

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

Título del documento: Las representaciones de lo popular : ¿cómo es construida la representación de la voz subalterna en los discursos audiovisuales de Adrian Caetano entre los años 2016-2020?

Autores (en el caso de tesis y directores):

Ignacio Ezequiel Luongo

Ana Clara Azcurra Mariani, tutor

Pablo Alabarces, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2022

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



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Ciencias Sociales

Licenciatura en
Ciencias de la Comunicación

TESINA DE GRADO

Las representaciones de lo popular: ¿Cómo es construida la representación de la voz subalterna en los discursos audiovisuales de Adrian Caetano entre los años 2016-2020?

Luongo, Ignacio Ezequiel

DNI 33525028

ignacio.luongo@gmail.com / 15-3365-4580

-Diciembre 2021-

Dedicado a los pibes y pibas que sueñan con ingresar a la universidad

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1: Descubrimientos sobre el decir y lo dicho.....	9
1.1 La construcción del objeto en términos epistemológicos.....	9
Puntos de partida.....	9
1.2 La construcción del objeto en términos metodológicos.....	13
En torno a la distancia.....	13
En torno a “lo popular”.....	13
Entorno a la periodización.....	14
Unidad de análisis.....	15
Capítulo 2: Ideología de lo visible: regímenes, sistemas y formas de hacer cine.....	17
2.1 El Marginal.....	18
2.2 Apache: la vida de Carlos Tévez	20
2.3 Puerta 7	24
2.4 Tu cara me suena.....	25
2.5 El contexto de surgimiento: indicios para pensar producciones audiovisuales y momentos históricos.....	27
Capítulo 3: Movimiento en reversa: periodizaciones y anclajes sobre Adrian Caetano.	31
3.1 Usted está aquí.....	31
3.2 Nuevo Cine Argentino (NCA)	36
3.3 Pensar sobre los pasos: movimiento en reversa.....	39
3.4 ¿Sigues ahí?	41
Capítulo 4: Alianzas discursivas: voces, discursos y recurrencias.....	45
4.1 Un poco de historia	46
4.2 Imagen, estereotipo y representación	49
4.3 Consumo y prácticas de diferenciación	54
4.4 Alianza discursiva.....	59
4.5 La portación de cara	65
4.6 Violencia y risas: los pilares en la construcción de El Marginal	70
4.7 Basado en una historia real	74
4.8 Una puerta hacia el mismo significado	76
Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	86

Introducción

Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación
Harun Farocki

Era un miércoles del año 2019 en el aula 309 del ala Santiago del Estero de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Pablo Alabarces, el profesor titular del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva - quien además es co-tutor de esta tesina - hacía sonar a través de unos parlantes la canción *El extraño de pelo largo* de la Joven Guardia mientras los estudiantes nos acomodábamos en las sillas del salón y comenzaban a circular los mates. Yo estaba sentado adelante con un grupo de compañeros y compañeras para escuchar bien y no perder ningún gesto o detalle de la clase. Allí, en ese espacio que se abría cada miércoles, escuché por primera vez el nombre de Gayatri Spivak y el de otros autores que, tiempo más tarde, compondrían el edificio teórico sobre el cuál se asienta este trabajo y la inspiración general.

¿Puede hablar el subalterno? disparó Alabarces y nos avisó que la pregunta la arroja a su existencia Spivak en 1988 y, luego de una breve introducción, nos preguntó con insistencia a los presentes: “¿Puede o no puede hablar el sujeto subalterno?”

Sin conocer a la autora ni a sus trabajos, y mucho menos la definición sobre la subalternidad, llegué a mi casa y busqué el texto. Lo leí, lo subrayé e hice muchas anotaciones. Aquella semana de septiembre de 2019 surgieron mis primeros interrogantes: *¿quiénes son los sujetos subalternos? ¿Cómo es que se habla en nombre de ellos y qué consecuencias tiene no tener voz propia o posibilidad de auto representación? ¿En qué discusiones en torno a lo subalterno colabora y se inserta el aporte de Spivak?*

Durante esa semana de septiembre, se había estrenado la tercera temporada de la serie *El Marginal* (2019) y ocupaba gran parte de la agenda periodística. La coincidencia me

permitió ubicar mi interés a la par de los disparadores que suscita el texto de Spivak. Fue así que, con esa tercera temporada y con el concepto de sujetos subalternos en mente, apareció la pregunta: *¿Cómo se construye la representación de la voz subalterna en estos discursos y textos audiovisuales masivos?*

La semana siguiente al sismo teórico de Pablo Alabarces, en el práctico a cargo de la profesora Ana Clara Azcurra Mariani - tutora de esta tesina- compartí con ella mis anotaciones y algunas de las preguntas que me estaba formulando. Entonces, la docente me propuso a la serie y a los nudos problemáticos que había registrado como tema del trabajo práctico de finalización de la cursada. Se gestó allí, sin saberlo todavía, mi tesina.

