temáticos y discursivos más reiterados y significativos presentes en esas lecturas.

4.1. La Crítica de T.V. y sus Dificultades Como Institución Legitimadora

En comparación con otras críticas de arte, a la crítica de televisión no se le atribuye el mismo rol legitimador y orientador de consumos culturales. La crítica de T.V. no está instituida como está, por ejemplo, la crítica de cine dentro de un campo plausible de ser estudiado. Si la crítica nació en el ámbito literario como legitimadora y prescriptora de gustos y de lo que podía considerarse o no literatura, donde el crítico cumplía el rol de autoridad para validar o producir clasificaciones, la crítica y el crítico de T.V. no tienen esa legitimidad. Para Varela (2010)⁴⁴,

La televisión no ha conseguido conformar un campo crítico equivalente al del cine. Por el contrario, sus programas han sido tratados como una manifestación típica de los medios, más cerca de la programación radial que de la expresión filmica. La dificultad para un acercamiento crítico responde a una ecuación que ha pesado sobre su devenir histórico: su relevancia social fue inversamente proporcional a su interés estético. (p.1)

La falta de legitimidad de las críticas televisivas y del crítico de televisión en comparación con la crítica y el crítico de otros productos culturales responde a rasgos del dispositivo técnico y del medio televisivo, de sus regímenes de representación y de recepción, de su lenguaje, de su función social y del público que construye: la masividad de su consumo y, por ende, de sus lecturas

⁴⁴ Varela, M. (2010). La televisión: el espacio vacío de la crítica. *Revista Imagofagia*, (2), 1-10. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales.

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/795/687>

(todos pueden consumir programas y hablar de ellos); lo efímero de sus producciones ante el flujo continuo e ininterrumpido del medio televisivo que dificulta su memoria y retención; un menosprecio y desvalor estético de los productos televisivos en comparación con otros productos culturales como el cine, la fotografía y la literatura; la condición que impone el medio a su crítica al marcarle el ritmo de análisis, lo que lleva al crítico de T.V. a evaluar un programa por partes, según la emisión, a tener que anticiparse a lo no emitido y al producto acabado. La televisión no necesita de sus críticas para convalidarse y el telespectador no requiere de ellas para orientar sus consumos televisivos:

la crítica de televisión (...) no cumple la función de sancionar, de limitar qué es un programa y qué no. Por el contrario, en las artes la figura del crítico sería la de quien aprueba y convalida a dicho producto como artístico, en especial cuando a partir del siglo XX, la crítica ha ‘constituido’ a la obra. A su vez, los espectadores no necesitan de la crítica de televisión para realizar sus consumos, les resulta irrelevante, en todo caso podría ser utilizada como reafirmación de cierto gusto anteriormente legitimado por ellos. (Heram, 2019, p.92)

En cuanto a la función de la crítica en la prensa, dice Heram (2010)⁴⁵ que

A diferencia de otras críticas (cine, teatro) que implicaría un accionar del público, ya sea movilizándose hasta el lugar, o abonando una entrada, la televisión está allí, es parte de la vida cotidiana y como tal la crítica cumple la función de estar, como sistema meta discursivo de la propia TV. (p.22)

Las críticas en prensa, de todos modos, cumplen la función de promover (o condenar) productos e instalar temas que construyen agenda en la opinión pública, agenda que parece interpelar más a los programas, a los productores y a los canales emisores que a la audiencia.

4.2. El Formato de Miniserie y la Crítica de T.V.

La serie televisiva típica cuenta con una “situación fija y cierto número de personajes principales también fijos, en torno a los cuales giran personajes secundarios que cambian” (Eco, 1988, p.138)⁴⁶. En esta forma ficcional tradicional, la repetición se basa en el congelamiento del tiempo del mundo narrado y en la recurrencia de una problemática, por lo que luego de cada capítulo y de la resolución del conflicto, el tiempo vuelve a cero y el equilibrio inicial se

⁴⁵ Heram, Y. (2010). De la pregunta ¿qué es la crítica?, a ¿qué hace la crítica? Para finalmente indagar ¿a quién le interesa la crítica televisiva? *Revista Perspectivas de la comunicación*, Volumen 3, (2),18-28. Universidad de la Frontera. <http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/93>

⁴⁶ Eco, U. (1988): La innovación en el serial. En *De los espejos y otros ensayos*, (pp.134-156). Lumen

reestablece. La sucesión de los hechos contados sin un final proyectado produce una idea de flujo en el que el tiempo de la transmisión se presenta como equivalente al tiempo de la vida del espectador.

A diferencia de la serie tradicional, la miniserie apunta a una conclusión estimada por una determinada cantidad de semanas y capítulos. El final se encuentra proyectado desde un comienzo, lo que resulta en una narración causal que provoca el paso del tiempo y la acumulación de memoria y conocimiento en los personajes. El tiempo no vuelve a cero y no hay reequilibrio en cada capítulo, por lo que tampoco se puede hablar de un prototipo que se presenta en situaciones variantes, como pasa en la serie tradicional.

Considerando las características mencionadas del formato de miniserie, se puede pensar que este es el tipo de producto televisivo que más se aproxima a la idea moderna de obra completa con un autor identificable y menos al flujo continuo e ininterrumpido de la emisión televisiva. La obra de autor mide su prestigio en cuanto a la innovación y originalidad, a su rechazo por la serialidad. Por este motivo, *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* permiten que ciertos criterios de la crítica puedan articularse con la producción televisiva logrando como efecto de sentido la ilusión de un mayor prestigio cultural, como se verá en el análisis de las críticas. En particular sobre *Tumberos*, Gocek y Juanes (2004) afirman que

Es aquí donde reside el carácter particular de este producto que por sus características estaría más cerca del arte que de la industria cultural, en tanto pretende ubicarse a través de su estética y forma como negación a la funcionalidad social impuesta por el mercado. Es decir, más allá de su carácter comercial, su estilo se aleja de la imitación procurando ser algo diferente y no más de lo mismo, lo que lo circunscribe como un modo particular de hacer y usar socialmente el arte. (p.33)

Además, los directores de *Okupas* y *Tumberos*, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, han sido premiados internacionalmente por sus producciones cinematográficas⁴⁷ y elogiados por la crítica, lo que aproxima sus programas televisivos al cine como forma cultural superior y susceptible de la crítica especializada.

⁴⁷ *Pizza, Birra, Faso* (1998), de Caetano y Stagnaro, obtuvo, entre otros, los premios a “La Mejor Película” en el Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata, en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse y en el Gramado Film Festival. Por su parte, Caetano fue premiado por *Bolivia* (2001) en los festivales de cine de Cannes, de Londres, de San Sebastián y de Rotterdam, entre otros reconocimientos.

4.3. La T.V. Marginal en la Prensa Escrita Nacional

En este apartado se presenta finalmente el análisis de las críticas y de cómo aparecen en ellas las regularidades abordadas en el capítulo 3. El foco está puesto en los elementos técnicos, temáticos, estéticos y discursivos que resaltan de las miniseries; en las formas con las que, para esas lecturas de segundo orden, se representan los márgenes en los tres programas; en cómo refuerzan los textos periodísticos el sentido de realidad de esas ficciones; en la manera en que esos comentarios serializan, es decir, ubican en una misma serie común, a *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro*, junto a algunas películas del nuevo cine argentino y de algunos programas no ficcionales, bajo una tendencia de productos audiovisuales que hablan de la periferia social. A partir del análisis de esas críticas, se identificaron tres ejes temáticos y discursivos contruidos a partir de aquellos rasgos que se reiteran y resultan significativos: el éxito en forma de rating; los rasgos de los tres programas que hacen a una televisión marginal, realista, disruptiva, novedosa, creativa y arriesgada; la tendencia nuevo cine argentino-*Okupas-Tumberos-Sol Negro*.

El corpus se compone de 80 notas relevadas según el criterio temporal mencionado en la introducción: 21 de *Okupas*, 30 de *Tumberos* y 29 de *Sol Negro*. De las 21 de *Okupas*, 11 son de La Nación, 6 de Clarín y 4 de Página/12. De las 30 de *Tumberos*, 10 son de La Nación, 13 de Clarín y 7 de Página/12. De las 29 de *Sol Negro*, 7 son de La Nación, 12 de Clarín y 10 de Página/12⁴⁸.

4.3.1. Rating y Reconocimiento del Ambiente Televisivo

El criterio de evaluación basado en la medición (según Ibope) del consumo de estos programas se corresponde con la función que cumple la crítica de T.V., según Cuadra (2003)⁴⁹:

La crítica televisiva sacraliza, por ejemplo, la precaria validez científica y estadística de un índice como el rating: en el límite, podríamos decir que la mentada crítica construye el éxito televisivo mediante una compleja relación de feed-back entre el indicador de escasa validez y el comentario televisivo en las páginas de las revistas y periódicos. (p. 139)

⁴⁸ La diferencia en la cantidad de publicaciones de La Nación y Clarín respecto a Página/12 se puede explicar por el hecho de que este último diario no contaba con notas exclusivas de su portal web en el período relevado.

⁴⁹ Cuadra, A. (2003). El Chile televisivo: amores y mercado. Consumo y virtualidad. La telegenia de lo popular. En *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*, (pp.132-154). Editorial LOM

En este sentido, las notas de los tres diarios siguen la evolución del índice de audiencia como medida del éxito o del fracaso de estos programas.

4.3.1.1 Rating en las Críticas a Okupas. Una lógica reiterada en varias críticas a *Okupas* es la consideración del rating como secundario frente a la “calidad”, la “originalidad”, la “innovación”, la “creatividad” de la miniserie de Stagnaro. La falta de preocupación por el índice de audiencia se vincula a la elección de Canal 7 como emisor y responde a la lógica que, para Barbero (2001)⁵⁰, debe (o debería) seguir toda “televisión pública” o “cultural” frente al sentido comercial de la televisión privada:

la calidad en la televisión cultural significa, en primer lugar, que trabaja sobre una concepción multidimensional de la competitividad: profesionalidad, innovación y relevancia social de su producción. En segundo lugar, implica la articulación entre actualización técnica y competencia comunicativa para la interpelación/construcción de públicos, esto es, que al mismo tiempo que da cabida a la diversidad social, cultural e ideológica, trabaja constantemente en la construcción de lugares comunes (. ...). Finalmente, esta calidad no puede ni debe ser evaluada únicamente por encuestas de rating, sino que necesita ser reconocida por estudios cualitativos de audiencia. (pp. 64-65)

También para Rincón (2001)⁵¹, la televisión pública “debe posibilitar la experimentación audiovisual, la propuesta de nuevos lenguajes, nuevos formatos y estilos, buscando no reproducir los esquemas más rutinarios de la televisión comercial y creando innovación estética” (p.308), sin desdeñar del uso del rating como mecanismo objetivo para medir tendencias de gustos y preferencias por parte del público.

Varias críticas relevadas repiten que *Okupas* busca romper también de algún modo con el fin netamente utilitario del rating, con definirse únicamente por el afán de la masividad en la recepción; por ejemplo, esta publicación de La Nación: “porque sin la presión del rating, a sabiendas de que más pobres no podían ser, Canal 7 eligió apostar a la calidad con productos como la miniserie ‘Okupas’” (Molero, La Nación, 28-12-2000).

⁵⁰ Barbero, J.M. (2001). Televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención. En *Televisión pública, del consumidor al ciudadano*. Omar Rincón, comp., (pp. 35-69). Editorial Convenio Andrés Bello.

⁵¹ Rincón, O. (2001). Televisión pública: para saber quiénes somos, como hemos venido siendo y que queremos ser. En *Televisión pública, del consumidor al ciudadano*. Omar Rincón comp., (pp.295-316). Editorial Convenio Andrés Bello.

En La Nación es reiterada la mención, mediante la voz directa del medio o a través de las voces oficiales de *Okupas*, a la condición estatal del Canal 7 que permite experimentar e innovar, dejando en un segundo plano el interés por el rating:

Ser el responsable del primer programa de ficción del renovado Canal 7 no parece poner nervioso a Stagnaro, que tampoco aparenta estar desvelado por trabajar junto a Marcelo Tinelli. ‘Desde la productora me dieron libertad total para hacer lo que quiera. Quizá sea por el hecho de estar en Canal 7 y que no tenemos ningún tipo de presión por el rating. Me parece que la apuesta de la productora es más artística que comercial’, asegura el realizador (Trzenko, La Nación, 14-10-2000);

“Canal 7 es hoy una plataforma para probar ideas. La miniserie ‘Okupas’, producida por Marcelo Tinelli, es un ejemplo contundente. Precisamente sin la presión del rating los productores independientes trabajan con libertad de creación” (La Nación, 5-11-2000).

Página/12 también evalúa a la miniserie de Stagnaro como distinta e innovadora, sin importar tanto los números de audiencia, pese a que a *Okupas* no le fue nada mal en ese aspecto:

En el caso de ‘Okupas’, al estar al aire en un medio tan masivo como es la televisión, ayuda mucho para que el público se amplíe. Estar en Canal 7 colabora poco con las mediciones de rating, pero parece ser que es un espacio en el cual se puede dar ‘otra televisión’: no tan dependiente de los números y que, dentro de otro género, alberga el caso ‘Todo x 2\$’ (coincidentalmente, de la misma productora: la de Marcelo Tinelli). Sin embargo, el punto central es que la franja se extiende y el programa convence. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

En respuesta a Página/12, Marcelo Tinelli, productor ejecutivo de Ideas del Sur, le resta importancia a la preocupación por el nivel de audiencia en la búsqueda de nuevas ideas para la televisión:

“Me interesó, en principio, apostar a un director que viene del cine y que tiene gran capacidad”, dice Marcelo Tinelli sobre “Okupas”. “El libro refleja la realidad y va a dejar al televidente pensando. Lo que muestra el programa existe en la Argentina, el mundo de los Okupas puede no ser el nuestro, pero existe. Me interesa que Ideas del Sur sea un lugar donde se puedan desarrollar ideas televisivas sin atarnos al rating”. (Chaina, Página/12, 18-10-2000)

Más allá de querer restarle importancia al rating, La Nación destaca los números altos de recepción para el canal estatal. También Clarín lo hace: “El primer episodio sumó 3,5 puntos de rating, un promedio bastante alto si se tiene en cuenta que ‘Troesma’, el programa que ocupaba el horario de ‘Okupas’ difícilmente alcanzaba un punto de rating” (Trzenko, La Nación, 20-10-2000);

Desde que impulsó su nuevo perfil, el Canal 7 no sólo comenzó a generar rating desde su pantalla, sino que también creó dos nuevos productos que, además de obtener buenos números a la hora del encendido, ya entraron en esa curiosa e inestable categoría de “programa de culto”. Si el novedoso “Todo x 2 pesos” vivió sus semanas de gloria (hace tres meses), cuando se erigió como el programa más visto del canal estatal, hoy le toca el turno a “Okupas”, también producido por Ideas del Sur, de Marcelo Tinelli, que hace quince días alcanzó los 5 puntos (el miércoles último hizo unos nada despreciables 4 puntos) (García, La Nación, 25-11-2000);

“La miniserie de Canal 7 terminó tan dura como empezó. Los cuatro amigos acabaron enfrentándose a una banda rival, con un muerto por bando. Tuvo un excelente rating para la emisora: 6,7 puntos” (Clarín, 30-12-2000a).

Para Clarín, si bien sobresale la innovación de *Okupas*, ser “otra televisión” que asume “riesgos creativos”, “distinta”, “una televisión mejor”, la pauta del éxito la marca el índice de audiencia:

Si el nivel de excelencia de cualquier actividad, y no sólo artística, está dado por la calidad de su producción podemos cerrar el año televisivo más que satisfechos. *Okupas* ha dado sobradas muestras de que ‘otra televisión’ es posible. Sus realizadores no sólo demostraron que se puede hacer, sino que se puede hacer muy bien y además tener éxito. Los 6,7 de rating del final lo prueban. Nada desechable para Canal 7. (Clarín, 30-12-2000b)

Página/12 atribuye el rating considerable de *Okupas* para Canal 7 a esa “vocación rupturista” y a los mundos marginales representados, aspectos presentes en *Pizza, Birra, Faso*:

Lo que podría haber sido la crónica de iniciación de uno más entre tantos, un relato de despegue, en manos de Bruno Stagnaro se convierte en otra cosa: un descenso a la pesadilla de las barras de “pesados”, los inmigrantes ilegales, los deambulantes nocturnos. Un mundo coherente con el que consagró a “Pizza, birra, faso” (codirigida junto con Adrián Caetano), pero que, en la pantalla chica, redobra su vocación rupturista. La TV se atreve poco a esos escenarios: quizá por eso la primera emisión tuvo un promedio de 3.5 de rating, con picos de 4.2, el más alto del 7 en el día. (Gorodischer, Página/12, 20-10-2000)

En el último fragmento también se presenta otro rasgo de varias de estas lecturas: la comparación con las cifras de rating de otros programas del mismo canal y del mismo día de la miniserie.

4.3.1.2. Rating en las Críticas a Tumberos. A diferencia de las críticas a *Okupas*, donde prácticamente no se nombra a la competencia, las de *Tumberos*, sobre todo las de La Nación y Clarín, siguen una lógica de “semana a semana” e, incluso, de “minuto a minuto” en la evolución del rating y en la competencia con programas de su franja horaria. Hay, incluso, desgloses

puntillosos con las cifras de sus competidores: “**En alza:** la apuesta por la ficción rindió en América. El lunes, el primer capítulo de ‘Tumberos’ hizo 19,5 puntos. Y el miércoles, ‘Ciudad de pobres corazones’ logró 7,8” (La Nación, 19-10-2002); “Fue el capítulo más promocionado de la tira que produce Ideas del Sur. Pero el motín en la cárcel no pudo imponerse. Quedó tercero, detrás de ‘Caiga quien caiga’, de Canal 13 y de la película de Telefé, que hizo 14,9” (La Nación, 18-12-2002).