Gayatri Spivak (1988) se pregunta si puede hablar el sujeto subalterno pero la pregunta y su consiguiente respuesta no deben ser tomadas de manera literal ya que el argumento en general apunta al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica colonialista, más luego capitalista. En este trabajo pretendo pensar y analizar cómo es construida la representación de la voz de los sectores subalternos a través de un estudio centrado en las series del director y guionista Adrián Caetano en el período comprendido entre los años 2016 - 2020 entendiendo que su producción -y por ende los discursos de esos productos- durante este período coinciden con un contexto económico, social y político de revitalización de las prácticas de gobiernos neoliberales en argentina.

En ese sentido, el neoliberalismo es entendido en este trabajo no solo como una "reacción teórica y política vehemente contra el Estado intervencionista" (Anderson, 1999: 15) surgida a partir de los años '70 sino como una racionalidad política productora de sentido, en definiciones de Michel Foucault (1978), una racionalidad gubernamental, "un tipo de actividad con el objetivo de dar forma, guiar o afectar la conducta de alguna persona o

personas" (Gordon¹, 2015: 13). Entiendo, entonces, que estudiar la obra de Caetano en el período antes mencionado me permitirá colocar mi trabajo en un diálogo más amplio con la época para analizar de qué modo la producción de sentido neoliberal permea el discurso audiovisual más *mainstream*.

En particular, analizaré críticamente cómo se representa la voz subalterna en los discursos audiovisuales de las series del cineasta y guionista argentino Adrián Caetano durante el periodo 2016-2020: "Apache: La vida de Carlos Tévez" (Torneos&Competencias/Netflix, 2019); "El marginal" (Underground Producciones – Televisión Pública Argentina (TVP) 2016 y 2018); y "Puerta 7" (Netflix, 2020).

Este trabajo pretende analizar las series de televisión insertadas en una plataforma de *streaming* multinacional que tematizan el mundo popular en Argentina para aportar al campo de discusión de la comunicación y la cultura, particularmente los estudios en culturas populares. La elección de este director responde a que, por un lado, en las producciones de Caetano aparecen los sentidos y representaciones tradicionales -y estereotipadas- sobre lo popular/subalterno. Por otro lado, porque registré la coincidencia entre los momentos de formular las preguntas sobre la voz subalterna y los productos audiovisuales citados y descubrir que fueron filmados y guionados por la misma persona. Este descubrimiento me condujo a incluirlo como un eje de análisis debido a que existiría una recurrencia retórica, temática y estética en sus producciones. A su vez, Adrián Caetano es uno de los referentes del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA) que nace a mediados de los '90 y comienzo de los '00, y su camino como director y guionista lo propondré como "inverso".

Dentro de los objetivos específicos que guiaron esta investigación se encontraron la reconstrucción de rasgos retóricos, temáticos y estéticos de las series, la descripción de un

¹ <https://hum.unne.edu.ar/revistas/itinerario/revista10/articulo10.pdf> visitado por última vez el 14 de octubre de 2021.

concepto propio de este trabajo, “alianza discursiva”, que comparten las series de Caetano con otros productos/programas del discurso periodístico. A su vez, reconstruiré de forma exploratoria la carrera artística de Adrián Caetano dentro del Nuevo Cine Argentino (NCA) porque entiendo que las personas están insertas en una trama compleja de significaciones y porque me interesa explorar si existen operaciones de estereotipación, estilización y homogeneización en ese movimiento importante que constituyó el NCA. Por último, también me interesa dar cuenta y debatir la posible autonomía y/o heteronomía de las voces subalternas en los medios de comunicación masiva, las plataformas y los circuitos culturales denominados legítimos y oficiales.

Los capítulos se distribuyen temáticamente de la siguiente manera:

- En el capítulo 1 de esta investigación me ocuparé de presentar la construcción del objeto de estudio en términos epistémicos y metodológicos, es decir, el marco conceptual desde el que realizamos la presente tesina. Allí ofrezco un repaso por los estudios de Gayatri Spivak (1988) que contribuyen a comprender que la pregunta de si pueden o no pueden hablar los sujetos subalternos se ubica en torno a pensar más allá de la propia respuesta y analizarlo a nivel estructural dentro de un complejo tramado político y cultural. Los conceptos que aportó Antonio Gramsci (1961) desde la cárcel y desde donde nace la utilización del concepto de *subalterno* para pensarlo en términos de dominación en estrecha relación con la *hegemonía*. A su vez, otro concepto fundamental que sostiene este edificio teórico es el de *estereotipo* brindado por Stuart Hall (1984) que aporta una clara visión sobre cuáles son las operaciones de construcción de la otredad. Los aportes de Jacques Rancière (2011; 2017) sobre la importancia que cobran para este trabajo los regímenes de visibilidad y representación y, entre otros conceptos fundamentales, este trabajo rechaza de manera taxativa la categoría de *popular* entendida como aquella que agrupa a sujetos pasivos en oposición a las posturas de libertad y negociación de los sectores

dominantes. Más bien resulta pertinente pensar la dimensión de lo *popular* en acuerdo con Hall (1984) y De Certeau (1996) como el espacio de lucha desde el que se negocia, que traduce y es traducida, que interfiere, que resiste y se mueve con acciones tácticas. Como la expresa Pablo Alabarces en su libro *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación* en donde expresa que “popular, distinto, desjerarquizado, menor, subalterno- es decir, sometido a una operación de subalternización; que, entonces, la existencia misma de ese conocimiento está unido a dimensiones de poder” (2021:23)

- En el capítulo 2, el lector se encontrará con una breve descripción de las series, su contexto, su financiación, y sus similitudes retóricas, temáticas y estéticas si las hubiese. El análisis se desarrollará en un constante diálogo con su contexto de producción para analizar si hubo continuidades o rupturas porque entiendo que los productos audiovisuales son inseparables de ese momento fundacional. A su vez, indagaré en la importancia de establecer puntos en común sobre quiénes son los “actores de las sombras”, término que se utilizará para referirse a productores, guionistas, directores y empresas que financian estos discursos audiovisuales. Por último, analizaré el concepto de *biopic* como una definición fundamental en la construcción de verdad y verosimilitud que me permitirá desplegar otros conceptos claves para continuar haciéndome la pregunta sobre la voz de los sectores populares en las series;
- En el capítulo 3 exploraré el camino artístico de Adrián Caetano, su vinculación con el cine, la visión política y artística que ha expresado en distintas entrevistas y declaraciones públicas, y el contexto social, económico y político en el que emergen los discursos que son dispuestos por él en las series. En ese sentido, realizaré un recorrido por el denominado Nuevo Cine Argentino (NCA) como aquel que, inserto en un contexto económico y social bastante particular para el país, dio origen al

nacimiento de directores y directoras que cambiaron la manera de construir y disponer imágenes hasta ese momento y del cual Caetano es personaje fundacional. Por último, y como vinculación directa por ser el soporte en el que se reproducen las series elegidas para este corpus, llevaré a cabo una breve historiografía sobre Netflix, el funcionamiento de su algoritmo y su papel como plataforma de *streaming*.

- En el capítulo 4 abordaré el concepto de “alianzas discursivas” junto al que se someterán a revisión las posibles recurrencias retóricas, temáticas y enunciativas sobre el mundo popular. Repasaré brevemente la historia del cine en la argentina, el lugar del pueblo y sus desplazamientos a partir de las interpretaciones ofrecidas por Gonzalo Aguilar para ubicar espacio temporalmente al lector y evaluar qué papel jugaron los contextos históricos en cada etapa. Revisaré cómo es el consumo en las clases populares y cómo son representadas en las series del corpus elegido. Indagaré en las maneras de narrar a través del cuerpo, el habla, las operaciones de estereotipación, estilización, etc. utilizando ejemplos de cada una de las series que componen el corpus de investigación y extrayendo ejemplos concretos que permitan realizar un anclaje de todo el edificio teórico construido hasta el momento en esta investigación y para observar si hay continuidades y/o rupturas con otros productos que hacen sistema con la investigación.

Capítulo 1: Descubrimientos sobre el decir y lo dicho

En cine, muy a menudo, es el decir quien decide soberanamente lo dicho.

Cristian Metz

1.1 La construcción del objeto en términos epistemológicos

En el presente capítulo estableceré las perspectivas teórico-metodológicas que fueron parte del proceso de escritura de la presente tesina. Este apartado reúne los aportes conceptuales que enmarcan mi investigación y que empleo como herramientas para el análisis aunque no pretendo agotar el vasto campo de producción pero sí reponer la trama conceptual en la que me he apoyado para desarrollar esta tesina.

Puntos de partida

Los principales conceptos y perspectivas teóricas con las que tomamos contacto son las ofrecidas por autores de la línea poscolonialista sudasiática como Gayatri Spivak (1988) para pensar el silenciamiento estructural de las clases subalternas en las narrativas oficiales. En su versión latinoamericana utilizaré algunos conceptos de John Beverley (2004) y de la versión marxista retomaré a Antonio Gramsci (1961) quien desde los cuadernos de la cárcel hablará del pueblo como “clases subalternas”, aquellas que ocupan el lugar dominado dentro de las relaciones de poder. Estas relaciones fueron entendidas por Gramsci como “hegemonía” y no como “dominio” debido a que existe cierto consenso. De Ranajit Guha (2002) tomaremos sus trabajos sobre las culturas castradas en los procesos de conquista y de posterior descolonización como así también los debates poscoloniales y

las críticas aportadas por Mario Rufer (2012; 2017). Para el concepto de estereotipo, este trabajo quiere desmarcarse del propuesto por Loscertales y Nuñez cuando enuncian que:

El estereotipo se puede definir como una generalización en las atribuciones sociales sobre una persona por causa de su pertenencia a un grupo determinado o sobre el propio grupo. Y es una realidad el hecho de que las distintas culturas han elaborado lo que deben hacer; qué conductas se esperan de cada uno de estos sexos y cuáles les están vetadas. Una de las consecuencias más interesantes de este proceso es el hecho de que los propios grupos estereotipados se atribuyen las características que el grupo estereotipador les asignó (2009: 167)