Bajo la misma lógica, Clarín es el diario que más sigue la pelea de *Tumberos* por el rating semana a semana y minuto a minuto en algún capítulo específico. Clarín expone así una especie de competencia deportiva, donde algunos programas y canales resultan ganadores, mientras otros perdedores se quedan afuera del “podio”. El canal o programa ganador es el elegido por el público y sus contenidos son legitimados de esa forma:

En cuanto a la audiencia, la miniserie consiguió 19,5 puntos de rating, superando ampliamente cualquier marca del canal fuera de los eventos especiales. Y ganó su franja horaria (salvo la media hora en que se extendió Videomatch) superando a Tiempo final (13,9) y a Fantasías (8) (Clarín, 16-10-2002b);

Lo más relevante de la noche estuvo en la cuarta entrega de “Tumberos”, tan exitosa como las primeras, que con 16.6 levantó su último promedio, de 14.9, y se acercó así a su mejor marca, 18.4. En la media hora inicial perdió con Tinelli, pero luego se adueñó del podio superando a los chicos de “Gran Hermano III” que, noche de nominaciones mediante, llegaron a los 13.6. (Clarín, 5-11-2002a)

Como las críticas de *Okupas* que destacaban el rating alto para Canal 7, las de *Tumberos* subrayan que la miniserie dirigida por Caetano rompió una racha negativa histórica de las ficciones de América, un “hechizo”:

También quedará seguramente entre lo más destacado del año la ruptura de esa suerte de hechizo que pesaba sobre cualquier aventura de ficción intentada hasta ahora por América. El difícil cometido estuvo en manos de “Tumberos”, que puso nuevamente de pie a las hasta allí alicaídas huestes de Ideas del Sur y le dio a Marcelo Tinelli nuevas energías para seguir con sus apuestas. Primero apoyó a los “Okupas”, de Bruno Stagnaro; ahora cosecha el reconocimiento y el rating del relato dirigido por Adrián Caetano (Stiletano, La Nación, 27-11-2002);

La primera emisión de “Tumberos” promedió los 19.5 puntos de rating, una cifra más que importante para la pantalla de América, considerando que su media diaria es inferior a los 7 puntos. La serie de Ideas del Sur se convirtió así en el cuarto programa más visto del lunes, por detrás de la imbatible “Son amores” (27.3), “El show de Videomatch” (24.3) y “Telenoche” (20.7). (Gorodischer, Página/12, 16-10-2002b)

Clarín, por su parte, resalta que *Tumberos* ubica a América en el tercer lugar de los canales de aire más vistos:

Apoyado en la tira de Adrián Caetano y en “Televisión Registrada”, que alcanzó 10.7 con la sátira de la cobertura mediática del caso Echarri y con la presencia de un ácido Gerardo Romano, América promedió 10 puntos ubicándose en tercer lugar en un horario central liderado por Telefé, que aprovechó el bache de “Camino a la gloria” y le ganó al 13 por 1.3, como hace mucho no pasaba (Clarín, 5-11-2002a);

“Los lunes es un día fuerte para América: sale al aire ‘Tumberos’, sinónimo de buenas marcas, ya que habitualmente supera los 15 puntos de rating medidos por IBOPE” (Clarín, 8-11-2002).

En el último fragmento se destaca a *Tumberos* como el programa principal del día lunes (y de toda la semana) para el canal América por el rating promedio alto que ostenta la ficción carcelaria.

4.3.1.3. Rating en las Críticas a Sol Negro. Las críticas a *Sol Negro* hacen hincapié en la pendiente negativa de su rating semana tras semana y minuto a minuto durante cada emisión, y en el seguimiento de la competencia con programas como *E-24*, *Videomatch*, con los que pierde continuamente. La Nación, desde el estreno de la miniserie, habla de la derrota de *Sol Negro* frente a sus rivales en la lucha por la audiencia de la última franja horaria de los lunes: “**9.6 puntos**. Fue lo más visto de América, pero perdió frente a ‘E 24’ (21.7 pts.) y ‘Videomatch’ (18.5 pts.)” (Stiletano, La Nación, 18-9-2003).

El bajo rating de *Sol Negro* es una constante en el seguimiento que hace La Nación, también en contraste con *Tumberos*, el antecedente directo de ficción televisiva marginal de Ideas del Sur: “Se comprende, pues, la aparición de un plan a toda pantalla de generoso sostén hacia ‘Sol negro’, que parece continuar aun cuando los resultados de rating del programa están todavía a una buena distancia de lo que consiguió ‘Tumberos’” (Stiletano, La Nación, 1-10-2003).

También Clarín y Página/12 siguen la continua derrota de *Sol Negro* frente a sus rivales, incluso frente al de Canal 9 que lo relegó al cuarto lugar de la T.V. abierta:

El unitario protagonizado por De la Serna, Carlos Belloso y Alejandro Urdapilleta alcanza esta noche su episodio número 13, luego de un camino complicado en cuanto a niveles de audiencia. Si bien arrancó con 9,8 puntos, cifra nada despreciable para los registros de América, enseguida entró en un tobogán, que durante algunas semanas lo ubicó hasta por debajo de “Polémica en el bar” (Canal 9). En noviembre promedió los 3,5 puntos, todo según las mediciones de Ibope (Clarín, 8-12-2003);

“E24” no baja sus mediciones. El lunes, el ciclo de Cuatro Cabezas se adueñó de la franja de las 23 con un promedio de 21.1 puntos de rating, según Ibope. “El show de Videomatch”, que el lunes anterior había revertido la tendencia ganando la franja, quedó esta vez segundo, con 20.2 puntos. En tanto, “Sol negro”, la otra producción de Marcelo Tinelli, sigue en caída: promedió 6.8 puntos en América. (Página/12, 2-10-2003)

En Página/12 se habla de un posible cambio de horario como estrategia del canal y de la productora ante la derrota inicial. Cabe mencionar el seguimiento del diario en la caída del rating a medida que transcurría el primer programa:

Pese a las expectativas que se habían generado alrededor de su estreno, “Sol negro”, la nueva miniserie de América, tuvo un comienzo flojo en términos de rating. El primer episodio de la tira producida por Ideas del Sur promedió 9.6 puntos de rating, cifra aceptable, pero que apenas alcanzó para ocupar el tercer lugar en la competitiva franja del lunes a las 23 (. ...). De esta manera, con “E-24” Mario Pergolini se dio el gusto de vencer en una misma noche a dos producciones de Marcelo Tinelli. En función del regular comienzo, es probable que “Sol negro” cambie el día de su emisión para los martes a las 23, tal como los productores venían manejando incluso antes de su estreno. (Página/12, 18-9-2003)

Para La Nación, ese bajo rating de *Sol Negro* es indicio y motivo del final de la tendencia de las miniseries marginales:

En los últimos días se sostuvo casi hasta el hartazgo que el pobre resultado que, a la postre, dejó el paso de “Sol negro” por América (concluyó con un rating promedio de apenas tres puntos, el más bajo de toda su trayectoria en el aire), no hizo más que acelerar el adiós de un modelo de ficción dirigido a representar ciertos universos de marginalidad que había tenido, no hace mucho tiempo atrás, su punto más elevado con el indiscutible éxito de “Tumberos”. (Stiletano, La Nación, 10-12-2003)

En una entrevista a Fernando Peña, Diego Capusotto y Carlos Belloso, Página/12 también afirma que el poco reconocimiento y la recepción negativa que tuvo *Sol Negro* son síntomas del desgaste de la televisión marginal:

No hablará, entonces, de “Sol negro”, tal vez porque el programa se anunciaba como el sucesor de “Tumberos”, la última y osada incursión marginal de la tele, y terminó con menos rating y peores críticas que sus precursores. La excursión a los locos clausuró, por fin, la tan mentada moda de 2003 que narró en el burdel, el loquero y la cárcel, que se lanzó a las villas y redescubrió la miseria con edición apresurada y pintoresco fondo de cumbia. (Página/12, 8-12-2003)

La inclusión de la voz de Capusotto no es casual, ya que le sirve al medio para justificar, mediante una voz de autoridad, su lectura del bajo rating de la miniserie como síntoma del

agotamiento de esa otra forma de hacer ficción televisiva, aunque el actor y humorista le reste importancia a ese criterio de evaluación y legitimación:

—¿Y cómo se vivió, desde adentro, la caída libre del rating? —se le pregunta a Diego Capusotto. —Es que de hecho los números evalúan un producto —dice—, pero yo soy actor y a mí no me corresponde preocuparme por eso. Hay mucha gente que, por ahí, no se lo bancó. O que creyó que el tema de lo marginal se había agotado. “Todo x \$2” medía dos puntos de rating, y fue exitoso en términos televisivos. (Fabregat, Página/12, 8-12-2003)

Capusotto se aleja de la lógica comercial del propio medio televisivo para medir el éxito de un programa, por eso señala que el rating evalúa un “producto”, una mercancía, y contrapone a ese criterio el ejemplo de un programa de culto como *Todo X \$2*.

4.3.1.4 Síntesis Sobre el Rating. A excepción de algunas notas sobre *Okupas* que subrayan la lógica no estrictamente comercial de Canal 7 y que remarcan que los realizadores de la miniserie no ven al rating como objetivo principal, los textos periodísticos relevados no escapan al “populismo de mercado” y toman como medida del éxito de los programas a los índices de audiencia de Ibope. En el caso de las críticas a *Okupas* y *Tumberos*, programas que marcan números inéditos para el canal estatal y para las ficciones de América, respectivamente, se historiza el rating de los canales emisores para resaltar las cifras de esas dos producciones.

El éxito en términos de rating no es un valor absoluto, en tanto las tres miniseries no fueron los únicos programas de televisión emitidos en sus horarios, por eso los diarios siguen la evolución del nivel de audiencia respecto a la competencia simultánea para evaluar lo bien o lo mal que les fue a esas tiras, así como el registro de cifras obtenidas durante cada capítulo y semana tras semana.

Aun cuando, como se verá en el siguiente eje, las críticas de *Okupas*, *Tumberos*, y *Sol Negro* analizan aspectos asociados a una nueva televisión más creativa, arriesgada y original, el rating, para esos textos, sigue marcando la pauta del éxito o el fracaso de los programas. Al respecto, no se observan grandes diferencias entre los tres diarios; al contrario: coinciden en tomar los números de Ibope como criterio para sus juicios. Los discursos en la prensa escrita no escapan a las prioridades que el propio medio televisivo establece; en este caso, al rating. No hay un distanciamiento frente a esa lógica de la televisión, sobre todo, de la televisión de gestión privada; se evalúa con los criterios e intereses del medio. por lo que las críticas analizadas responden a la

instancia de la “neo-crítica” o “nueva crítica” que Heram (2012)⁵² ubica como tipo de crítica nacida junto a la conformación de los multimedios en Argentina durante la década de los ’90: “Precisamente si el objetivo de la crítica es el de establecer un juicio de valor, la nueva crítica posmoderna implica una modificación de esto, ya que los parámetros se establecen a partir del gusto y complacencia con el medio” (p. 265). El rating aparece en estas notas como institución legitimadora que funciona bajo una lógica que concibe a la televisión en términos de consumo, otorgándole mayor valor al programa que más mide, desde un enfoque netamente comercial y por encima de su valoración artística o la calidad de sus contenidos.

4.3.2. Una Nueva Televisión

El aspecto más reiterado y significativo presente en las notas analizadas refiere a los elementos temáticos, discursivos, técnicos y estéticos que suponen una nueva forma de hacer ficción en televisión. Estas publicaciones señalan que las miniserias muestran registros más “cinematográficos” y “realistas”, y representaciones más desprejuiciadas de los sectores periféricos, lo que le da más credibilidad a lo contado y mostrado. Los análisis periodísticos abordados en este apartado construyen y refuerzan sentidos sobre las regularidades que presentan las tres tiras, recordando que estas ficciones, como materialidades significantes, se ponen en relación con otros discursos que las tienen como objeto, con imaginarios y narrativas que circulan a través de los medios de comunicación y en otros espacios; que sus esquemas, representaciones e imágenes no se encuentran insertos solos en una cultura, que son discutidos o reproducidos por otras significaciones sociales.

4.3.2.1 La Nueva Televisión en Okupas. *Okupas* supone, para sus críticas, el comienzo de un nuevo estilo de ficción, de una televisión de mejor calidad, distinta, arriesgada. En estos análisis, el rasgo que más sobresale de la miniserie de Stagnaro es su realismo, lo verosímil de sus representaciones, “como si fuera la vida misma”. Las críticas de *Okupas* abundan en menciones a los recursos que generan ese efecto y que diferencian al programa de Canal 7 del “costumbrismo barrial” típico de las ficciones de Pol-Ka. Además, abundan las menciones a los

⁵² Heram, Y. (2012). Paleo, neo y pos crítica. Análisis de tres momentos de la crítica televisiva. *Revista La Trama de la Comunicación*, (16) 259-267. <https://doi.org/10.35305/lt.v16i0.38>

elementos que permiten la visibilización de sujetos y espacios ocultos hasta entonces por la ficción local.

El primer capítulo cumplió, según La Nación, con las expectativas que había generado *Okupas* de que se trataba de una ficción inédita para la televisión argentina:

En su primer capítulo, “Okupas” debió sortear la difícil tarea de presentar su historia, a los personajes en ella y además satisfacer las expectativas que indicaban que se trataba de un tipo de ficción inédito para la televisión argentina. Anteayer, la miniserie consiguió salir airoso de la prueba de fuego y demostró su originalidad (Trzenko, La Nación, 20-10-2000);

Aunque las intenciones por ahora ocupan el lugar de una realidad que las próximas emisiones irán configurando definitivamente, “Okupas” -que inició sus emisiones semanales el miércoles último, a las 23- puede llegar a quedar inscripta en el tiempo como la punta de lanza de un nuevo ejercicio de ficción televisiva. (Stiletano, La Nación, 22-10-2000)

Lo original, según esa crítica de La Nación, estaría dado por la representación ficcional realista de la periferia ocultada por la televisión:

“Okupas” mostró muchas imágenes que en la pantalla chica suelen quedar ocultas, especialmente si se trata de un programa de ficción. La marginalidad, la desesperación de quienes ya no tienen salida, aunque su vida esté apenas comenzando, son retratados con una veracidad que impacta. (Stiletano, La Nación, 22-10-2000)

Página/12 también destaca el realismo de *Okupas* desde su estreno; tras el final, habla de “Propuesta hiperrealista”: “La estética realista es una de las claves del efecto de ‘Okupas’” (Gorodischer, Página/12, 20-10-2000); “‘Okupas’ –favorecido por 14 votos– fue la propuesta hiperrealista de Bruno Stagnaro: una excursión a las calles de Congreso, sus casas ocupadas, las barras de amigos que nunca habían entrado de forma tan frontal a la pantalla chica” (Gorodischer, Página/12, 31-12-2000).

Para estas críticas y ya desde el primer capítulo, a través de *Okupas* “se coló la realidad en la televisión” con sus locaciones, con la participación de las calles de la ciudad, con una técnica de filmación más cercana al cine:

Para retratar ese universo que parece que jugará al borde de la sociedad, pero sin salirse ella del todo, el realizador decidió que la calle, el ritmo urbano, debía tener una fuerte presencia en la pantalla. Así, usando un recurso cercano a la cámara oculta salió con su equipo a filmar Buenos Aires, la capital y el conurbano. Mucho de las escenas se jugarán en unos monoblocks de Dock Sud, una zona que para la ficción televisiva queda fuera del mapa. (Trzenko, La Nación, 14-10-2000).