Entiendo que esta definición es incompleta para un término que reviste una importancia central en este trabajo de investigación. En cambio, el concepto de estereotipo desarrollado por Stuart Hall (1984) condensa una interpretación más rica que permite una profundidad de análisis mayor debido a que está enmarcada en el proceso que fija las diferencias teniendo en consideración el poder que opera en las relaciones sociales y la capacidad de representación. Por consiguiente, para este trabajo, el estereotipo es la operación que “reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la Naturaleza” (Hall, 1984:429). Luego encontraremos las ramificaciones del poder y su comprensión que aporta Michel Foucault (1976); los aportes de Jacques Rancière (2011; 2017) sobre las imágenes y su relación con el arte, la técnica y la política; la perspectiva teórica propuesta por Gonzalo Aguilar (2015) en donde se describe al cine como un interventor de lo real y sus conceptos de pueblo y *cine global de la miseria*.

En el plano metodológico, tomé contacto con la obra de Clifford Geertz (1973) que entendió que la cultura es una trama de significaciones, y es por ello que la descripción del corpus se articuló con las técnicas del análisis cultural. Geertz define la cultura como un sistema de

símbolos, en virtud de los cuales el hombre da significación a su propia existencia. En concreto, Geertz define la cultura como:

un conjunto de símbolos que obra estableciendo vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de existencia, y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único (1973:89)

El análisis cultural lo entiendo como una producción de conjeturas rigurosas y al detalle a partir de las huellas que se extraen de los discursos. También, acompañé el trabajo con un análisis de textos audiovisuales basado en las herramientas del análisis del discurso provisto por la semiótica –especialmente, la semiótica de los textos audiovisuales (Brea, 2010). Grignon y Passeron (1991) fueron las citas autorizadas para la metodología de esta tesina, ya que ambos proponen combinar un análisis cultural con un análisis ideológico que reponga las relaciones de poder que lo atraviesan para analizar y definir a las culturas populares:

(...) cometería en este caso una injusticia interpretativa respecto de las clases populares si optara por ignorar en la descripción de su cultura algo que no puede ser nunca relativizado o relativizable: la existencia siempre próxima, íntima, de la relación social de dominación, que, incluso cuando no opera de continuo sobre todos los actos de simbolización efectuados en posición dominada, los marca culturalmente, aunque más no sea mediante el estatuto que una sociedad estratificada reserva para las producciones de un simbolismo dominado (Grignon - Passeron, 1991: 20).

A su vez, recuperé el cuestionamiento central de Michel De Certeau, cuando se pregunta “¿existe la cultura popular por fuera del gesto que la suprime?” (1999: 59) para hacer una vinculación permanente con mi pregunta de investigación y el corpus, porque considero que

estoy analizando un campo que está en constante tensión y conflicto, y desde donde tengo que poder superar las pre nociones, evaluar los desplazamientos, las continuidades, las rupturas, analizar qué sucede con la representación de la voz de los sujetos populares en esos discursos audiovisuales y de esa manera arribar a una conclusión sobre si los sujetos subalternos son o no son hablados por otros y cómo es construida esa voz.

La pregunta central que guió mi investigación fue: ¿cuáles son las características estéticas, retóricas, temáticas y enunciativas que adoptan los productos televisivos y las series de circulación masiva que representan el mundo popular desde una posición que se asume subalterna? En ese sentido, me pregunté: ¿Cómo se representaba la voz subalterna en las series antes mencionadas? ¿Cómo se resuelve temática y estéticamente la representación del mundo construido como popular en las series? ¿Cuáles fueron (si los hubo) los rasgos estereotipantes que adoptaron las series acerca del mundo popular y cómo fueron contruidos? ¿Cuáles fueron las principales alianzas discursivas que *las series* efectúan con otros productos audiovisuales contemporáneos en los que se tematiza lo popular?. Y por último, como cuestionamiento central que recorrió esta investigación de forma transversal: ¿Es posible que el sujeto subalterno hable? (Spivak, 1988). La pregunta apunta al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista y la sostendré a lo largo del trabajo como punto de partida para pensar qué se entiende por sujeto subalterno/popular, qué se entiende por hablar, ser hablados, representación, y otros conceptos que fueron abordados desde la óptica descolonial y los estudios de comunicación y cultura.

Si bien el cine de Adrián Caetano está explorado y ha sido objeto de estudio en más de una ocasión, por ejemplo en las obras: Althabe, 2009; Lobos, 2017; Dillon, 2018; Ferrini, 2019; Vasallo, 2019; no se ha visitado todavía a las series que se transmiten por televisión y plataformas de *streaming* de este mismo director y guionista (terreno mucho más conocido y

criticado por el periodismo cultural y la investigación académica) como así tampoco en vinculación entre ellas mismas. La masividad que suponen estas nuevas plataformas, los cambios en los hábitos de consumo, producción y circulación, sumado al objeto de estudio en cuestión, es, por conclusión, un campo que merece expandir su exploración y se intentará iluminar nuevos recovecos a través de la metodología propuesta.