En esta crítica publicada por La Nación se enfatiza la búsqueda del director de *Okupas* por darle veracidad a su producto desde escenarios urbanos y suburbanos marginales, sin retoques, hasta los personajes creíbles interpretados por actores desconocidos:

Para armar la historia de “Okupas”, además de conseguir las locaciones perfectas, la casona de fin de siglo prácticamente destruida y las oscuras calles de Congreso, el director tuvo que buscar a sus actores, aquellos que pudieran decir los parlamentos con la mayor veracidad posible. Con ese objetivo en mente reservó el papel principal para Rodrigo de La Serna, que interpretaba a Goyo en la primera temporada de “Campeones”, y para el Pollo y Walter seleccionó a dos actores desconocidos. “En el casting buscábamos gente que tuviera cierta esencia de verdad. La idea no era que hicieran una construcción de los personajes, sino que actuaran desde ellos mismos, que se parecieran a quienes iban a interpretar”, explica Stagnaro, que en “Pizza, birra, faso” trabajó con actores no profesionales (Trzenko, La Nación, 14-10-2000);

“Quería hacer algo en televisión. Una ficción un poco distinta de lo que se suele ver en pantalla. La idea era innovar desde lo formal, mostrar la ciudad, lugares reales, un estilo de narración y de imágenes lo más realistas posibles”, explica el director. (Trzenko, La Nación, 14-10-2000)

Para Página/12, la credibilidad de las actuaciones plantea el dilema que también contribuye a generar ese efecto realista:

Es tentador preguntarse si los actores componen un papel o son así en la vida real. En este último caso, seguir indagando sobre la eficacia de la ficción. El trabajo con actores no profesionales es, como se dijo, un sello marca Stagnaro y las formas por las que se hacen conocidos los debutantes son bastante heterodoxas y tensan al límite la delgada frontera entre la ficción y la realidad que el director propone. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

Incluso antes del estreno, Página/12 menciona los recursos filmicos con que la ficción de Stagnaro genera ese efecto realista. Para el director, también la cuota de humor suma al verosímil realista:

De ahí que la propuesta incluya muchos exteriores, cámara en mano, cámaras ocultas con las que los actores interactúan con la gente común. “Intentamos hacer algo más empapado de la realidad, donde haya una presencia más fuerte de lo que habitualmente se ve por TV, sobre nuestra vida urbana. Y sin dejar de lado el humor, como en la realidad”, explica Stagnaro entrevistado por Página/12. (Chaina, Página/12, 18-10-2000)

Los lugares identificables, la oralidad, la caracterización de los personajes son también rasgos que, según La Nación, generan el sentido de realidad en *Pizza, Birra, Faso* y en *Okupas*:

Sus personajes tienen la palabra y los movimientos de sus equivalentes de los barrios porteños. Sus imágenes capturan escenas y paisajes de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires como de una gigante escenografía de la que su director, Bruno Stagnaro, echa mano

con la misma destreza que hizo de su película *Pizza, birra, faso* una acabada pintura social. (Molero, La Nación 26-11-2000)

Según Clarín, la “sensación de realidad” de *Okupas* se debe a la representación de lo marginal “sin maquillaje”, a través de la verbalidad vulgar, por ejemplo:

En “*Okupas*” (Ideas del Sur para Canal 7) el hasta entonces cineasta Bruno Stagnaro se ocupó de que la sensación de realidad llegara casi hasta el límite. El paisaje marginal sin maquillaje, el lenguaje de la calle, la guerra cotidiana por encontrar un lugar digno (en la ciudad y en la vida), una cámara que espía como si fuera el ojo de un televidente que pide entrar sabiendo que va a salir. (Clarín, 24-12-2000)

Página/12 también explica que, en la búsqueda de reforzar el verosímil realista, los protagónicos de actores desconocidos son necesarios y complementarios con la filmación en exteriores:

Las caras desconocidas son solidarias con cierto modo de filmar: en la calle, con sonido ambiente, mezclándose rabiosamente con lo que pasa y con los que pasan. Caras ignotas en el medio televisivo, pero altamente reconocibles en los lugares que transitan y por los lugareños que los miran. Como uno más, como un nexo entre la realidad y la ficción que se desliza, aparentemente, sin problemas. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

No solo mostrar lo marginal produce ese verosímil, según Página/12, fundamentalmente los modos de construcción de lo real, lo formal genera el efecto realista. La misma nota explica la ilusión de transparencia en *Okupas*:

La urbe participa, entonces, junto a las historias que se cuentan, como un reaseguro del verosímil realista, al que Stagnaro está jugado a introducir en la televisión. Y éste es el punto más alto de la serie: los modos de construcción de lo real. No basta con meter nuevos temas, tampoco es suficiente contar nuevas historias o poner en primer plano una estética de la postergación y la marginalidad. Lo importante es el lenguaje (técnico y discursivo) que se elija para hacerlo, con guiones que reconstruyan un habla de la calle y distingan procedencia y tópicos de los personajes, sabiendo conjurar el estigma de los guiones inverosímiles. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

Para La Nación, *Okupas* rompe con convenciones, registros, verosímiles de ficción y códigos televisivos, mediante el uso de recursos filmicos, técnicas de grabación, locaciones realistas e identificables, estéticas de la fealdad que asocian la marginalidad con los sectores representados y actuaciones de caras desconocidas por el medio:

Para contar esta historia, el cineasta Bruno Stagnaro, en su debut como director televisivo, rompe todas las reglas de la TV. Trabaja sin estrellas, registra una estética de la fealdad y, sobre todo, actúa como un ladrón de realidad. Los exteriores de “*Okupas*” son, como lo fue

su película “Pizza, birra, faso”, pinturas urbanas logradas a partir del anonimato. (Molero, La Nación, 3-11-2000)

Para Marcelo Stiletano de La Nación, ya el primer capítulo “Los cinco mandamientos” diferencia al realismo “no artificial”, a la representación “auténtica” y “veraz” de los márgenes en *Okupas*, del realismo impostado de las ficciones costumbristas de la época:

Es muy fuerte el contraste entre la realidad agitada que asomó en el primer capítulo de “Okupas”, con sus personajes despojados de casi todo artificio y el pasteurizado retrato que en las últimas temporadas televisivas se ha hecho, por un lado, del llamado costumbrismo barrial, y por otro, de las conductas y los comportamientos de quienes habitan en los márgenes. (Stiletano, La Nación, 22-10-2000).

La diferencia con el costumbrismo barrial también estaría dada por el contenido no alegórico ni moralista de la tira de Stagnaro. Al igual que *Pizza, Birra, Faso*, el realismo más auténtico de *Okupas* respondería a la falta de idealización y/o denuncia de lo retratado. Para La Nación, el mundo marginal representado en *Okupas* sería tal cual se lo muestra, sin imposturas. Clarín también marca el contraste con el pretendido realismo de las series de Pol-Ka:

Y como para marcar esa diferencia, queda claro que “Okupas” no se mueve en procura de juicios de valor o calificaciones que a menudo inducen o fuerzan en el televidente simpatías y antipatías precipitadas. Entre los mismos pobladores del doloroso mundo de la marginalidad hay mentiras, dobleces, venganzas, rencores y una permanente disposición a recurrir a la violencia para dirimir diferencias (Stiletano, La Nación, 22-10-2000);

La historia de los cuatro muchachos sin rumbo que encuentran una pertenencia mutua conviviendo en una casa tomada fue mucho más allá del costumbrismo de las tiras de Pol-Ka. Costumbrismo que, tras años de decorados con escaleras de mármol en nuestra TV, representó en su momento una verdadera re-evolución. (Clarín, 24-12-2000)

La crudeza de *Okupas*, según Clarín, muestra una televisión distinta, más creativa, mejor, en contraste con la superficialidad y frivolidad de la época:

No es cierto que el público sólo pueda (y quiera) distraerse con frivolidades y espejitos de colores. No es cierto que la gente no quiera pensar frente a la TV. No es cierto que únicamente la conmueva el divorcio de una estrella, las cirugías de otra y la promesa de un viaje al Caribe para dos personas o una licuadora. No es cierto que la TV sólo sirva para vender publicidad. Se puede y se debe intentar producir otra televisión. No para que la pantalla se llene de “Okupas”, lo que sería el camino más corto, pero sí para que la toma de riesgos creativos sea un motor y no una cruz imposible de cargar en un medio, como el televisivo, muchas veces enquistado en la intolerancia a lo distinto (Clarín, 30-12-2000b);

“La crudeza de ‘Okupas’, la aspereza de su textura visual y dramática y su falta de concesiones gratuitas es un camino posible, que no sólo se ha mostrado transitable, sino que nos reconcilia con la esperanza de una televisión mejor” (Clarín, 30-12-2000b).

El final de *Okupas* es, para Clarín, una síntesis de lo que fue el ciclo, es decir, crudo, “duro como la vida real de los marginales” y sin lecciones sobre lo correcto o incorrecto de las acciones allí mostradas. La crudeza es, así, asociada a la vida de los sectores populares representados:

Un final con dolor y bronca, con lágrimas y desesperanza. Sin mensajes ni moralejas baratas. Crudo como el ciclo, duro como la vida aún más dura de los que poco y nada tienen que perder. Un epílogo que más que el final de una historia semeja apenas un borroneado punto y aparte en un hipotético libro de la vida. (Clarín, 30-12-2000a)

También para La Nación, *Okupas* marca el comienzo de una televisión mejor, un punto de inflexión en la forma de hacer ficción televisiva por lo chocante en su tratamiento auténtico de la marginalidad, sin artificios. Para La Nación, lo representado en *Okupas* es una muestra de la realidad “tal cual”, lo retratado es así fuera de la ficción, se asocia así a la representación de la marginalidad con el realismo:

Porque la miniserie “Okupas” es la fundadora de una nueva forma de hacer ficción. Marcará un antes y un después. Y su irrupción en el actual manso mundo de la TV herirá silenciosa, pero gravemente a quienes están convencidos de haber mostrado hasta ahora la vida tal como es. “Okupas” es una historia contada a fuerza de ignorar miedos. No teme herir susceptibilidades al mostrar una juventud decadente. Se arriesga a no ser políticamente correcta cuando apela a personajes de los márgenes: inmigrantes ilegales, dealers, enfermos de sida que deambulan como fantasmas. El caso es que la miniserie se respalda en algo tan obvio como la realidad, o al menos una buena porción de ella. (Molero, La Nación, 26-11-2000)

La Nación valora el papel de Marcelo Tinelli con su productora Ideas del Sur en la renovación de la televisión nacional que trae aparejada *Okupas*. Página/12 también destaca la lectura y el sentido de oportunidad de Tinelli para hacer una ficción realista en T.V.:

Hoy, Marcelo Tinelli ha comenzado a cruzar el río que divide a la ‘alta’ cultura de la “baja”. Podría haberse quedado con el cotidiano éxito de once años de “El show de VideoMatch” pero ha decidido ser un motor de la industria televisiva, una usina que insuffle sangre nueva a la pantalla chica. Sólo una visión a lo grande puede explicar que justamente Ideas del Sur sea la productora que acaba de generar el producto más innovador de la TV local (Molero, La Nación, 3-11-2000);

“Muchos pedían a gritos un ciclo de ficción en el nuevo Canal 7. Tinelli vio el hueco y decidió hacer algo ‘con mucha realidad’” (Isola, Página/12, 3-12-2000).

Resulta interesante la imagen presentada por esa crítica de La Nación: la apuesta de Tinelli como descenso desde una “Torre de Babel” (*Videomatch*) a la realidad de los sectores populares a través de *Okupas*.

4.3.2.2 La Nueva Televisión en Tumberos. El aspecto más destacado en las críticas a *Tumberos* es el ámbito realista y el clima que envuelve al relato gracias al escenario de la ex cárcel de Caseros. Abundan las crónicas desde el set de grabación que describen ese clima espeso, ideal para desarrollar el drama carcelario:

Frente al portón de la unidad 16 de la ex cárcel de Caseros no hay un alma. Del otro lado, tampoco. Sí hay pasillos mugrientos con olores nauseabundos, algunas fotos de chicas pulposas pegadas a paredes que se caen a pedazos y una humedad que llena los ambientes vacíos. No es difícil entender por qué, en la jerga carcelaria, a este lugar lo llaman la tumba. Tampoco resulta complicado comprender por qué a los que solían habitarla les tocara el nombre de tumberos (Trzenko, La Nación, 14-10-2002);

“Todo es raro en el universo de ‘Tumberos’, como denso. Todo provoca una extraña taquicardia, una claustrofobia de la que la ficción seguramente sacará provecho” (Trzenko, La Nación, 14-10-2002).

El ambiente “asfixiante”, el escenario, el clima denso de la miniserie es destacado también por Clarín y Página/12:

La primera impresión desilusiona un poco el imaginario carcelario construido por el cine y la TV. Todo parece un poco más grande, más luminoso, más aireado, menos grave. Pero es sólo la primera impresión. Basta estar allí un par de horas para empezar a sentir la asfixia, la densidad de esos muros que se vienen encima, la penumbra agazapada (Clarín, 13-10-2002b);

La ex cárcel de Caseros (donde se graba “Tumberos”, que se emite los lunes a las 23 por América) agobia, impresiona, llena el olfato de “olor a mierda”, impone las viejas voces de los presos, las actualiza en las leyendas talladas en el muro. ‘Quiero salir’, se lee en la piedra. (Gorodischer, Página/12, 18-11-2002)

Para Clarín, la locación de la ex cárcel de Caseros junto al reparto de ex presos y ex celadores le dan tanto realismo a la miniserie que, para el diario, “la ficción supera a la realidad” o se confunde con ella:

Quiero salir. Dios ayúdame está escrito en una de las paredes, empapeladas con recortes de diarios y de revistas de hace 20, 30 años (. . .). Colchones descosidos tirados en el suelo, frazadas colgadas sobre tirantes que dividen el ambiente a modo de cortinas, una modesta cocina oxidada. Esto no es una cárcel de verdad. Esos no son presos, aquellos no son

guardias. Habrá que repetírselo varias veces, hasta darse por vencido. (Clarín, 13-10-2002b)

La Nación explica que *Tumberos*, como *Okupas* con el tema de los ocupantes ilegales, no busca generar mensajes moralistas, ni tampoco una denuncia, su registro no es “documental”; no se prioriza mostrar la vida en un penal, sino contar una historia, ante todo. Para La Nación, por lo tanto, la miniserie de Stagnaro también comparte el rechazo a las series costumbristas, como el NCA rechazaba el viejo cine testimonial:

“Tumberos” renuncia voluntariamente al aparente registro documental que podía identificarse con algunos datos de nuestra realidad inmediata. Ya en ese momento, Caetano comienza a insinuar que su camino escapa a los convencionalismos y está lejos de compartir la maniática búsqueda de explicaciones sobrecargadas y de gestos testimoniales vacíos que colocan al afán denunciador por encima de cualquier búsqueda narrativa (Stiletano, La Nación, 16-10-2002a);

“Pero la mirada de Caetano rechaza cualquier regodeo o subrayado, así como se manifiesta en contra de cualquier declaración gratuita en favor de la marginalidad” (Stiletano, La Nación, 16-10-2002a).

Clarín incluye las palabras del director para explicar que el objetivo es contar una historia y no solamente representar una realidad social, ni denunciar una problemática, ni mostrar la marginalidad carcelaria “porque sí”:

Caetano no quiere hacer un documental, insiste cada vez que le preguntan por el realismo de sus relatos. ‘No me interesa retratar ningún mundo en particular, a mí me interesa la gente, yo veo gente acá. Un mundo solo, no existe’. Como en un juego de claroscuros, él pone a las personas en los bordes, pero no para desnudar lo marginal, sino lo esencial del alma humana, lo que permanece inalterable y común a todos, lo que redime. (Clarín, 13-10-2002b)

La Nación incluye un “diccionario tumbero” a modo de guía para el espectador de clase media identificado con el “aventurero” de Ulises Parodi en su nuevo mundo hostil y ajeno:

Tumbero: es el que vive en la tumba, la cárcel. El preso común que para demostrar su poder tumba a sus compañeros de encierro, algo así como poner a prueba al otro. **Gato:** es el preso que limpia, el que está más abajo en la categoría. (Trzenko, La Nación, 14-10-2002)

Tumberos es elogiada a partir de dos criterios adoptados desde el cine por la crítica de T.V., es decir, la verosimilitud de la representación y la credibilidad de las actuaciones, como bien señala Aprea (2001)⁵³:

La crítica televisiva adopta la retórica de la crítica cinematográfica y valora los productos ficcionales (la mayor parte de los comentados) en relación con las pautas que se manejan en torno al cine: verosimilitud de la representación, credibilidad de las actuaciones o la definición”. (s/p)

Por ejemplo: “A pesar del pronunciado bajón en el guion de los últimos capítulos, el unitario dirigido por Adrián Caetano demostró la buena influencia del cine en la pantalla chica. Excelentes imágenes y personajes creíbles” (Larriqueta, La Nación, 27-12-2002).

Según Clarín, es clave, para cuidar el verosímil realista de *Tumberos*, la actuación de un reparto de ex - presos y ex - guardias en una ex- cárcel, lo que a veces hasta produce cierta confusión entre ficción y realidad:

Es como pasar de estar vivo a estar muerto. Con contundente sencillez define en una frase, Miguel, cómo es estar en prisión, tumberizarse, según sus palabras. Miguel tiene un pequeño papel en “Tumberos”, la miniserie dirigida por Adrián Caetano que se estrena mañana por América, a las 23. Pero su rol más importante se juega detrás de las cámaras: es asesor del director y de los actores, cuida la verosimilitud del relato, del lenguaje, de las situaciones que tienen lugar en la cárcel, el ámbito en el cual se desarrolla esta historia. Él no es el único que conoce el lugar desde adentro. Muchos de los extras convocados al casting tienen antecedentes penales. Y son actores. Algunos de ellos integran un grupo de teatro en la Villa 21 (Clarín, 13-10-2002b);

Porque esto sí es una cárcel, entre los actores hay ex presidiarios, y entre los guardias hay verdaderos guardias. No hay forma de saber cuál es cuál, y es inútil preguntar. Nadie actúa nada, están simplemente ahí, esperando morosamente quién sabe qué. Este es el mundo de Adrián Caetano (...), donde la ficción supera a la realidad. O mejor: se confunden de una manera tan inquietante que las palabras “acción” y “corten” son festejadas, devuelven el aliento, suenan como en otro idioma. (Clarín, 13-10-2002b)

El recurso de la actuación de sujetos periféricos representados por la misma miniserie, un elemento que, en palabras de Germán Palacios, ayuda también a los actores profesionales, es también destacado por Página/12:

⁵³ Aprea, G. (2001). *¿Por qué resulta imposible hablar bien de la televisión? Problemas sobre la construcción de una memoria y una historia mediáticas*. Trabajo presentado en las Jornadas Cincuenta años de televisión en la Argentina: Industria, cultura y sociedad, Organizadas por la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Junto al elenco de actores conocidos hay un grupo de ex presos que harán de extras en las abrumadoras imágenes de Caseros. Allí es donde hoy se están rodando los 11 capítulos, que no están terminados y que irán guionándose durante el rodaje. Pero también es la propia tumba de algunos de los extras que alguna vez estuvieron allí detenidos (Blejman, Página/12, 8-10-2002);

“Nos metimos a trabajar en el mundo de los presos, sin prejuicios. Desde la mirada de aquellos que perdieron la libertad”, sentencia Palacios” (Blejman, Página/12, 8-10-2002).