1.2 La construcción del objeto en términos metodológicos

En torno a la distancia

La pregunta fue clave y a la vez un obstáculo epistemológico durante toda la producción de esta tesina porque representa pararse a pensar en todo momento hacia dónde dirigimos la mirada para hacer foco. La mirada, la mía particularmente, la que inició esta tesina aferrada al concepto de lo popular y las operaciones de estereotipación como denuncia, también fue afectada por el proceso de escritura, las lecturas, las reflexiones, las calles sin salida. El mayor ejercicio fue que la mirada tomara distancia para no caer en la trampa de que es posible “dar voz”.

En torno a “lo popular”

Durante todo el trabajo realizado en esta tesina se hace referencia a lo popular y lo subalterno como sinónimos porque entendí que la problemática de fondo excede a esta diferenciación conceptual y porque es propia de un abordaje desde una perspectiva poscolonial y de estudios culturales. En otras palabras, todo el trabajo está guiado por dos líneas teóricas que utilizan un sinfín de conceptos que a veces convergen y que usualmente piensan la otredad, lo subalterno y lo popular. Para mi, y por consiguiente para las veces que fue utilizado en este trabajo, lo subalterno y lo popular en referencia a la cultura son la dimensión subordinada y dominada. Esa dimensión puede ser variable y heterogénea

incluso en un mismo período histórico. En su libro *Historia de las clases populares en la Argentina*, Ezequiel Adamovsky, afirma:

A pesar de su fragmentación y heterogeneidad, las clases populares comparten una situación común de subalternidad respecto de las élites que han tenido y tienen el poder social, económico y político. De diversas maneras y en grados distintos, todos los grupos que las componen han sido desposeídos del control de los resortes fundamentales que determinan su existencia. Privadas de la posibilidad de definir cómo se organiza la vida en sociedad (al menos en varios de sus aspectos centrales), la realidad de las clases populares se encuentra cruzada por diferentes situaciones de explotación, opresión, violencia, pobreza, abandono, precariedad o discriminación. Pero también por ello, son suelo fértil para experiencias de comunidad, solidaridad y resistencia que con frecuencia dan lugar a una intensa creatividad cultural e ideas alternativas. (2012:12)

En torno a la periodización

La periodización elegida respondió a tres cuestiones centrales. Por un lado, las citadas series corresponden a un nuevo modelo de discurso audiovisual en el que se encuentra enmarcado el traspaso del cine a la serie y en donde Adrián Caetano elige tematizar puntualmente sobre cuestiones que atañen a esta tesina. Por otro lado, las series se montaron en un contexto económico, social y político en donde emergían en todo el continente latinoamericano políticas neoliberales, discursos sobre la meritocracia, la técnica política de la eficacia empresarial en detrimento de la gestión estatal e ideologías denominadas *neofascistas*, entre otras cuestiones que reflejaban la importancia de delimitar los alcances, las rupturas y las continuidades de estos discursos audiovisuales en relación a la construcción de subjetividades que vehiculizaban dichos discursos. Por último, el director y guionista Adrián Caetano construyó a lo largo de su trayectoria artística una mirada autorizada o legitimada (particular, incompleta y sesgada, como toda representación) por el campo en el que se inserta y en el que trabaja sobre qué es el mundo popular, quiénes lo componen y cómo lo viven, que en su perfil de director de series comporta una ruptura con

su anterior recorrido cinematográfico. A su vez, esta mirada se evidenció no sólo en sus producciones, sino también en sus opiniones personales brindadas a diferentes medios de comunicación (opiniones que no fueron tomadas al pie de la letra para esta tesina pero que se utilizaron como una entrada posible al análisis).

Unidad de análisis

El corpus de investigación estuvo construido centralmente a partir de las series “Apache, la vida de Carlos Tévez”, en constante diálogo con las otras producciones de dicho director y guionista que tematizan la vida popular en los últimos cuatro años: “El Marginal” (temporada 1 y capítulos 1 y 2 de la temporada 2) y “Puerta 7” (temporada 1).

Esta tesina es pertinente para el campo de la comunicación porque se inserta en las discusiones y el cruce entre los estudios culturales y los poscoloniales que se preocupan por los límites y posibilidades que se representan y se concretan en el campo mediático. En este sentido, es importante destacar que el cine de Adrian Caetano está explorado y ha sido objeto de estudio en más de una ocasión pero la academia no ha visitado lo suficiente todavía las series que se transmiten por televisión y por plataformas de *streaming* de este mismo director y guionista (terreno mucho más conocido y criticado por el periodismo cultural). La masividad que suponen estas nuevas plataformas, los cambios en los hábitos de consumo, producción y circulación, sumado al objeto de estudio en cuestión, es, por conclusión, un campo que merece expandir su exploración para iluminar nuevos recovecos a través de la metodología propuesta.

En el siguiente capítulo de esta tesina, el lector se encontrará con una breve descripción de las series, su contexto, su financiación, sus similitudes. La importancia de establecer puntos en común sobre quiénes son los *actores de las sombras*, término que utilizaré para referirme a productores, guionistas, directores y empresas que financian estos discursos

audiovisuales. Analizaremos el concepto de biopic, una definición fundamental en la construcción de verdad y verosimilitud. Por último, abordaremos otro concepto que llamaré “alianzas discursivas” en donde se encontrarán recurrencias retóricas, temáticas y enunciativas sobre el mundo popular en diferentes épocas y plataformas.

Capítulo 2. Ideología de lo visible: regímenes, sistemas y formas de hacer cine

El conjunto de series elegidas para este análisis son tres: *El Marginal* (Primera temporada y capítulos 1 y 2 de la segunda temporada); *Apache: la vida de Carlos Tévez*; y *Puerta 7*. Las agrupo en los tres grandes tópicos que atraviesan esta tesina: la cárcel, la villa y la cancha. Todas ellas representan discursos sobre temáticas diferenciadas pero que no sólo están en constante diálogo sino que están bajo un macro discurso, es decir, aquel enunciado máximo que construye un sentido direccionado, repetitivo y eficaz. ¿Qué tienen en común? ¿Quién las financia? ¿Por qué estos tópicos construyen una alianza que refuerza estereotipos? Son preguntas que iré desarrollando a lo largo de esta tesina y que se basan en una premisa que considero fundamental: son construidas desde la misma voz.

Las imágenes que describe en sus guiones, produce, representa y filma Adrián Caetano en el grupo de las series elegidas son un corte quirúrgico en el cual se compone una determinada imagen sobre el mundo popular pero nunca se deja ingresar otra. Allí no existe el lugar para la vacilación, la multiplicidad de sentidos o los puntos contrapuestos, todo va en una sola dirección y es allí donde nos detendremos a pensar.

Sobre esto último, es pertinente aclarar que en esta investigación acuerdo plenamente con el concepto de “imaginal”, o más bien “producción imaginal de lo social” desarrollado por Esteban Di Paola para pensar la producción de imágenes y nuestra construcción de lo social:

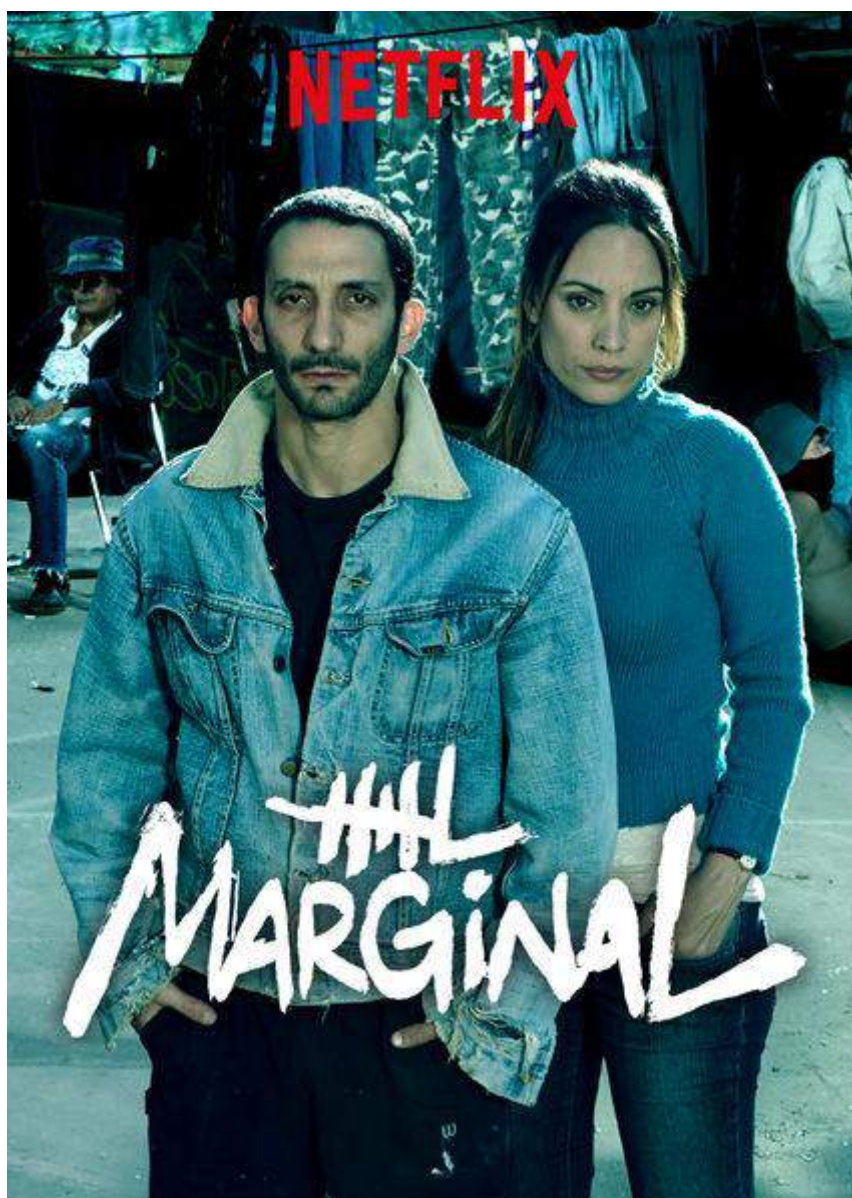
(..) la producción imaginal de lo social implica pensar lo social y su producción como imagen en tanto “experiencia de pasaje”. Actualmente atravesamos nuestra vida y experiencia social y cultural cotidiana entre imágenes publicitarias, cinematográficas, televisivas, fotográficas, cibernéticas, etc (...) Lo imaginal significa y expresa nuevas formas de ver, pensar y sentir. En el mundo contemporáneo las imágenes se multiplican y

diseminan transfigurando nuestras propias percepciones. Las imágenes se interpretan y, simultáneamente, son formas de interpretación. (2010: 10-11)