Por lo menos hasta el cuarto capítulo, en Clarín se remarca que la historia no termina de ganar densidad ni de generar identificación con el protagonista Ulises en su viaje exploratorio por el “infierno” carcelario; lo que sobresale es la ambientación, “mostrar más que contar”:

Mérito o defecto de la propuesta, el gran protagonista de “Tumberos” es el ámbito: la cárcel. Lo fue en la promoción previa al lanzamiento de la miniserie, lo fue en el capítulo presentación y lo sigue siendo luego de cuatro emisiones (Clarín, 9-11-2002);

Si la morosidad inicial en desplegar la/las historia/s pudo interpretarse como el tiempo que se tomaba Caetano, el director, para ingresar e ingresarnos en el mundo carcelario, transcurrido más de un tercio de la miniserie (4 capítulos de 11), parece quedar claro que la cosa viene de mostrar más que de contar. (Clarín, 9-11-2002)

Luego del final de *Tumberos*, Clarín vuelve a destacar el ámbito, el escenario por sobre la historia “errática”. También rescata la idea desplegada de televisión:

Cuando se agotó el personaje “cárcel”, con toda la riqueza que encerraba el ámbito y del que tan buen partido sacó Caetano en los primeros cuatro o cinco capítulos, la miniserie crujió y si no se “partió” fue porque puede que Caetano no tuviera una historia fuerte —en términos de estructura dramática— entre manos, pero lo que sí tenía era una idea. Una idea de televisión que encerraba una idea de imagen, una idea de estética, una idea de riesgo. (Clarín, 26-12-2002)

Clarín dedica una nota a la escena del beso entre “El Seco” y “David Resnoff”, una muestra de la imprevisibilidad y del carácter rupturista de la miniserie, ya que trata de forma desprejuiciada el tema de la homosexualidad:

Con un beso en la boca, de amor sin eufemismos, despidió El Seco (Alejandro Urdapilleta) al personaje de Gastón Pauls que lo visitó en la cárcel en el capítulo del lunes de “Tumberos”. Otro hallazgo de una serie que elude los clichés de la irreverencia previsible. La escena tuvo una carga amorosa libre del prejuicio que ornamenta, por presencia o defecto, casi todas las referencias a la homosexualidad. (Clarín, 4-12-2002)

Página/12 también analiza esa escena como ejemplo de imprevisibilidad y de transgresión de expectativas:

Hubo una escena de “Tumberos” digna de figurar en una antología maestra de la imprevisibilidad. Fue aquella en la que, en cuestión de minutos, se comunicó al espectador la siguiente serie de informaciones: 1) El yuppie de Gastón Pauls y el gurú carcelario de Urdapilleta son socios; 2) La sociedad de ambos tiene algo que ver con un proyecto de subversión a gran escala; 3) Los dos son novios, lo cual se supo por el amoroso, apasionado beso de lengua que se estamparon al final de la escena, filmado con la misma naturalidad y falta de énfasis que pudo haber tenido un apretón de manos. (Bernardes, Página/12, 15-12-2002)

En sintonía con el análisis de Gocek y Juanes (2004) acerca de los distintos sentidos e imaginarios que configura y reproduce la miniserie sobre el sistema jurídico, el delito y la vida en los penales argentinos, Página/12 señala que *Tumberos* se basa en situaciones típicas de la época, como la corrupción institucional, “de guante blanco”, de sujetos con capacidad de negociar privilegios incluso dentro del sistema carcelario:

Ahora la ficción es muy parecida a la actualidad: en “Tumberos”, el preso va a parar a la tapa de los diarios por asesinato, y camino al penal alguien menciona una celda en la que está “El Turco”. El abogado negocia un sector VIP, como corresponde a la narración hiperrealista, una crónica del margen apegada a los sucesos de la Argentina. (Gorodischer, Página/12, 16-10-2002a)

Según Natalia Trzenko de La Nación, *Tumberos* reproduce sentidos relacionados a un imaginario popular que vincula fuertemente a la vida en la cárcel con la violencia. Al igual que algunas críticas de *Okupas* que consideran el tema de los ocupantes ilegales como secundario en la tira de Stagnaro, Trzenko señala que el foco de *Tumberos* no está puesto en un interés por denunciar las condiciones de vida en las cárceles argentinas, ni en mostrar esa periferia social:

Que en la calle cotidianamente se convive con la violencia es algo que no admite discusión. Que el imaginario popular supone que el nivel de agresión crece con el encierro carcelario, tampoco. Sin embargo, aunque en la trama de “Tumberos” la violencia sea un tema ineludible, el retrato de estas vidas no se agotará en esas superficies. (Trzenko, La Nación, 14-10-2002)

En otra crítica, Página/12 asocia *Tumberos* a *Twin Peaks*, serie estadounidense emitida a comienzos de los años '90, por lo experimental y la toma de riesgos a la hora de contar y mostrar lo prohibido en pantalla. *Tumberos* se parece a *Twin Peaks* porque rompe con las normas de la televisión (argentina), con lo decible, con sus convenciones y expectativas, es impredecible:

“Tumberos” va camino de convertirse en lo más parecido a “Twin Peaks” que haya producido la televisión argentina en toda su historia (. ...). En lo que la serie dirigida por Adrián Caetano se parece a la de Laura Palmer es en que parecería permitírsele todo, aun

(especialmente) lo que se supone prohibido, en un medio tan reactivo a todo asomo de experimentalismo como es la televisión (Bernardes, Página/12, 15-12-2002);

A esta altura, la ceremonia de cada lunes a las 23 por América TV no consiste en aguardar la infinita repetición de lo conocido, sino en sentarse a esperar lo inesperado. El héroe inocente puede resultar culpable del crimen del que se lo acusa, además de apuntar para “poronga” dentro del implacable escalafón carcelario. El líder temible y despiadado (...) puede terminar convertido en un patético fante. Y sus amedrentados seguidores pueden mutar a terribles verdugos. (Bernardes, Página/12, 15-12-2002)

Para Página/12, lo experimental, creativo e innovador, lo que rompe con los códigos de las ficciones tradicionales argentinas se encuentra en discontinuidades del relato, en el uso de elementos propios de distintos géneros discursivos (por ejemplo, un videoclip musical), de escenas surrealistas, de la inclusión de un “diccionario macumero ilustrado”, de los personajes contestando un test de Rorschach a modo de separador entre bloques, etc.:

Un episodio empezó con un insólito clip musical en el que uno de los internos, subido a una mesa, interpretó un playback de “Libre”, el tema más famoso de Nino Bravo (y que incluía los créditos de título del tema, intérprete, sello y director, tal como se estilaba en MTV). Hubo desnudos frontales, apaleamientos espantosos y vísceras colgando, al mejor estilo gore. Hubo un sueño (hubo muchos sueños en “Tumberos”) en el que se veía a un caballo al palo. Hubo pequeños diccionarios vivientes sobre lenguaje carcelario y terminología umbanda. Los títulos de crédito de cada episodio tienen un diseño distinto, que tanto puede representar un álbum de fotos móvil de todos o alguno de los protagonistas, contar a toda velocidad una serie de hechos cruciales o encontrar a los personajes de la serie bailando cumbia. Y eso sí que es raro y subversivo para los códigos televisivos, para los cuales la continuidad (visual, temática y de estilo) es tan sagrada como una tabla de la ley. (Bernardes, Página/12, 15-12-2002)

En la nota de la encuesta hecha a personajes de la televisión local sobre los mejores programas del 2002, Página/12 vuelve a destacar la transgresión de *Tumberos* en su discontinuidad e imprevisibilidad narrativa, como parte de otra televisión más arriesgada y que se permite experimentar con las formas de los relatos clásicos de las ficciones televisivas, sumando recursos de distintos géneros audiovisuales. Se asocia en este aspecto a *Tumberos* con *Los Simuladores*, la otra ficción ganadora de la encuesta. También los encuestados, como voces de autoridad en el medio televisivo, rescatan lo novedoso, transgresor y arriesgado de *Tumberos* respecto al costumbrismo de la ficción nacional típica:

Ni “Tumberos” anticipó su secta mataniños ni su líder de motines en la figura de Parodi, ni “Los simuladores” apostó a lo conocido para narrar su ficción dentro de la ficción: lo que se valora, se ve, es la sorpresa, la discontinuidad de una trama que no respeta un contrato anunciado en el primer capítulo, el devenir sinuoso de una narración que, por

momentos, hasta se vuelve inverosímil. Irónicos, los unitarios del 2002 criticaron, sin proponérselo, una tradición de costumbrismo y picaresca boba. “Crean un lenguaje nuevo”, “Rompen con lo conocido”, “Cuentan con riesgo”: es lo que repiten los encuestados como si se soplaran las respuestas, como si hubiesen acordado una consagración premeditada. (Gorodischer, Página/12, 31-12-2002)

Así como algunas críticas destacaban la función de Tinelli en la creación de *Okupas*, La Nación y Clarín hacen lo mismo con Sebastián Ortega, productor de contenidos de Ideas del Sur:

Hace más de dos años que Sebastián Ortega imaginó una historia que transcurriera entre las paredes de una cárcel. Así, este año, apenas se hizo cargo del área de contenidos de Ideas del Sur, la productora de Marcelo Tinelli, ése fue uno de los proyectos que empezó a trabajar para retomar la asignatura pendiente que tenía la empresa con la ficción (Trzenko, La Nación, 14-10-2002);

La idea original es de Sebastián Ortega, productor general de la empresa, y para realizarla convocó al director Adrián Caetano. “Soy fanático de las películas de cárceles. Me encantan porque hay mucho para contar allí adentro, es un universo en sí mismo”, cuenta Ortega. “Pensé en Caetano desde el principio, me gusta la estética de Adrián, y sobre todo me gusta escuchar y aprender de gente con más experiencia”. (Clarín, 13-10-2002a)

Así como en las críticas a *Okupas* se señala el impulso de Marcelo Tinelli para hacer algo “con mucha realidad” y se habla de su llamado a Stagnaro por el estilo de *Pizza, Birra, Faso*, de la última crítica de Clarín a *Tumberos* se desprende que Ortega eligió a Caetano por su “estética” de las películas marginales.

4.3.2.3 La Nueva Televisión en Sol Negro. *Sol Negro* es la miniserie más cuestionada en la representación de lo marginal. Para la crítica general, la miniserie de Maci repite convencionalismos, estereotipos y lugares comunes de ficciones sobre salud mental. La mayoría de las críticas relevadas coinciden en que los temas vinculados con las condiciones de vida en el hospital neuropsiquiátrico quedan de lado, como una excusa para contar una historia común y poco atractiva.

Así como en las críticas de *Tumberos* aparecía de protagonista el escenario carcelario que generaba un clima tétrico, sucio, de encierro agobiante, en las de *Sol Negro* se elogia el ámbito del hospital estatal casi sin retoques, lo que construye el verosímil realista:

El viento helado se cuela por los huecos de los vidrios faltantes en las ventanas y sube hasta los altísimos techos tan sólo para bajar frío y envolvente como un tirabuzón. Los actores, abrigados hasta las orejas, esperan al último segundo antes de grabar para quitarse sobretodos y bufandas y quedarse vestidos con la indumentaria oficial de loco provista por Ideas del Sur, responsable de que todo el elenco de “Sol negro” realice la miniserie en esta

locación alta, descascarada y como abandonada en el tiempo que tan bien remite a la idea de neuropsiquiátrico estatal. (Molero, La Nación, 13-9-2003)

Clarín también elogia las imágenes del comienzo de la serie, del ambiente del hospital, incluso en comparación con el escenario de *Tumberos*:

Después de la cárcel de Caseros (donde se hizo “Tumberos”), cualquier lugar para filmar puede parecer acogedor. Pero el neuropsiquiátrico de La Paternal donde sucede la mayor parte de “Sol negro” también inspira sordidez. Se trata de un establecimiento estatal — actualmente en funcionamiento — que cedió un pabellón en desuso para la filmación. Es un enorme edificio de principios de siglo pasado, con un patio interno, ubicado en un predio de seis hectáreas. En el lúgubre paisaje de techos altísimos, paredes descascaradas y camastros de hierro, lo primero que se ve es a un grupo de alegres actores, reunidos alrededor de una guitarra. (Clarín, 22-8-2003)

El ambiente, el escenario, el clima también es destacado en los análisis de Página/12, por ejemplo, a través de su descripción minuciosa incluida en una crónica desde el set de grabación:

El lugar, cuyo paradero debe ser mantenido en secreto, es ideal (. ...). Adentro, caminando por los pasillos y la galería que bordea un parque interior en el que el césped desapareció hace tiempo, todo huele a viejo. Los altos techos y las escaleras hacen sentir con más vigor el frío de la mañana de invierno. En las habitaciones, las camas de hierro marcan el tono. El neuropsiquiátrico es lúgubre y misterioso. Silencioso. Frío (. ...). Todos contrarrestan el frío con camperas, viejas batas y bufandas. Nada es glamoroso. No hay calefacción. Ni una mísera estufa eléctrica. Así es la locación y el ambiente que se respira diariamente en la grabación de “Sol negro”. (Respighi, Página/12, 29-8-2003b)

Otra recurrencia en los análisis de *Sol Negro* es la mención, como elemento que le da una cuota de realidad a la ficción, que la hace más “creíble”, al trabajo de investigación previo en el Hospital Borda que supuso un entrenamiento exploratorio por el mundo de los hospitales para enfermos mentales. También, al igual que en las críticas a las otras dos miniseries, se destaca la participación de extras; en este caso, de pacientes psiquiátricos reales: “-Para hacer la investigación previa estuve en el Borda...; -Estuve yendo al Borda. En algo es idéntico a éste” (Molero, La Nación, 13-9-2003); “Durante esa etapa de investigación fuimos relacionándonos con distintos pacientes y, de hecho, hay internos ambulatorios trabajando como actores en ‘Sol negro’” (Molero, La Nación, 13-9-2003).

La inspiración en el mundo de los hospitales neuropsiquiátricos, en las terapias heterodoxas y en las consecuencias del encierro aparece como otro aspecto reiterado en esas lecturas de la miniserie, por ejemplo, a través de las palabras de su director:

“-Sí. Igualmente, cuando estudiás un neuropsiquiátrico desde adentro, te enterás de las nuevas tendencias médicas como la desmanicomialización, en contra del gran encerramiento, porque el encerramiento es adictivo. Cuando una persona pasa tres años en un megaestablecimiento de 1200 internos, como es el Borda, después no se quiere ir” (Molero, La Nación, 13-9-2003);

“-Sí. Sobre esa base construimos uno de los personajes de ‘Sol negro’, el que interpreta Fernando Peña, que es una persona a la que le han dado de alta, pero se queda a vivir en el neuropsiquiátrico” (Molero, La Nación, 13-9-2003).

En una entrevista a Rodrigo De la Serna, el actor también habla del trabajo previo que realizó todo *Sol Negro* y de la participación de pacientes ambulatorios reales para lograr una representación no estereotipada:

“Sirve muchísimo para trabajar porque te das cuenta de cómo funciona todo. Fui varias veces y empecé a vincularme con los pacientes. Algunos trabajan con nosotros acá en el pabellón de ‘Sol negro’. Y más allá de la calidad interpretativa de los actores que están en este elenco, que me parece que es enorme, que estén personas que estuvieron vinculadas con neuropsiquiátricos haciendo de pacientes y compañeros nuestros va a ayudar a no estereotiparlos”. (La Nación, 13-9-2003)

A modo de adelanto de la miniserie, Clarín le dedica toda una nota a la preparación en el Borda del equipo de guionistas y actores, junto a la incorporación al elenco de reparto de pacientes reales para darle “autenticidad” a la ficción. Se menciona también la inspiración en la radio *La Colifata*:

Como parte de la preparación para la miniserie, los productores, autores y gran parte del elenco de “Sol negro” hicieron visitas al Hospital Municipal José Tiburcio Borda, el neuropsiquiátrico de hombres más grande de la Capital. De esas incursiones surgieron ideas (por ejemplo, “los locos” de la miniserie tendrán una radio al estilo de La Colifata, la emisora oficial del Borda) y también la incorporación de algunos internos como actores. (Clarín, 15-9-2003a)

Clarín cita a Alejandro Maci en función de explicar el trabajo previo como necesario para darle fidelidad a la miniserie respecto al objeto referenciado:

“Esta historia requiere gran autenticidad, y por eso estamos trabajando con ex internos e internos ambulatorios del Borda y de otras instituciones”, explica Alejandro Maci. “Quería que los actores —agrega Maci— estuvieran abiertos a incorporar un juego totalmente real, que se les metiera el estado emocional de alguien que camina por una cornisa y muchas veces se cae. Por eso fuimos seguido al Borda y nos contactamos con los grupos de teatro del hospital”. (Clarín, 15-9-2003a)

Stiletano de La Nación advierte desde el comienzo por el riesgo que corre *Sol Negro* de caer en un “desfile de lugares comunes” y en que la historia no adquiriera volumen ni resulte atractiva o interesante, el peligro de quedarse en una mera repetición de imágenes estereotipadas sobre este tipo de marginalidad:

Pero un riesgo puede cruzarse en el camino de esta ambiciosa producción: de tanto repetir imágenes que subrayan cuán enrarecida es la vida en el territorio de las mentes alteradas sin una historia que las sostenga, esta cara de la marginalidad puede reducirse a un opaco desfile de lugares comunes. (Stiletano, La Nación, 18-9-2003)

En una crítica final, Stiletano confirma que la ficción cayó en esos clichés y sin una historia que sostuviera los elementos dignos de elogio como el ambiente del hospital. Para Stiletano, *Sol Negro* terminó apelando al efectismo ante una trama con poco volumen, mientras la temática de las enfermedades mentales y de las condiciones de vida hospitalarias pasaba a ser una excusa:

Pero al hablar del episodio inicial de esta miniserie a la vez advertimos que, sin una historia en condiciones de sostenerlas, esas imágenes potencialmente atractivas corrían el riesgo de desvanecerse en medio de una sucesión de lugares comunes. Y eso fue, precisamente, lo que ocurrió con “Sol negro”: el retrato individual y colectivo de este universo de la locura jamás se apartó de una mirada superficial y efectista. Y si desde el guion y la dirección se determinan cuál es el rumbo y el punto de vista que prevalecen, quedó bien claro que “Sol negro” eligió el camino más plagado de convencionalismos. Hasta por momentos pareció que la vida en el neuropsiquiátrico no era más que la excusa banal para poner en escena una intriga familiar de ribetes psicológicos y policiales holgadamente trajinada en muchas otras ficciones televisivas. (Stiletano, La Nación, 10-12-2003)

Stiletano atribuye la poca recepción del público a una trama y a unos personajes sin espesor. El valor de originalidad que las críticas observaban en *Okupas* y *Tumberos* no lo destacan los análisis de *Sol Negro*, por el contrario:

A partir de personajes sin espesor ni riqueza interior, limitados a repetir y exteriorizar los mismos gestos, y de conflictos planteados en sus trazos más elementales, parecía casi inevitable que la historia encontrara una pálida respuesta del público, que por lo general recibe con alguna aprensión las historias televisivas protagonizadas por personajes oscuros y sinuosos, pero hay sobradas muestras que acreditan el respaldo a quienes apuestan a la originalidad. (Stiletano, La Nación, 10-12-2003)

Tras el primer capítulo, Julián Gorodischer de Página/12 opina que *Sol Negro* no sale de lo esperado y dicho para una ficción sobre salud mental, no rompe con esquemas convencionales, con las imágenes y situaciones típicas de una ficción “sobre locos”:

En “Sol Negro” falta la nota al pie: la escena prestada no es demasiado literal, no es un calco, pero tampoco adapta a voluntad. Se mantiene en un medio tono un poco sospechoso, que no defiende las bondades de la reproducción, pero tampoco narra tan distinto. Así, lo que llega es ‘lo esperable’ en el psiquiátrico: los internos enojados con el nuevo, la doctora arreglada con el poderoso (que mete a Ramiro para evitarle el juicio por asesinato culposo), el amague de motín que se controla. Lo que queda es la fidelidad a la ficción sobre locos, un clásico relativamente reciente que parece no poder escaparle a un tópico: el normal que se da cuenta de que está también un poco loco. Y tal vez todo sea el derivado de la sentencia del inicio, un editorial remanido que ya definió lo que se vio: “Dichosos los normales, esos seres extraños...”. Se espera que no anticipe lo que viene. (Gorodischer, Página/12, 17-9-2003)

En una nota dedicada a las ficciones marginales de Ideas del Sur, Página/12, transcurridos varios capítulos de *Sol Negro*, repite su crítica negativa por lo predecible y convencional de esta miniserie que no logra salir de lo dicho, de los lugares comunes de una ficción de locos, pese a su “estética novedosa” y a la calidad de sus actores:

Pero sin Caetano a bordo, la nueva ficción-artie de Ideas del Sur naufraga. “Sol Negro”, dirigida por Alejandro Maci, no tiene la calidad visual que Caetano garantiza. Pero sobre todo abusa de lugares comunes y confunde aglomeración con intensidad. A pesar de una estética novedosa, actores prestigiosos, no puede salir del estereotipo de loco espástico, crispado y lleno de tics; o del loco poeta, el artista que por un exceso de sensibilidad terminó confundido con la locura. (Enríquez, Página/12, 5-10-2003)

Luego del final, Página/12 publica dos críticas contrapuestas sobre la miniserie. En una, Gorodischer reitera que *Sol Negro* abunda en clichés y estereotipos de una ficción de “loquitos”, en una historia policial clásica sin atractivo, aunque con actuaciones destacadas. Gorodischer entiende que la poca recepción de *Sol Negro* marca el final de la televisión marginal y cuestiona a esa tendencia por pretender, de forma conformista y para lavar culpas, hacer un culto a la representación de distintos sujetos sociales subalternos:

Esta, sin embargo, fue la historia errante de unos locos que recorrieron todos los caminos de lo “ya dicho”. Actuaciones ‘espectaculares’, en un equipo de los sueños, no alcanzaron para darle dramatismo o –en versión mundana– “gancho” a una trama que se fue haciendo cada vez más thriller, mechando al delirio del esquizo y el paranoico con las intrigas de una herencia y un asesinato. Sol negro, que quiso ser un cuadro de caracteres, un espacio dedicado al solo actuar, terminó embarcando a sus bestias en un policial clásico aderezado con “loquitos” (Gorodischer, Página/12, 8-12-2003);

En cualquier caso, el que termina hoy fue el último gemido de la TV marginal, la que se deslumbró mostrando lo que estaba ausente, la que se volvió orgullosa de sus protagonistas “diferentes” que borraron culpas. Fue una TV satisfecha por integrar extraños como un misionero que limpia conciencias y extiende una religión: fama para el loco, el preso, el villero y el paciente terminal. (Gorodischer, Página/12, 8-12-2003)

Clarín plantea el debate sobre la representación de las patologías, trastornos, tratamientos y terapias de enfermos psiquiátricos, del mundo de la salud mental hospitalaria, contraponiendo la opinión de médicos especialistas en esa área a la de Esther Feldman, una de las guionistas de *Sol Negro* y voz oficial del programa:

A propósito de *Sol negro* (...), el doctor Andrés Mega, psiquiatra forense y presidente de la Fundación Psiquiátrica Millennium, envió un artículo a Clarín en el que expresa su preocupación por la forma en que allí se representa a las personas con problemas mentales. “La repetida historia de la temible casa de locos, los caricaturescos internos exaltados al máximo, el perverso psiquiatra autoritario y alcohólico, sus incompetentes ayudantes y el clima pesadillesco y de agobiante encierro (...) me hacen pensar en una falta de originalidad muy lamentable”, señala el psiquiatra. Según él, esta manera de mostrar los trastornos psíquicos desconoce los avances científicos que se produjeron en los últimos años, y alimenta el miedo de la gente a hacer una consulta o someterse a un tratamiento (Clarín, 25-9-2003);

Feldman no está de acuerdo, sin embargo, con que la serie no refleje cómo se trata hoy a los enfermos mentales. “Es cierto que la psiquiatría ha evolucionado mucho, pero lo que muestra *Sol negro* lamentablemente no está muy lejos de la realidad argentina, en instituciones públicas como el Borda, con presupuestos que no cubren ni lo básico. Todos creemos, por ejemplo, que la técnica del electroshock ya no es recomendada; pero sabemos que se sigue utilizando”. (Clarín, 25-9-2003)

Contrariamente a las críticas de *La Nación* y *Página/12* y más en línea con la defensa de Feldman, Clarín sostiene que esta miniserie evita, en general, las “obviedades”:

Con un trío de actuaciones estupendas (especialmente de Cortese, Belloso y Peña), una imagen cuidada y sugestiva, y un clima que agobia, pero no ahoga, *Sol negro*, aún con sus obviedades que no son pocas (la música de Pink Floyd, el Himno a la Alegría, el obsesivo de Capusotto, las “fiestas de locos”, etcétera), sobrevive sólidamente al “desafío de la locura”, entendida ésta como mercadería televisiva. (Clarín, 7-10-2003)

En la otra crítica que publica *Página/12* a modo de evaluación final de *Sol Negro*, Eduardo Fabregat se lamenta por el bajo rating de la miniserie y sostiene que fue injustamente castigada en comparación, por ejemplo, con *Tumberos*. Para Fabregat, la historia de *Sol Negro* fue adquiriendo espesor y riqueza, mientras se abordaban cuestiones interesantes relacionadas, sobre todo, a la salud mental:

La historia de Ramiro (Rodrigo de la Serna) arrancó como la del típico niño rico con tristeza, pero en ese psiquiátrico afloraron cuestiones como el estado de la salud pública en la Argentina, la utilización de cobayos humanos para experimentar con drogas prohibidas en el Primer Mundo, el tráfico de órganos, la corrupción en la Justicia, la indefensión del diferente, del loco, del perdido. (Fabregat, *Página/12*, 8-12-2003)

Para Fabregat, *Sol Negro*, contrariamente al juicio de las demás críticas, ofreció una propuesta desprejuiciada, una historia interesante y un tratamiento original: “Así, ‘Sol negro’ se fue apartando del prejuicio de otra serie de loquitos y entregó una buena historia, atrapante, bien narrada, novedosa en lo formal y visual y, ante todo, con un nivel actoral de excelencia infrecuente” (Fabregat, Página/12, 8-12-2003).

Como se ve en el último fragmento citado, las actuaciones y la ambientación son los únicos dos aspectos valorados por el común de las críticas a *Sol Negro*.

4.3.2.4 Síntesis sobre la Nueva Televisión. Del análisis de estos discursos de la prensa escrita sobre las tres miniseries en cuestión se desprenden algunas características o criterios que, para esas lecturas, conforman una nueva forma de hacer ficción en T.V. a comienzos de la década del 2000. Lo original, creativo, arriesgado y experimental de esos programas estaría dado, según las críticas relevadas, por distintos aspectos temáticos, discursivos, estéticos y técnicos que construyen el verosímil realista y un tratamiento desprejuiciado de ciertas problemáticas sociales de sectores periféricos. Algunos de esos aspectos que analizan las críticas de La Nación, Clarín y Página12: la visibilización de distintos sujetos sociales de los márgenes de la sociedad; la ruptura con convenciones de géneros de ficción clásicos, de sus lugares comunes, situaciones típicas y estereotipos, de lo ya dicho en televisión; imágenes, sonidos y escenarios que, además de darles ‘realismo’ a los relatos, generan un clima sórdido, tétrico, atrapante; la ambientación sin retoques, con puestas de escena “naturales”; el uso de actores desconocidos, en especial, de sujetos representados por estas mismas ficciones, como ex presos o pacientes ambulatorios, para hacer más “creíbles” las historias; la dureza o crudeza en esas representaciones; la idea de trascender la mera exhibición de lo marginal para contar una historia interesante; el rechazo a la denuncia, al mensaje moralista, a la superficialidad y frivolidad de las ficciones costumbristas.

Esos rasgos que las críticas de *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* destacan de las tres miniseries funcionan como parámetros para valorarlas de forma positiva o negativa según el acercamiento o distanciamiento de los programas a ese modelo de nueva ficción televisiva. Si *Okupas* y *Tumberos* son elogiadas por la prensa escrita no es solo por el reconocimiento del público expresado en el rating, sino también porque se adecúan a esas medidas que los mismos discursos de los diarios disponen como propias de un nuevo estilo de ficción más realista y creativo, menos

convencional. *Sol Negro*, en cambio, no cumple con algunos de esos criterios que hacen a la originalidad de la ficción marginal-realista. Si bien las notas que hablan de este programa lo vinculan directamente con *Okupas* y *Tumberos* por la temática marginal, lo cierto es que, como se verá en el siguiente apartado, lo hacen para analizar sus falencias y limitaciones en comparación con las otras dos miniseries que sí son consideradas originales y disruptivas. En este sentido, *Sol Negro*, para sus análisis periodísticos, no rompe con esquemas, imágenes, situaciones y personajes típicos del género de ficción sobre “locos”. A pesar del escenario y del clima que son elogiados por los tres diarios, lo que podía resultar en una representación novedosa de ciertas cuestiones sobre la salud mental termina en una historia más de “loquitos”, en mostrar los márgenes dentro de una historia trivial y genérica que no termina de convencer ni al público ni a la crítica en general. Al respecto, dice Hiram (2019) que

muchas críticas se constituyen a partir de la evaluación de un programa en relación con sus antecedentes, es decir, con sus condiciones intertextuales de producción, siendo la originalidad, la tradición en la que se inscribe y la inserción dentro de determinado género, tres de los posibles parámetros a partir de los cuales se suele realizar el juicio de valor (...). ‘Originalidad’ es algo nuevo y distinto, y se constituye como un valor positivo al momento de evaluar; a la vez que implica cierta continuidad necesaria para poder reconocerse como original, distinto o innovador dentro de los de su tipo. En los campos artísticos y científicos, la lucha por lo novedoso se manifiesta más que en otros; a su vez, las industrias culturales se caracterizan por su funcionamiento serializado. Precisamente por ello la crítica destaca la originalidad de un programa como un aspecto intrínsecamente laudable que entra, a su vez, en tensión con la inserción de dicho producto dentro de determinado género. (pp. 98-99)

Respecto a la novedad, la tradición y al género de un programa televisivo, dice Hiram (2019) que

En el caso de la crítica de televisión, al analizar un programa se lo intenta relacionar con la tradición en la que se enmarca el director, los actores, el guion, o, como es más habitual, la obra en su conjunto. El contraste con lo novedoso se visualiza en la dificultad de ubicar la tradición en la que se enmarca determinado programa (...). Otro de los parámetros, que a su vez se vincula con el anterior, es el de género. En la crítica de televisión es habitual encontrar referencias a este, como virtud o defecto. Si el producto televisivo manifiesta ciertas rupturas en relación con el género en el que se inscribe, puede ser considerado de manera positiva –se lo rescata como original–. (p. 99)

Por lo citado, *Sol Negro* no es juzgada como novedosa, ni como rupturista, ni como original; para la mayoría de las críticas analizadas, se encuentra dentro de lo esperable: no sale de lo ya dicho por otras ficciones de la misma temática.

4.3.3. La Tendencia Marginal

La conexión entre las miniserias y entre ellas y las películas del nuevo cine argentino no se desprende únicamente del análisis de los rasgos que comparten esas producciones. Los textos de la prensa escrita explicitan el vínculo, establecen una relación clara de serie entre ellas como parte de una tendencia de ficción marginal-realista. En este apartado se indaga esa “serialización” de algunas películas del NCA y de las miniserias marginales de Ideas del Sur, se analizan las formas en que las publicaciones de los tres diarios hacen explícita esa relación, por qué y cómo vinculan a esas ficciones.

4.3.3.1 La Tendencia Marginal en las Críticas a Okupas. En las críticas a *Okupas* son reiteradas las menciones a *Pizza, Birra, Faso*, no solo por ser del mismo director, sino también por la influencia de la película en varios aspectos temáticos, estéticos, discursivos y técnicos de la miniserie televisiva.

Página/12, luego del estreno de *Okupas*, asocia al programa con el film ya desde el título de una nota: “Pizza, birra y una casa tomada” (Gorodischer, Página/12, 20-10-2000). En la misma publicación se señala la continuidad de la vocación rupturista de Stagnaro en el retrato de los submundos marginales:

Lo que podría haber sido la crónica de iniciación de uno más entre tantos, un relato de despegue, en manos de Bruno Stagnaro se convierte en otra cosa: un descenso a la pesadilla de las barras de “pesados”, los inmigrantes ilegales, los deambulantes nocturnos. Un mundo coherente con el que consagró a “Pizza, birra, faso” (codirigida junto con Adrián Caetano), pero que, en la pantalla chica, redobla su vocación rupturista. (Gorodischer, Página/12, 20-10-2000)

El carácter disruptivo de *Okupas* y *Pizza...* radica en la incomodidad que le generan al público de clase media, una marca de estilo de Stagnaro, según Laura Isola de Página/12:

Ahora bien, si se acepta que ‘Pizza, birra, faso’ de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano participa de la tradición que Alan Pauls llamó “de las óperas primas disruptivas”, una genealogía que une Crónica de un niño solo de Leonardo Favio con Los cuatrocientos golpes de Truffaut, sobre todo por esa manera de irrumpir ignorando el imaginario del gusto cinematográfico de la clase media (es decir, el “buen” gusto), es posible extender esta marca de estilo al debut de Stagnaro en la televisión. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

El diario La Nación cita a Stagnaro antes del estreno de *Okupas* para hablar del trabajo con actores desconocidos, un recurso importado de *Pizza...* para captar “cierta esencia de verdad”:

“En el casting buscábamos gente que tuviera cierta esencia de verdad. La idea no era que hicieran una construcción de los personajes, sino que actuaran desde ellos mismos, que se parecieran a quienes iban a interpretar”, explica Stagnaro, que en “Pizza, birra, faso” trabajó con actores no profesionales. (Trzenko, La Nación, 14-10-2000)

Isola de Página/12 también expone coincidencias entre *Okupas* y *Pizza...*, por ejemplo, en la participación de actores desconocidos, complementaria a la filmación en exteriores “naturales” y a la interacción con las personas que pasan por el set de grabación:

No es ocioso trazar una línea que una la película con la serie, poniendo en evidencia puntos en común, que van desde lo más evidente hasta otros asuntos que no lo son tanto. Por un lado, un director debutante que se rodea de caras desconocidas para los papeles principales (excepto el protagónico de Rodrigo de la Serna, que tampoco es un actor de renombre). En su momento, nadie sabía quiénes eran los actores de “Pizza...” hasta que algunos pasaron a una cuasifama en actuaciones televisivas, siempre muy ligadas a sus personajes en la película (El Cordobés siguió haciendo de tal en “Campeones”). Hoy, en “Okupas”, los personajes de Ricardo (Rodrigo de la Serna), El Pollo (Diego Alonso), Walter (Ariel Staltari) y El Chiqui (Franco Tirri) arrancan con ventaja porque la tele es la tele y pasan de un amateurismo total, en cuanto a actuación, a ser actores reconocibles (aunque de la manera particular que, como se verá luego, tiene Stagnaro de hacer saltar a la “fama” a los debutantes). Las caras desconocidas son solidarias con cierto modo de filmar: en la calle, con sonido ambiente, mezclándose rabiosamente con lo que pasa y con los que pasan. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

Para Isola, las historias de *Okupas* y de *Pizza...* giran en torno a los mismos temas de amistad, lealtad y romance:

Por eso, “Okupas” es por lo menos dos cosas al mismo tiempo: la historia de iniciación de Ricardo, para lo cual “el descenso” a un ambiente lumpen y malandra es necesario; y, otra vez, como en “Pizza...”, una historia de amigos, de lealtades y de amor. (Isola, Página/12, 3-12-2000)

También para Gorodischer de Página/12 *Okupas* es la continuidad del estilo de Stagnaro en *Pizza...*, ya que ambas ficciones comparten varios elementos, como el trabajo sin estrellas actorales, el bajo presupuesto y el retrato de la cotidianeidad de los jóvenes de sectores populares:

Fue, también, la consagración de un estilo (el trabajo con actores desconocidos, los bajos costos de producción, lo cotidiano como eje) que había despuntado en el cine con “Pizza, birra, faso” y logró esta vez adaptarse a los códigos televisivos. (Gorodischer, Página/12, 31-12-2000)

Stiletano de La Nación asocia a *Okupas* con *Pizza, Birra, Faso*, no solo por Stagnaro, sino porque, sin apelar a la denuncia o al mensaje moralista del cine testimonial y de las series

costumbristas, coinciden en representar, a partir de historias interesantes, la marginalidad oculta hasta entonces por las ficciones nacionales:

No parece manifiesto en el realizador el afán testimonial de un documentalista. Más bien asoma en su trabajo el propósito de apoyarse, como lo hizo en “Pizza, birra, faso”, en esa realidad de los márgenes para escuchar el latido de un mundo oscuro y urgente. Del que puede salir, en lugar del manifiesto ideologizado, la posibilidad pura y simple de contar una historia. (Stiletano, La Nación, 22-10-2000)

Para La Nación, también el trasfondo de la Ciudad de Buenos Aires y el realismo urbano de *Okupas* se asemejan a los del film:

Sus imágenes capturan escenas y paisajes de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires como de una gigante escenografía de la que su director, Bruno Stagnaro, echa mano con la misma destreza que hizo de su película “Pizza, birra, faso” una acabada pintura social. (Molero, La Nación, 26-11-2000)

Pizza, Birra, Faso inauguró, según La Nación, una tendencia a representar en ficción y desde otra perspectiva “cosas que siempre estuvieron ahí”:

Eso dice el hombre que en 1997 dirigió, junto con Adrián Caetano, “Pizza, birra, faso”, película que fue la primera de algo que nadie sabe demasiado bien cómo llamar, pero que tiene que ver con una mirada nueva sobre cosas que siempre estuvieron ahí. (Molero, La Nación, 26-11-2000)

Estos fragmentos fijan una primera relación significativa entre *Okupas* y *Pizza, birra, faso* a través de las marcas de autoría de Stagnaro, de un nuevo estilo de ficción.