2.1 El marginal

Una de las series más relevantes del director y guionista Adrián Caetano debido a la cantidad de artículos y debates que suscitó sobre todo bajo la crítica de la *pornomiseria*, que es definida por Gonzalo Aguilar en su libro *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine* retomando a Mayol como un registro “obsceno de la pobreza” que “lleva al límite la paradoja de la mira del cine, que cuando opta por mostrar la pobreza debe a la vez encuadrarla, a menudo estatizarla y ponerla en escena” (2015:187)

Para esta serie, Caetano fue el guionista de la primera temporada y el director y guionista de los capítulos 1 y 2 de la segunda temporada pero luego se desvinculó por causas que aún hoy se desconocen.

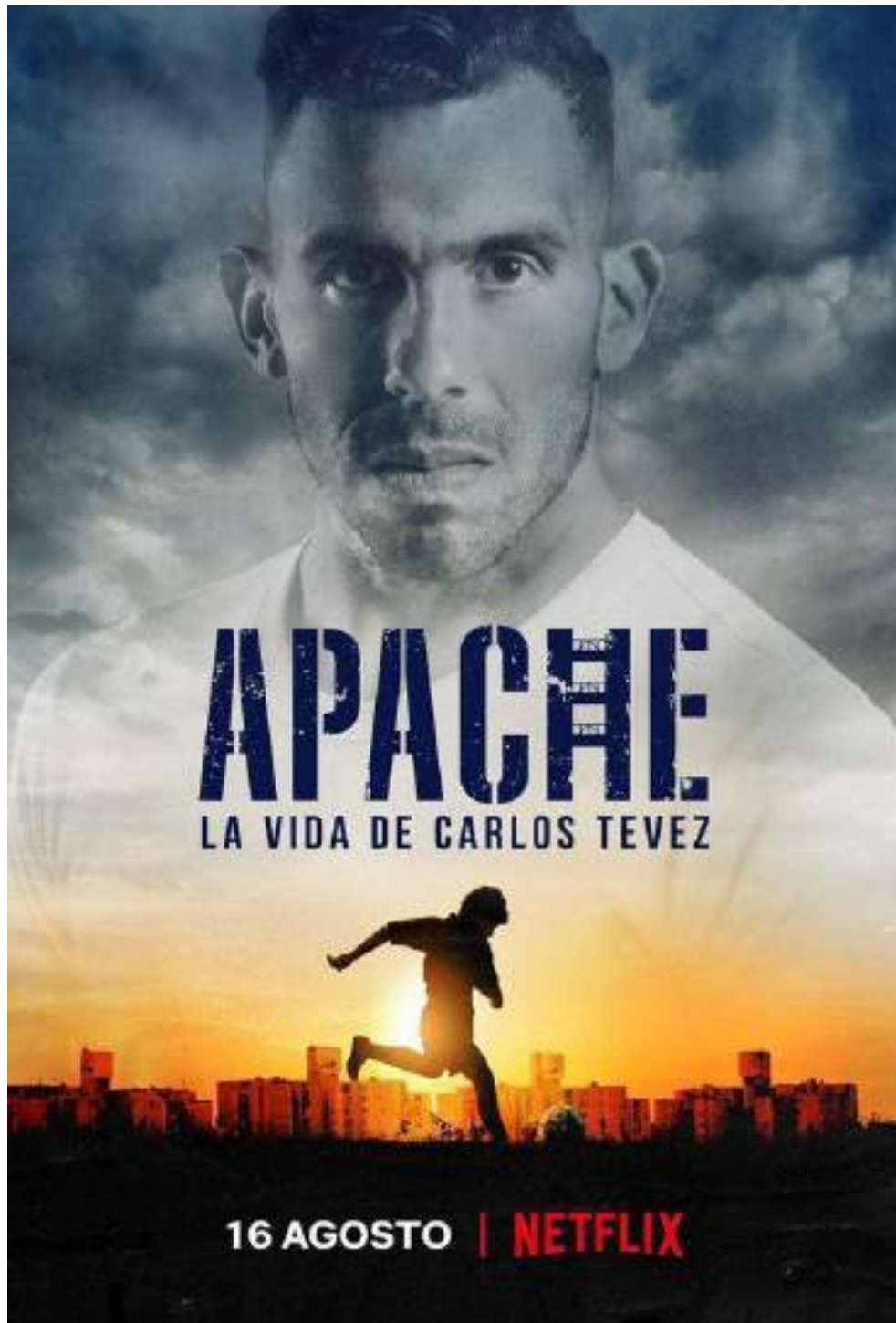


(Crédito de la fotografía: Netflix)