4.3.3.2 La Tendencia Marginal en las Críticas a Tumberos. Las críticas a *Tumberos* no solo la ligan a *Okupas* como antecedente marginal por sus tópicos sobre la delincuencia, el consumo de estupefacientes y la representación de sectores periféricos, también se las asocia por su honestidad en la construcción de los mundos marginales, por su ausencia de denuncias moralistas y de imposturas sobre lo simbolizado. Los análisis de *Tumberos* empiezan a hablar de un estilo propio de la productora Ideas del Sur. También se vincula a la miniserie dirigida por Caetano con algunas películas del NCA, como *Un oso rojo* y *El bonaerense*, principalmente por la delincuencia y el abuso de autoridad en los márgenes. La mención a *Un oso rojo* es repetida, no solo porque fue dirigida por Caetano, sino porque algunas críticas comparan sus argumentos y protagonistas.

“Clima de Okupas” es la manera en que La Nación subtitula una parte del adelanto de *Tumberos*. Natalia Trzenko habla de “clima de marginalidad” en relación a ambas miniseries y de que comparten “algo de humor” y de “ternura”, una perspectiva sobre la delincuencia y una forma particular de filmar. *Pizza, birra, faso* figura como el germen de algo en común entre las dos miniseries:

Parece difícil imaginar que una historia como “Tumberos” tenga humor y, sin embargo, sus protagonistas aseguran que sí, que no sólo habrá ciertas situaciones graciosas, sino que incluso un poco de ternura conseguirá colarse entre las rejas. Algo similar a lo que sucedía en “Okupas”, aquella ficción de Ideas del Sur que tiene más de un punto en común con esta miniserie (Trzenko, La Nación, 14-10-2002);

Los ciclos comparten el clima de marginalidad que sobrevuela cada escena, una mirada profunda sobre el mundo de la delincuencia y una forma de filmar con más de un punto de contacto. Después de todo, “Okupas” fue dirigido por Bruno Stagnaro, que compartió con Caetano la realización del film “Pizza, birra, faso”. (Trzenko, La Nación, 14-10-2002)

Stiletano de La Nación asimila el mundo marginal de *Tumberos* con los de las películas del NCA por su precariedad e inestabilidad.

Como el bar al que llega Freddy en busca de un destino mejor en “Bolivia” o la escenografía bonaerense con que se topa el personaje de Julio Chávez en “Un oso rojo”, la prisión de “Tumberos” es un mundo que se sostiene sobre un equilibrio precario, tan inestable que un mínimo desplazamiento alcanzaría para desmoronarlo por completo. (Stiletano, La Nación, 16-10-2002a)

En una columna de opinión de La Nación, Daniel Larriqueta engloba bajo el rótulo de “neorrealismo” a una serie de ficciones surgidas en medio de la crisis económica, política y social argentina de fines de los ’90 y comienzos de los 2000: un “refugio” creativo y anti-convencional. Dentro de esa corriente ubica a *Un oso rojo*, *El bonaerense*, *Pizza, birra, faso*, *Okupas* y *Tumberos*. Los denominadores comunes serían, según Larriqueta, los temas amargos y ríspidos, el rechazo a lo testimonial y alegórico, la honestidad en la representación de los subalternos, y la calidad artística:

La corriente no es nueva ni está limitada al cine. Hemos tenido poco antes, y con similar éxito de público, “Pizza, birra, faso” y “Bolivia”. Pero hete aquí que, en la televisión, las mismas condiciones de rispidez, franqueza, calidad artística, éxito de público y ausencia de “protesta” se han dado en “Okupas”, que inició el canal oficial en 2000 y ahora reaparece, y en la reciente serie “Tumberos”. ¿Es puro ‘feísmo’? ¿Estamos solazándonos en mirar lo peor de nosotros por el puro gusto de hacerlo, en un gesto de desesperación sin salida? (Larriqueta, La Nación, 27-12-2002)

Gorodischer de Página/12 asocia a *Tumberos* con *Un oso rojo* por el “hiperrealismo” de sus historias que giran (en sentido contrario) sobre la entrada (*Tumberos*) y la salida (*Un oso rojo*) del “infierno” carcelario. Para Gorodischer los protagonistas son antagonistas, “las dos caras del infierno”:

Adrián Caetano, en cambio, usa la coyuntura apenas como excusa para que nazca un mundo propio que es la contracara perfecta de “Un oso rojo”, su excelente película en cartel. Sus creaciones dialogan, se exhiben en simultáneo, como si al surgimiento del nuevo héroe (el “Oso” en el film) le correspondiera el hundimiento del corrupto “Ulises Parodi” en el programa, como si hubiera una línea directa pero invisible uniendo los destinos de sus personajes. La moneda exhibe sus dos caras: el “Oso” (Julio Chávez) sale, “Parodi” (Germán Palacios) entra. (Gorodischer, Página/12, 16-10-2002a)

Una nota de Clarín está dedicada exclusivamente a dar cuenta de la tendencia de cineastas que recalcan en la televisión, entre los que se encuentran Stagnaro y Caetano. En la publicación, el film que co-dirigieron ambos se menciona como la principal influencia de las ficciones marginales. Las miniseries son consideradas acá obras de autor de esos directores:

“Tumberos” acaba de lanzarse con bombos, platillos y muchísimo rating por América. La miniserie fue presentada como un evento televisivo, y —al margen del nombre clave de Marcelo Tinelli como productor— buena parte de la promoción se basó en que la dirección era de Adrián Caetano, realizador de las películas “Pizza, birra, faso”, “Bolivia” y la actual “Un oso rojo” (Clarín, 21-10-2002);

Otra miniserie más, y acaso la disparadora del fenómeno, fue “Okupas” que en octubre de 2000 sorprendió con su historia de un grupo de marginales. Era, también, obra de otro cineasta: Bruno Stagnaro, codirector —con Caetano—, de “Pizza, birra, faso”, un filme de 1997 que cada día resulta más importante no sólo para entender el cine sino la televisión que se hace hoy. (Clarín, 21-10-2002)

Estos fragmentos fijan la triple relación significativa entre *Okupas*, *Tumberos* y *Pizza, birra, faso* a través de las marcas de autoría de Stagnaro y Caetano. Lo que esta relación acaba por construir es un bloque que presenta regularidades a la hora de representar a los sectores populares en televisión y que cuenta entre sus condiciones de producción al “nuevo cine argentino” de los noventa.

4.3.3.3 La Tendencia Marginal en las Críticas a Sol Negro. En general, las críticas sobre *Sol Negro* comparan a este programa con *Okupas* y *Tumberos* para señalar las limitaciones de la miniserie dirigida por Alejandro Maci. Si las críticas a *Tumberos* ya indicaban una tendencia, los análisis de *Sol Negro* hacen todavía más explícito el vínculo entre esas ficciones

marginales al punto de considerar que el “fracaso” de *Sol Negro* por su bajo rating, la historia convencional y poco atractiva, los estereotipos y verosímiles genéricos marca el agotamiento de este estilo de ficción marginal. Los discursos sobre *Sol Negro* en la prensa escrita son los que más evidencian que los tres programas forman parte de una misma corriente, ya que sostienen sus evaluaciones negativas, en parte, por el contraste con sus antecedentes. Ideas del Sur aparece en estas notas, más que en la anteriores, como la productora que incluyó los márgenes en las ficciones televisivas, como la productora de la marginalidad realista en la televisión argentina.

La Nación ve a *Sol Negro* como parte de una secuencia incluso antes de su estreno. Para las críticas a este programa es casi ineludible la referencia a *Tumberos* por la estética de la fealdad y sordidez del ambiente, por el clima tétrico: “Después de ‘Okupas’ y ‘Tumberos’, pasado mañana se estrenará en América la nueva miniserie producida por Tinelli” (Molero, La Nación, 13-9-2003); “-Los avances que emite América remiten mucho a ‘Tumberos’ en el sentido del horror permanente. ¿Es así?” (Molero, La Nación, 13-9-2003).

Según Stiletano de La Nación, el escenario marginal del hospital psiquiátrico en *Sol Negro* se asemeja a lo “ominoso, complejo y con reglas propias” de los ámbitos de sus antecesores televisivos:

Como las casas tomadas de “Okupas” y la cárcel de “Tumberos”, el hospital neuropsiquiátrico que oficia de casi único escenario para la historia de ‘Sol negro’ es un universo ominoso, complejo y con reglas propias que se mueve en una suerte de realidad paralela, casi secretamente instalada sobre los márgenes del mundo real. (Stiletano, La Nación, 18-9-2003)

Para Clarín, la forma de ficción marginal es un estilo propio de Ideas del Sur y marca tendencia con distintos sujetos sociales representados en sus programas. La serie es *Okupas-Tumberos-Disputas-Sol Negro*.

“Dichosos los normales, esos seres extraños”. Con esta frase del escritor cubano Roberto Fernández Retamal como epígrafe, Ideas del Sur encaró un nuevo proyecto sobre el mundo de la marginalidad. Después de haberse inspirado en los “Okupas”, los presos (“Tumberos”) y las prostitutas (“Disputas”), la productora de Marcelo Tinelli se metió con los locos. (Clarín, 22-8-2003)

Para Página/12, *Sol Negro* genera buenas expectativas antes del estreno por sus antecesoras de la serie *Okupas-Tumberos-Disputas*: “El ciclo, producido por Sebastián Ortega para Ideas del

Sur, integra un elenco de excepción para una historia que promete momentos tan fuertes como los de ‘Okupas’, ‘Tumberos’ o ‘Disputas’” (Respighi, Página/12, 29-8-2003b).

Stiletano registra en las tres miniseries la misma situación del “aventurero de clase media” que realiza un “viaje etnográfico y exploratorio” en un mundo ajeno, desconocido y hostil: “Aquí, al igual que las exitosas realizaciones de Bruno Stagnaro e Israel Caetano, también hay alguien que llega desde el exterior a instalarse por obligación en un territorio desconocido, ajeno, autosuficiente y decididamente hostil” (Stiletano, La Nación, 18-9-2003);

Ramiro, el joven que arriba al neuropsiquiátrico tras ser responsable del accidente que costó la vida de dos de sus compañeros de juergas y de alcohol, se parece en buena medida al abogado Ulises Parodi, personaje central de “Tumberos”. A los dos les toca sufrir en carne propia algún castigo, los dos disfrutan de una cierta sensación de impunidad y, en un momento, los dos enfrentan la inquietante sensación de quedar atrapados para siempre en un espacio que jamás imaginaron ocupar. (Stiletano, La Nación, 18-9-2003)

También Página/12 señala la similitud argumental en esa situación típica del extraño de clase media que llega y debe acostumbrarse a su nuevo mundo marginal y peligroso. Hasta se repite el actor que encarna a esa figura del aventurero/héroe, resalta el diario:

Hace tiempo que Rodrigo de la Serna (ahora Ramiro Bustos) compone bien al infiltrado, y entonces vale que se vea al infiltrado, todo el tiempo, desde que llega al hospital psiquiátrico hasta que empieza a sentirse él mismo un poco loco. En “Okupas”, en el Canal 7 delarruista, él llegó como un extraño a la casa tomada, en un juego de ocupación que se convirtió en la tragedia personal del excluido. Cambia el escenario, pero se mantienen las intenciones: De la Serna mira el cuadro del loquero con ojos de normal, recién llegado, después de provocar un choque a contramano que mató a su amigo. Para evitarle la cárcel, el hermano le arregla la falta de cordura. (Gorodischer, Página/12, 17-9-2003)

Según Sebastián Ortega, director artístico de Ideas del Sur, y Pablo Culell, productor ejecutivo, la elección de la productora por la temática marginal responde a la búsqueda de mostrar otras realidades ocultas por la televisión nacional. Los productores enlazan así a *Okupas*, *Tumberos*, *Disputas* y *Sol Negro* en una nota de Clarín:

Después de haberse inspirado en los “Okupas”, los presos (“Tumberos”) y las prostitutas (“Disputas”), la productora de Marcelo Tinelli volvió a meterse con la marginalidad. ‘Son mundos que están cerca, pero que no todos conocemos. El hallazgo de estos programas es el hombre ordinario en un mundo extraordinario, y eso nos permite experimentar. Así buscamos diferenciarnos, porque eso hace a la imagen de la productora’, explica Pablo Culell, productor ejecutivo de la miniserie. (Clarín, 15-9-2003b)

La ficción marginal es una “marca” de Ideas del Sur, según Clarín. *Okupas*, *Tumberos*, *Disputas* y *Sol Negro* forman parte de una serie, de un bloque de programas que simbolizan distintos mundos periféricos de actores sociales subalternos. Clarín denomina “tinelliano-orteguista” a esa forma de ficción sobre los bordes de la sociedad:

Tiene una seña, una marca, un “made in Ideas” indiscutible y eso no está mal. La misma productora que hizo “Okupas”, “Tumberos” y “Disputas” volvió anoche al ruedo con “Sol negro” y la miniserie, que reunió a un envidiable elenco, parece querer rescatar lo mejor de aquellas experiencias y evitar lo “más flojo” que hubo en ellas. Así, volviendo a los mundos marginales -ya pasaron la calle, los presos y las prostitutas- les llegó ahora el turno a los pacientes de un neuropsiquiátrico (Clarín, 16-9-2003);

Porque en la concepción “tinelliano-orteguista” de unitarios “profundos”, el punto de partida siempre es un contexto, un ámbito, preferentemente marginal y marketinero. Los “okupas”, la cárcel, las prostitutas, los locos. Después, y en el mejor de los casos (“Okupas”), sobre eso se montará una historia. Si no, no. (Clarín, 7-10-2003)

También Página/12 reconoce una marca de estilo de Ideas del Sur en estas ficciones marginales:

Confabulada en contar –desde la ficción– temas marginales para los cánones televisivos, la productora de Marcelo Tinelli se empeña en indagar esos mundos que forman parte de la sociedad, de los que se habla continuamente, pero a los que la TV siempre evitó. Luego de inspirarse en la ocupación de viviendas abandonadas (“Okupas”), la cárcel (“Tumberos”) y la prostitución (“Disputas”), Ideas del Sur pone ahora sus ojos en los dementes, “los locos”, en una miniserie de 13 capítulos que se centrará en las relaciones que se entablan entre un grupo de internados en un neuropsiquiátrico. (Respighi, Página/12, 29-8-2003)

En una nota titulada “Ficciones”, Mariana Enríquez de Página/12 analiza el estilo de Ideas del Sur en su televisión marginal y rechaza catalogar a sus productos como “realistas”, porque las historias de estas ficciones se encuentran “al borde del fantástico, el gótico y el grotesco”: “‘Tumberos’, ‘Sol Negro’ y ‘Disputas’ extirpan los temas favoritos del realismo social, pero los traducen en una estética recargada, decididamente no realista, al borde del fantástico, el gótico y el grotesco” (Enríquez, Página/12, 5-10-2003).

Para Página/12, las miniseries de Ideas del Sur no buscan simplemente retratar los márgenes de la sociedad, la construcción ficcional de esos mundos periféricos sirve de base para contar historias. *Sol Negro* es cuestionada en comparación a *Okupas* y *Tumberos* por sus clichés y por su falta de “calidad visual”:

Claro está que las ficciones de Adrián Caetano no reflejan nada, sino más bien se apoyan en un universo y desde allí se disparan. A veces se disparan bien (“Okupas”, “Tumberos”, con ese final-manifiesto político), otras más o menos (Disputas, con ese guion errático y abuso de lo bizarro). Pero sin Caetano a bordo, la nueva ficción-artie de Ideas del Sur naufraga. “Sol Negro”, dirigida por Alejandro Maci, no tiene la calidad visual que Caetano garantiza. Pero sobre todo abusa de lugares comunes y confunde aglomeración con intensidad. (Enríquez, Página/12, 5-10-2003)

Stiletano repite la comparación con *Okupas* y *Tumberos* para señalar la falta de ejes narrativos claros en el primer capítulo de *Sol Negro*:

Aquí está el matiz más claro que diferencia a “Sol negro” de sus inevitables referencias previas. Los ejes narrativos que estaban claros de entrada en “Tumberos” y sobre todo en “Okupas” aparecen e hasta ahora sólo insinuados en forma de estados de ánimo (gestos balbuceantes, miradas perdidas, la insistente repetición de una única palabra) y en el espeso y opresivo clima que se respira en los pabellones y las habitaciones del lugar elegido para ambientar la historia, impecablemente subrayado por la fotografía de Sergio Dotta. (Stiletano, La Nación, 18-9-2003)

En otra crítica de La Nación, Stiletano sostiene que el “respaldo tan amplio e incondicional” de América a *Sol Negro* se debe al éxito de *Tumberos*. Stiletano también contrasta el rating de ambas miniseries:

No podía esperarse otra cosa de América que un compromiso semejante desde el momento en que la anterior realización de Ideas del Sur -la muy exitosa “Tumberos”- pudo finalmente imponer como estrella del canal a un programa de ficción, circunstancia que siempre le resultó esquiva a la emisora de Palermo Viejo. Se comprende, pues, la aparición de un plan a toda pantalla de generoso sostén hacia “Sol negro”, que parece continuar aun cuando los resultados de rating del programa están todavía a una buena distancia de lo que consiguió “Tumberos”. (Stiletano, La Nación, 1-10-2003)

Para La Nación, pese a formar parte de la tendencia de relatos sobre los márgenes de la sociedad, *Sol Negro* no logró el mismo reconocimiento del público que sus antecesoras y no cumplió con la expectativa generada sobre sí, lo que indica el final de esa corriente:

Protagonista en primer plano de la reciente tendencia de instalar relatos de ficción en ámbitos marginales (corriente que, según todo indica, no se prolongará en la programación de 2004), “Sol negro” llegó a América con una ambiciosa producción detrás y la expectativa de lograr el mismo éxito alcanzado por “Tumberos”, otra producción de Ideas del Sur. Pero “Sol negro” no logró el mismo espaldarazo y transcurrió en medio de un interés escaso, representado por ratings que se estabilizaron durante las últimas emisiones en cifras que nunca superaron los tres puntos y medio de promedio. (La Nación, 8-12-2003)

Gorodischer de Página/12 también lee el “fracaso” de *Sol Negro* como signo de agotamiento de esa televisión marginal:

“Sol negro”, que quiso ser un cuadro de caracteres, un espacio dedicado al solo actoral, terminó embarcando a sus bestias en un policial clásico aderezado con “loquitos”. En cualquier caso, el que termina hoy fue el último gemido de la TV marginal, la que se deslumbró mostrando lo que estaba ausente, la que se volvió orgullosa de sus protagonistas “diferentes” que borraron culpas. Fue una TV satisfecha por integrar extraños como un misionero que limpia conciencias y extiende una religión: fama para el loco, el preso, el villero y el paciente terminal. (Gorodischer, Página/12, 8-12-2003)

Como los otros diarios, Clarín también habla de cierta saturación de la T.V. marginal, donde incluye tanto a las ficciones en cuestión como a programas no ficcionales (documentales e informes de investigación periodística). Para Clarín, lo que impactaba de esos programas por su originalidad respecto a la televisión costumbrista local termina siendo absorbido por el medio ante la redundancia de la temática. Lo marginal se vuelve moneda corriente en la televisión:

Cuando no hay límite para abusar del límite, el límite desaparece, y lo que en principio estaba más allá, tan lejano como ajeno, empieza a quedar tan cerca, que pierde la magia. Algo así está sucediendo en la pantalla chica con la llamada TV marginal, aquella que sorprendió por la rareza y hoy se convirtió en moneda corriente (Clarín, 2-10-2003);

Desde el año pasado hubo un resurgimiento del género a partir de “Tumberos” (que se sumó a la perla de “Okupas”) (. ...). Así comenzaron a ganar espacio las historias de “Tumberos”, de “Disputas”, de “Sol negro”, las crónicas testimoniales de “Ser urbano” y “Por qué”, las confesiones de asesinos en ‘No matarás’ o las del dentista Barreda en “Puntodoc” o las notas, tras las rejas, del flamante “Pabellón 5”. Habrá quien diga que, si una fórmula funciona, por qué no aprovecharla. Y ¿por qué aprovecharla siempre?... si en ese plan aprovechar se está logrando el efecto contrario: lo periférico se vuelve central, y las viejas y queridas ficciones costumbristas ya parecen como de otro planeta. (Clarín, 2-10-2003)

Así como Clarín hablaba de una “T.V. que satura los bordes” en referencia a los programas ficcionales y no ficcionales sobre la marginalidad, a través de esas propuestas se metió el morbo en el “desierto de lo real” de la televisión argentina, según Página/12:

El nuevo fantasma que recorre la televisión se cuela en todo tipo de programas: telenovelas, series, investigaciones periodísticas, documentales y ciclos confesionales. De los neuropsiquiátricos de “Sol Negro” a las cárceles de “Tumberos”, “Pabellón 5” y “No Matarás”, pasando por los hospitales de “E-24”, Hospital Público y las historias alrededor de la marginalidad en “Ser Urbano”, “Kaos” y la enfermedad en “Resistiré” y “Soy Gitano”, el morbo parece haber copado a espectadores y programas por igual. (Zeiger, Página/12, 5-10-2003)

En esos últimos fragmentos, Clarín y Página/12 incluyen a las tres miniseries dentro de una tendencia televisiva mayor caracterizada por la impronta de lo real que se encontraba oculto hasta entonces en la televisión argentina, por la temática de lo marginal y por el sentido del morbo.

4.3.3.4 Síntesis Sobre la Tendencia Marginal. La caracterización de las mentadas ficciones como “realistas”, “verosímiles” o “creíbles” está acompañada por la concepción de un bloque común, de una nueva forma de hacer ficción, una tendencia incluso más amplia que incluye también a programas no ficcionales. En cualquier caso, se observa, en líneas generales y en los tres diarios, que esos discursos de la prensa escrita sobre *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* analizan aspectos que funcionan como criterios de pertenencia a la televisión marginal. El principal denominador común es la temática marginal, la representación de sujetos y espacios sociales excluidos históricamente por la televisión costumbrista argentina. Las formas en que las miniseries simbolizan a los márgenes son, en las críticas de la prensa, puestas en juego para comparar y evaluar a los tres programas de Ideas del Sur, estableciendo una relación de serialidad entre ellos, donde unos son condiciones de producción y/o condiciones de recepción de otros.

Las críticas a *Okupas* resaltan los recursos que Stagnaro llevó de *Pizza*, *Birra*, *Faso* a la pantalla chica. Para estas publicaciones de la prensa escrita, se repite la vocación rupturista del director. Esos elementos que comparten *Okupas* y el film son, según algunas críticas, marcas del estilo del director, huellas de *Pizza*...: los papeles principales de actores desconocidos para darle credibilidad a las actuaciones y fidelidad con lo representado; el trasfondo de la Ciudad de Buenos Aires y sus suburbios marginales que dan un sentido de realismo urbano; la técnica de filmación “oculta” donde los actores interactúan con la ciudad y con los transeúntes sin que estos sepan de la grabación; el rechazo a la denuncia y a la lección didáctica-moral del cine testimonial y de las series costumbristas; la búsqueda por contar una historia interesante desde el verosímil realista y del retrato de la juventud urbana argentina a fines de los '90 y comienzos de los 2000; el tema de la amistad y de la lealtad, de lo colectivo como salida.

Las críticas a *Tumberos* hablan de una tendencia que une a este programa con *Okupas* y con algunas películas de la línea “realista” del nuevo cine argentino, como *Bolivia* y *Un Oso Rojo*, no solo por el director, sino por la aspereza y crudeza de las imágenes ficcionales sobre sectores de bajos recursos, imágenes que generan cierto malestar en un público de clase media poco avezado. Juegan un papel clave en este vínculo los ambientes sucios y los climas sórdidos de los mundos precarios e inestables representados.

Las críticas a *Sol Negro* son las que más miran hacia atrás, porque son las que pueden hablar con más motivos de una “televisión marginal”, de una tendencia. La estética de la fealdad del hospital neuropsiquiátrico se asemeja, según estas publicaciones, a la de la ex – cárcel de Caseros y a las calles del Congreso, del sur de la Ciudad de Buenos Aires y del barrio de Dock Sud. Los abordajes sobre *Sol Negro* son los que más registran un estilo propio de la productora Ideas del Sur. Si los textos periodísticos sobre *Okupas* y *Tumberos* señalan las coincidencias o similitudes entre esos dos programas, las de *Sol Negro* parten de una comparación con sus antecesoras marginales para desvalorizar al programa de Maci por su repetición de lugares comunes. *Okupas* y *Tumberos* funcionan, así, como medidas o criterios para analizar a *Sol Negro*, porque se las familiariza, se las considera, en varios puntos, partes de un bloque que presenta regularidades. De hecho, el incumplimiento de *Sol Negro* con las expectativas generadas luego de *Tumberos* es, para varias de estas críticas, el final de una forma de ficción que pasó de la sorpresa, la novedad y la ruptura con los códigos que regían la televisión argentina, a la habitualidad y asimilación del medio, a su integración.

5. Conclusiones

Este informe de investigación propuso un acercamiento a tres programas de televisión que renovaron la pantalla chica a comienzos de la década del 2000. Con éxito dispar, *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* movieron estructuras de la T.V. local, provocaron un quiebre con algunos códigos históricos de las ficciones costumbristas típicas de la televisión abierta de este país. Después de repasar los estudios existentes sobre esas miniseries, se decidió poner el foco, no solo en el trabajo significativo de esas tiras marginales, sino, principalmente, en sus críticas en la prensa escrita de alcance nacional: autoridades legitimadas socialmente para darles sentido a los productos televisivos, aunque no tanto para prescribir y orientar consumos y gustos. A continuación, se exponen algunas conclusiones generales sobre lo desarrollado en este informe, unas consideraciones finales sobre lo que les falta a las críticas analizadas y propuestas para análisis futuros sobre el mismo objeto de estudio o sobre temas relacionados.

5.1. Conclusiones Generales sobre las Críticas

Antes del análisis discursivo de los metadiscursos críticos sobre *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* publicados por La Nación, Clarín y Página/12, se consideró necesario abordar, en el segundo capítulo, otros discursos de segundo orden como los trabajos de índole académica que examinan las representaciones e imaginarios contruidos por las miniseries. Esos abordajes hacen hincapié más que nada en la forma estigmatizante o despreciada en que se representan a los sujetos socialmente marginados, en las equivalencias argumentales y en cuestiones vinculadas a la construcción de género. En el tercer capítulo se analizaron dos aspectos vinculados a los programas: el primero, a los antecedentes de la televisión con temática marginal en el llamado “nuevo cine argentino”. Algunas de sus películas rompieron con los códigos del medio cinematográfico nacional a finales de los años '90 y constituyeron un novedoso estilo de ficción desde el rechazo al cine testimonial y moralista, y a partir de ciertos elementos temáticos, estéticos, discursivos y técnicos que les dieron visibilidad a grupos de sujetos socialmente relegados (también relegados por el cine). La segunda cuestión relacionada con los textos primarios, es decir, con las mismas miniseries marginales, tenía que ver con las regularidades que *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* presentan entre sí en niveles temáticos, retóricos y enunciativos, como el realismo en sus representaciones de grupos periféricos, sus similitudes argumentales y tópicos repetidos.

Esos dos aspectos generales de las tres ficciones fueron retomados en el análisis de otros textos secundarios: las críticas publicadas en los diarios La Nación, Clarín y Página/12. Del rastreo y examen exhaustivo de esas lecturas acerca de los tres programas marginales, se desprendió como denominador común la construcción y reproducción de sentidos sobre las regularidades analizadas en el tercer capítulo y que, para los comentarios de la prensa, hacen al carácter experimental, novedoso, creativo y veraz de los programas y de su estilo particular de ficción televisiva. Consecuentemente, se infirió un fuerte efecto de serie entre las tres miniseries, en la que una se presenta como secuela de su predecesora intentando extender la repetición de situaciones y personajes al infinito. Por este motivo, se hizo inevitable, en una primera instancia, el análisis de los programas en conjunto.

La constitución de una secuela es reforzada entonces como resultado del trabajo de los textos secundarios. La comparación de *Tumberos* con *Okupas*, de ambas miniseries con *Sol Negro*, y de las tres con las películas del NCA como *Bolivia*, *Pizza*, *Birra*, *Faso*, *Un Oso Rojo* y *El Bonaerense* se reitera en los comentarios sobre las miniseries, incluso a través de voces oficiales como las de los directores, guionistas, productores y actores. Los fragmentos seleccionados de las notas relevadas permiten vislumbrar, además de la recurrencia de los elementos descriptos como hacedores de una forma original de hacer ficción en T.V. abierta, la relación de “serialidad” entre los programas. Incluso como estrategia comercial de la productora Ideas del Sur, avalada desde América T.V., se postula esa relación, ya que, durante las tres primeras semanas de diciembre de 2002, América emitió simultáneamente *Tumberos* (lunes a las 23 horas) y *Okupas* (viernes a las 23 horas) reforzando los rasgos en común de ambas miniseries. Por lo tanto, no se trata simplemente de que *Tumberos* sea secuela de *Okupas* en la producción, sino que aparecen vinculadas a partir de un criterio de programación. Lo mismo ocurrió en el 2003, cuando América repitió a principios de año *Tumberos* y meses después lanzó *Sol Negro* en su mismo horario (lunes a las 23 hs.) bajo la promesa de ser una propuesta tan ambiciosa, creativa, chocante y exitosa como su antecesora. De este modo, los tres programas reenvían el uno al otro y los textos de segundo orden periodísticos funcionan como relevos de esa relación de serialidad. La serie *Okupas-Tumberos-Sol Negro* no solo es configurada por sus regularidades, sino también por sus condiciones de producción comunes y por las marcas de autoría provenientes del nuevo cine argentino. Lo que esta relación acaba por construir es un bloque que presenta coincidencias a la

hora de representar a sectores populares en televisión y que cuenta entre sus influencias a ese cine de los noventa y comienzos del tercer milenio.

Okupas, *Tumberos* y *Sol Negro* fueron referencias de las notas de espectáculos de los diarios de mayor alcance nacional. La calificación, valoración y evaluación que se hace en esos soportes mediáticos apunta a la capacidad de los tres programas para representar lo que los medios masivos de comunicación entienden como la realidad de los sectores populares, incluso en la ficción. Además de los elementos presentes en las tres tiras, los medios gráficos intervienen reforzando el efecto de lo real. También las notas hacen críticas a los programas de acuerdo a calificaciones en determinados rubros, como la actuación, el guion o la originalidad temática y narrativa.

Los rasgos presentes en *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* destinados a romper con las condiciones televisivas y que producen una ilusión de realidad, como el efecto de toma directa, la estética despojada y el uso de no-actores, son reforzados por discursos de otros medios que tienen como tema a las miniseries. El resultado es la promoción de un sentido dominante a partir del cual *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* se presentan como una televisión creativa, experimental, rupturista, realista y marginal.

5.2. A Modo de Cierre y Propuesta Futura

Si bien es apropiado el abordaje de los elementos que, según esos análisis críticos, conforman una manera distinta de ficción televisiva, se entiende que, en el caso de *Tumberos*, faltan voces de autoridad para sentar postura sobre las formas en que la miniserie representa la vida en una cárcel argentina. Una referencia que puede funcionar como guía para exponer un debate o contrapunto al respecto son las notas de Clarín sobre las significaciones de *Sol Negro* acerca del mundo de la salud mental, donde especialistas de la materia cuestionan a esa ficción en contraposición a lo que sostiene una de las guionistas de la miniserie. No necesariamente deben ser juicios negativos sobre lo mostrado en *Tumberos*, incluir como recurso a una fuente de autoridad en el área suele enriquecer una nota periodística (en este caso, una crítica).

Las críticas a *Okupas*, *Tumberos* y *Sol Negro* dejan de lado algunas situaciones y temas tratados en las tiras que bien valdrían la pena ser examinados, por ejemplo: las relaciones de poder dentro del sistema carcelario de *Tumberos*, todo el intercambio de “favores” entre los distintos actores participantes y la corrupción institucional que involucra al director del penal, a los

celadores y a los internos; el tema en *Okupas* de la incertidumbre, la desesperanza y la ausencia de un horizonte de vida para los jóvenes de sectores populares por la desocupación, la subocupación y el aumento de la pobreza durante la crisis de la convertibilidad; y la construcción de géneros e identidades sexuales en los tres programas, pero, sobre todo, en *Tumberos* con la reafirmación o el cuestionamiento de la masculinidad dentro de la cárcel.

Para informes futuros, se propone estudiar la evolución de las críticas a *Okupas* a lo largo de los años, dado que se convirtió en una miniserie de culto, que al día de hoy se pueden encontrar análisis y reseñas en la prensa escrita, y que sigue generando distintos consumos y prácticas, por ejemplo, en comunidades/redes sociales de Internet como Facebook y Twitter. También quedará pendiente la clasificación de las críticas estudiadas en el presente informe; por ejemplo, en categorías como “paleo-crítica”, “neo-crítica” y “pos-crítica” de Hiram (2012) o en “crítica moderna” y “nueva crítica” de Irazábal (2005)⁵⁴.

⁵⁴ Irazábal, F. (2005). La incerteza como principio constructivo. *Cuadernos del Picadero*, (8), 17-22. <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-8-25>

Referencias

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Santiago Arcos.
- Apra, G. (2000). El nacimiento de la crítica televisiva en la Argentina. En *Memorias de las V Jornadas de Investigadores de Comunicación*. Red Nacional de Investigadores de Comunicación y la U.N.E.R.
- Apra, G. (2001). *¿Por qué resulta imposible hablar bien de la televisión? Problemas sobre la construcción de una memoria y una historia mediáticas*. Trabajo presentado en las Jornadas Cincuenta años de televisión en la Argentina: Industria, cultura y sociedad, Organizadas por la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Apra, G. (2005). *¿Existe una crítica sobre Internet?* En AAS. Actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica.
- Apra, G. (2008). Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. *Colección 25 años, 25 libros*. Universidad Nacional de General Sarmiento: Biblioteca Nacional.
- Barbero, J.M. (2001). Televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención. En *Televisión pública, del consumidor al ciudadano*. Omar Rincón, comp., (pp. 35-69). Editorial Convenio Andrés Bello.
- Bernini, E. (2003). Un proyecto inconcluso. *Revista Kilómetro 111*, (4), 87-106.
- Borella, M. (2008). Qué dice la serie Okupas de los ocupas. *Revista Questión*, 1(23). Universidad Nacional de La Plata. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/819>
- Campero, A. (2008). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Biblioteca Nacional, Medio impreso.
- Canedo, N. (2009). El realismo y la tópica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas y Tumberos*. *Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales*. UBACyT.

https://www.academia.edu/43409402/Canedo_El_realismo_y_al_topica_de_la_marginalidad_El_caso_de_dos_ficciones_televisivas_Okupas_y_Tumberos

- Cingolani, G. (2006). Juicios de gusto en medios gráficos sobre televisión: subjetividades evitadas y enunciación. En *Revista Question*, 1, (9), Universidad Nacional de La Plata.
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/159>
- Cuadra, A. (2003). El Chile televisivo: amores y mercado. Consumo y virtualidad. La telegenia de lo popular. En *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*, (pp.132-154). Editorial LOM
- Dipaola, E. (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. *Revista Imagofagia*, (1), Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 1-27.
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Eco, U. (1988): La innovación en el serial. En *De los espejos y otros ensayos*, (pp.134-156). Lumen
- Fernández, J. L. (2006). Los límites de la crítica de los medios de sonido. *Revista La trama de la comunicación*. Anuario 11. Sección con referato. UNR Editora. 369-380.
<https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927061005.pdf>
- Fernández, Cruz M. (28 de agosto del 2018). *A 20 años de Pizza, birra, faso, el recuerdo de sus protagonistas*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599/>
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. Routledge
- Gocek, C. y Juanes, M. (2004). *Culpable o inocente. Análisis de la serie televisiva “Tumberos”* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Periodismo, Universidad Nacional de La Plata.
<https://qdoc.tips/tesis1tumberoscei-pdf-free.html>
- Hera, Y. (2010). De la pregunta ¿qué es la crítica?, a ¿qué hace la crítica? Para finalmente indagar ¿a quién le interesa la crítica televisiva? *Revista Perspectivas de la comunicación*, Volumen 3, (2), 18-28. Universidad de la Frontera.
<http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/93>

- Heram, Y. (2012). Paleo, neo y pos crítica. Análisis de tres momentos de la crítica televisiva. *Revista La Trama de la Comunicación*, (16) 259-267. <https://doi.org/10.35305/lt.v16i0.38>
- Heram, Y. (2019). La Crítica de Televisión. Propuesta para una agenda de investigación. *Revista Luciérnaga Comunicación*, 11(21), 88-104. <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/Art.4>
- Irazábal, F. (2005). La incerteza como principio constructivo. *Cuadernos del Picadero*, (8), 17-22. <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-8-25>
- Jakobson, R. (1970). Sobre el realismo artístico. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (pp.71-79). Editorial Siglo veintiuno.
- Jost, F. (2007). Propuestas metodológicas para un análisis de las emisiones televisivas. *Revista Oficios Terrestres*, Facultad de Periodismo de La Plata, (19), 154-164. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45800>
- Lanza, P., y Soria, C. (2012). Okupas: el realismo de cambio de siglo en la televisión argentina. *Revista digital La Fuga*, (14). <https://www.lafuga.cl/okupas/569>
- Mazziotti, N. (1991). Intertextualidades en la telenovela argentina: Melodrama y Costumbrismo. En E. Verón (coord.): *El Espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, (pp. 101-11). Colihue https://www.academia.edu/35340300/Intertextualidades_en_la_telenovela_argentina_melodrama_y_costumbrismo_1991
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós
- Rao, M. A. (2003). *Okupas: construcción ideológico-imaginaria de la marginalidad* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.
- Rincón, O. (2001). Televisión pública: para saber quiénes somos, como hemos venido siendo y que queremos ser. En *Televisión pública, del consumidor al ciudadano*. Omar Rincón comp., (pp.295-316). Editorial Convenio Andrés Bello.
- Rodríguez, M. G. (2013). Interrogar la desigualdad. Imágenes de los grupos subalternos en los medios de comunicación argentinos contemporáneos. *Revista Runa*, Vol. 34(2).

Universidad de Buenos Aires.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/640>

Schwarzböck, S. (2001). Los no realistas. *Revista El amante*, (15), 9.

Setton, R. (2015). Tumberos: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades. *Revista Badebec*, 4(8). Universidad Nacional de Rosario. 384-406.

<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/301>

Skornik, V. (2002). *Televisión y significación. Análisis de un caso particular: el programa Okupas* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

Torry, S., y Villarino, M. (2006). *Chorros peligrosos inmorales e incultos: representación masiva de los sectores populares en Okupas y Tumberos* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

Varela, M. (2010). La televisión: el espacio vacío de la crítica. *Revista Imagofagia*, (2), 1-10. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales.

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/795/687>

Vassallo, G. (2019). *El Marginal frente a las tendencias actuales de la televisión. Un análisis discursivo del producto a través de la crítica televisiva*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

Verardi, M. (2009). El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época. En I. Amatriain (Coord.): *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Ediciones Ciccus.

Verón, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP.

Williams, R. (1974). *Tecnología y forma cultural*. Paidós.

Anexo

Okupas

Clarín

Clarín (22-9-2000). De la Serna será el protagonista de Okupas.

https://www.clarin.com/espectaculos/serna-protagonista-okupas_0_rktxRFxCtl.html

Clarín (27-9-2000). Okupas larga con un desalojo. https://www.clarin.com/espectaculos/okupas-larga-desalojo_0_HyiPatgCKx.html

Clarín (21-10-2000). Los marginales de acá a la vuelta.

https://www.clarin.com/espectaculos/marginales-aca-vuelta_0_B1plysKxAte.html

Clarín (24-12-2000). La realidad llegó para quedarse.

https://www.clarin.com/espectaculos/realidad-llego-quedarse_0_HJnggVte0Kl.html

Clarín (30-12-2000a). Nada más lejos de un final feliz.

https://www.clarin.com/espectaculos/lejos-final-feliz_0_rJ7WSmtlRKg.html

Clarín (30-12-2000b). Para qué sirve Okupas. https://www.clarin.com/espectaculos/sirve-okupas_0_HkMbBXtgAtx.html

La Nación

Caligaris, H. (29-11-2000). Televisión. Como si fuera la vida misma. *La Nación*.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/como-si-fuera-la-vida-misma-nid42898/>

García, L. (25-11-2000). Televisión: la historia de los intérpretes del polémico programa que dirige Stagnaro. Dos actores entre la realidad y la ficción. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/dos-actores-entre-la-realidad-y-la-ficcion-nid42390/>

La Nación (24-8-2000). Pantalla chica. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/pantalla-chica-nid30180/>

La Nación (5-11-2000). El 7, una plataforma para nuevas ideas.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-7-una-plataforma-para-nuevas-ideas-nid39725/>

Molero, M. (3-11-2000). "Okupas", TV de alto nivel. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/okupas-tv-de-alto-nivel-nid39436/>

Molero, M. (26-11-2000). Bruno Stagnaro. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/bruno-stagnaro-nid213071/>

Molero, M. (28-12-2000). Balance/2000. Cuando no hay dinero hace falta ser más creativo. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cuando-no-hay-dinero-hace-falta-ser-mas-creativo-nid46542/>

Stiletano, M. (22-10-2000). Entre líneas. Desde la ciudad de la furia. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/desde-la-ciudad-de-la-furia-nid37915/>

Trzenko, N. (14-10-2000). La ficción llega a Canal 7. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-ficcion-llega-a-canal-7-nid36962/>

Trzenko, N. (20-10-2000). Estreno en Canal 7. Buen debut de "Okupas". *La Nación*.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/buen-debut-de-okupas-nid37631/>

Vaccaro, J. (31-12-2000). La cajita. *La Nación* <http://www.lanacion.com.ar/46918-la-cajita>

Página/12

Chaina, P. (18-10-2000). Casa tomada, versión Tinelli. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-18/pag31.htm>

Gorodischer, J. (20-10-2000). Pizza, birra y una casa tomada. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-20/pag28.htm>

Gorodischer, J. (31-12-2000). El año de "Okupas", "Vulnerables", "Todo X2\$" y "Robinson".

Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-31/pag33.htm>

Isola, L. (3-12-2000). Tomar o no tomar. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-12/00-12-03/nota1.htm>

Tumberos

Clarín

Clarín (13-10-2002a). Cómo es la miniserie.

https://www.clarin.com/espectaculos/miniserie_0_rJhz27xAKx.html

Clarín (13-10-2002b). Crónica de una temporada en el infierno.

https://www.clarin.com/espectaculos/cronica-temporada-infierno_0_B1Cf3Xg0Fe.html

Clarín (16-10-2002). Sin caer en la tentación. https://www.clarin.com/espectaculos/caer-tentacion_0_HJlg5iXeRtg.html

Clarín (21-10-2002). Pantalla chica, ideas grandes.

https://www.clarin.com/espectaculos/pantalla-chica-ideas-grandes_0_rkgNacQeRYg.html

Clarín (5-11-2002a). Con “Tumberos”, América se afianza en la noche del lunes.

https://www.clarin.com/ultimo-momento/tumberos-america-afianza-noche-lunes_0_rJwmcD7x0Kx.html

Clarín (5-11-2002b). “Hacia tiempo que no causaba tanto revuelo”.

https://www.clarin.com/espectaculos/tiempo-causaba-revuelo_0_SyE2w7lAYe.html

Clarín (8-11-2002). Los “Tumberos” de verdad también salen en televisión.

https://www.clarin.com/ultimo-momento/tumberos-verdad-salen-television_0_rkX7wml0Kg.html

Clarín (9-11-2002). Mostrar más que contar. https://www.clarin.com/espectaculos/mostrar-contar_0_HktQGvmlCFx.html

Clarín (23-11-2002). “Siempre le esquivé a la televisión”.

https://www.clarin.com/espectaculos/siempre-esquive-television_0_Skjl54meRKg.html

-Clarín (4-12-2000). Con la verdad en la boca. https://www.clarin.com/espectaculos/verdad-boca_0_B1hg77x0Ke.html

Clarín (16-12-2002a). Elogio de la cárcel. https://www.clarin.com/espectaculos/elogio-carcel_0_SJSzSZ7g0Yx.html

Clarín (16-12-2002b). Los colores del encierro. https://www.clarin.com/espectaculos/colores-encierro_0_HkdzB-QgAYl.html

Clarín (26-12-2002). Lo sublime y lo prosaico. https://www.clarin.com/espectaculos/sublime-prosaico_0_SJR6JQeAKg.html

La Nación

La Nación (19-10-2002). Sr. Rating. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/sr-rating-nid441839/>

La Nación (11-11-2002). TV. Crítico por un día. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/critico-por-un-dia-nid454982/>

La Nación (25-11-2002). TV / Crítico por un día. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tv-critico-por-un-dia-nid452648/>

La Nación (2-12-2002). TV. Crítico por un día. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/critico-por-un-dia-nid448966/>

La Nación (18-12-2002). TELEVISION / Rating. Lunes de superacción. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/lunes-de-superaccion-nid459509/>

La Nación (27-12-2002). El termómetro de la televisión. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-termometro-de-la-television-nid461661/>

Larriqueta, D. (27-12-2002). Conversación del arte con la política. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/opinion/conversacion-del-arte-con-la-politica-nid461725/>

Stiletano, M. (16-10-2002). "Tumberos", con calidad y mucho rating. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/tumberos-con-calidad-y-mucho-rating-nid440930/>

Stiletano, M. (27-11-2002). Televisión. Ficciones de peso. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/ficciones-de-peso-nid453104/>

Trzenko, N. (14-10-2002). Estreno: hoy, a las 23, por América, comienza la nueva miniserie de Ideas del Sur. Tumberos: crónicas desde el encierro. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/tumberos-chronicas-desde-el-encierro-nid440448/>

Página/12

Bernardes, H. (15-12-2002). La televisión imposible. *Página/12* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-525-2002-12-15.html>

Blejman, M. (8-10-2002). “Los chorros son personas, como vos y yo”. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11168-2002-10-08.html>

Gorodischer, J. (16-10-2002a). Las dos caras del infierno. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11562-2002-10-16.html>

Gorodischer, J. (16-10-2002b). Los números. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/subnotas/11562-4702-2002-10-16.html>

Gorodischer, J. (18-11-2002). “A mí me gusta estar en la cárcel”. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-13028-2002-11-18.html>

Gorodischer, J. (26-12-2002). El éxito de un rompecabezas. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-14618-2002-12-26.html>

Gorodischer, J. (31-12-2002). Una temporada en que lo mejor fue de ficción. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-14793-2002-12-31.html>

Sol Negro

Clarín

Clarín (22-8-2003). No ves que estoy piantao... https://www.clarin.com/espectaculos/ves-piantao_0_SkgeL_xgAKx.html

Clarín (11-9-2003). El equipo salió a la cancha. https://www.clarin.com/espectaculos/equipo-salio-cancha_0_ByJM_4geRtx.html

Clarín (15-9-2003a). Con la ayudita de los pacientes ambulatorios.
https://www.clarin.com/espectaculos/ayudita-pacientes-ambulatorios_0_ByrKmxlRtx.html

Clarín (15-9-2003b). Cuando la ficción se enfrenta a la cordura.
https://www.clarin.com/espectaculos/ficcion-enfrenta-cordura_0_SJcFXggCFl.html

Clarín (16-9-2003). Después de la cárcel y del prostíbulo, Tinelli explora los márgenes de la cordura. https://www.clarin.com/ultimo-momento/despues-carcel-prostibulo-tinelli-explora-margenes-cordura_0_BkEQQlxAtx.html

Clarín (25-9-2003). Un cruce entre ficción y realidad.

https://www.clarin.com/espectaculos/cruce-ficcion-realidad_0_SyrUbelAFI.html

Clarín (2-10-2003). La TV que ahora satura los bordes. https://www.clarin.com/espectaculos/tv-ahora-satura-bordes_0_BkoGpylg0tl.html

Clarín (7-10-2003). Loco, un poco, nada más.

https://www.clarin.com/espectaculos/loco_0_HJFgACyg0Ke.html

Clarín (8-10-2003a). En los bordes del impacto. https://www.clarin.com/espectaculos/bordes-impacto_0_BJ0zqCygRYx.html

Clarín (8-10-2003b). La opinión de los especialistas.

https://www.clarin.com/espectaculos/opinion-especialistas_0_HJ2z5Ayg0Kg.html

Clarín (15-10-2003). El sube y baja del rating. https://www.clarin.com/espectaculos/sube-baja-rating_0_Sk076kg0tg.html

Clarín (8-12-2003). El ocaso de Sol Negro. https://www.clarin.com/espectaculos/ocaso-sol-negro_0_SJ9WpyJxRKe.html

La Nación

Bonacchi, V. (14-8-2003). "VideoMatch" bajó a 19,4 puntos. Buenas y malas para Marcelo

Tinelli. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/buenas-y-malas-para-marcelo-tinelli-nid519051/>

La Nación (13-9-2003). De la Serna: ser o no ser.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/de-la-serna-ser-o-no-ser-nid526948/>

La Nación (8-12-2003). Una semana de resoluciones en las tiras de TV.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/una-semana-de-resoluciones-en-las-tiras-de-tv-nid552679/>

Molero, M. (13-9-2003). Sol negro: atrapados sin salida. *La Nación*

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/sol-negro-atrapados-sin-salida-nid527009/>

Stiletano, M. (18-9-2003). Estados alterados en una realidad paralela. *La Nación*
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/estados-alterados-en-una-realidad-paralela-nid528283/>

Stiletano, M. (1-10-2003). Televisión. Las dos caras de una moneda. *La Nación*
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/las-dos-caras-de-una-moneda-nid531876/>

Stiletano, M. (10-12-2003). Televisión. Un adiós envuelto en la indiferencia. *La Nación*
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/un-adios-envuelto-en-la-indiferencia-nid553265/>

Página/12

Enríquez, M. (5-10-2003). Ficciones. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-973-2003-10-05.html>

Fabregat, E. (8-12-2003). Un sol para los locos. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/subnotas/29036-10403-2003-12-08.html>

Gorodischer, J. (17-9-2003). “Sol negro”, la locura en manos de un buen grupo de capocómicos.
Página/12 <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25542-2003-09-17.html>

Gorodischer, J. (8-12-2003). “Afuera se va a vender mejor que acá”. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-29036-2003-12-08.html>

Página/12 (15-9-2003). Por un rating de locos.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25462-2003-09-15.html>

Página/12 (18-9-2003). La ambulancia ganadora.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25584-2003-09-18.html>

Página/12 (2-10-2003). Ibope ya tiene 720. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26188-2003-10-02.html>

Respighi, E. (29-8-2003a). “La TV argentina debe evolucionar”. *Página/12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-24753-2003-08-29.html>

Respighi, E. (29-8-2003b). Una visita al laberinto de la locura. *Página/12*

<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/subnotas/24753-9069-2003-08-29.html>

Zeiger, C. (5-10-2003). Bienvenidos al desierto de lo real. *Página/12*

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-973-2003-10-05.html>