El *marginal* es una serie dramático policial de la televisión argentina creada por Leonardo Salinas - integrante de la famosa productora Underground - escrita por Adrián Caetano en colaboración con Guillermo Salmerón y Silvina Olschansky; y dirigida por Luis Ortega. La primera temporada tuvo 13 episodios y fue estrenada en la Televisión Pública Argentina (TVP) en el año 2016 luego de ganar un subsidio otorgado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en 2015. La plataforma Netflix aparece luego de finalizar la primera temporada y ver su éxito televisivo con un lugar indiscutible en la agenda periodística de ese momento. A nivel cuantitativo, la serie había obtenido 2.9 puntos de

rating en su primer capítulo y un pico de 6 puntos a lo largo de toda la primera temporada cuando, hasta ese momento, los mejores productos de la TV Pública alcanzaban un máximo de 0.9 puntos (Kantar Ibope Rating). Incluso una cadena internacional compró los derechos para explotarla fuera del país. A mediados del año 2017 se estrenó la segunda temporada de ocho episodios con un promedio de 9.5 puntos de rating, como precuela de la anterior, y en el 2019 se estrenó la tercera temporada que contó con 13.5 puntos porcentuales de rating superando a las dos señales de televisión más grandes del país, Telefe y Canal 13, y en horario central.

2.2 Apache: la vida de Carlos Tévez



(Crédito de la fotografía: Netflix)

Esta serie tiene como protagonistas exclusivos a Torneos y competencias (TyC Sports) y a la plataforma multinacional de *streaming* Netflix. La serie transcurre en el barrio Fuerte Apache de la localidad de Ciudadela y fue estrenada en agosto de 2019. Retrata un periodo de la vida del jugador de fútbol Carlos Tévez que va desde sus inicios en el club All Boys

hasta su debut en la primera división de Boca Juniors. Adrián Caetano ha expresado en diversas entrevistas periodísticas sobre la serie, que eligió ese periodo porque era “no explorado”. En palabras de Caetano: “Apache es un retrato, un fresco de una sociedad sin ley, donde el sálvese quien pueda, donde proteger a los propios y no mucho más, es lo que te permite el entorno” (Adrián Caetano , 16 de agosto de 2019².) Consultado por el periodista del diario Página12 sobre cuál es el registro y las líneas argumentales en la construcción de la serie, Caetano responde:

Muchas, casi infinitas. Apache es una historia fractal, precisa y con las contradicciones necesarias y lógicas para no manipular al espectador en una sola dirección. Se intenta reflexionar desde un lugar lo más objetivo posible. Su familia fue fundamental, como contención afectiva, para que Tévez pudiera salir de donde pocos, o casi nadie, sale. Es una historia de vida, de lucha y de constancia. Con un gran factor de fortuna también. Tévez es la excepción y él lo sabe. Sabe que de uno que triunfa, hay cientos que se quedan en el camino. (Adrián Caetano , 16 de agosto de 2019.)

En otra entrevista brindada a un medio digital de llegada nacional para el estreno de la serie, el director enfatizó:

Apache es una serie muy humana. Desgraciadamente es cruel, también –dice–. Pero tiene una mirada amplia. Traspasa lo político, lo anecdótico. En Fuerte Apache encontrás gente que tiene problemas y comprendés por qué estás filmando ahí. Una cosa es que te guste la locación y otra es ir a buscar al que vive ahí adentro y ver cómo sobrevive o cómo muere. Eso le da una mirada nueva a la serie. Le da una mirada más comprometida. (Adrián Caetano , 09 de agosto de 2019³.)

y agregó:

² <https://www.pagina12.com.ar/211324-apache-adrian-caetano-habla-de-la-serie-de-tevez> visitado por última vez el 14 de octubre de 2021.

³ https://www.clarin.com/viva/carlos-tevez-fuerte-apache-adrian-caetano_0_7c2qGAZMA.html visitado por última vez el 14 de octubre de 2021.

Se cuentan muchas cosas. Es una historia medio universal. Una tragedia griega. Tiene mucho de western, también. Es un lugar sin ley. A diferencia de otros lugares de la marginalidad, donde de repente se arman movimientos sociales o hay cierta influencia política, en Fuerte Apache es muy difícil eso. La gente llega, se encierra en su casa, vive puertas adentro. Después de cierta hora nadie sale. (Adrián Caetano , 09 de agosto de 2019.)

Elegir a una persona reconocida como Carlos Tevez y hacerla participar al inicio de cada capítulo, no solo nos lleva al terreno de las biopics, concepto que desarrollaremos más adelante con mayor profundidad, sino que configura un doble análisis sobre la representación y la voz. Una estrategia argumentativa bien pensada por el guionista y director de esta serie, que intenta situar al espectador ante una doble autoridad enunciativa.

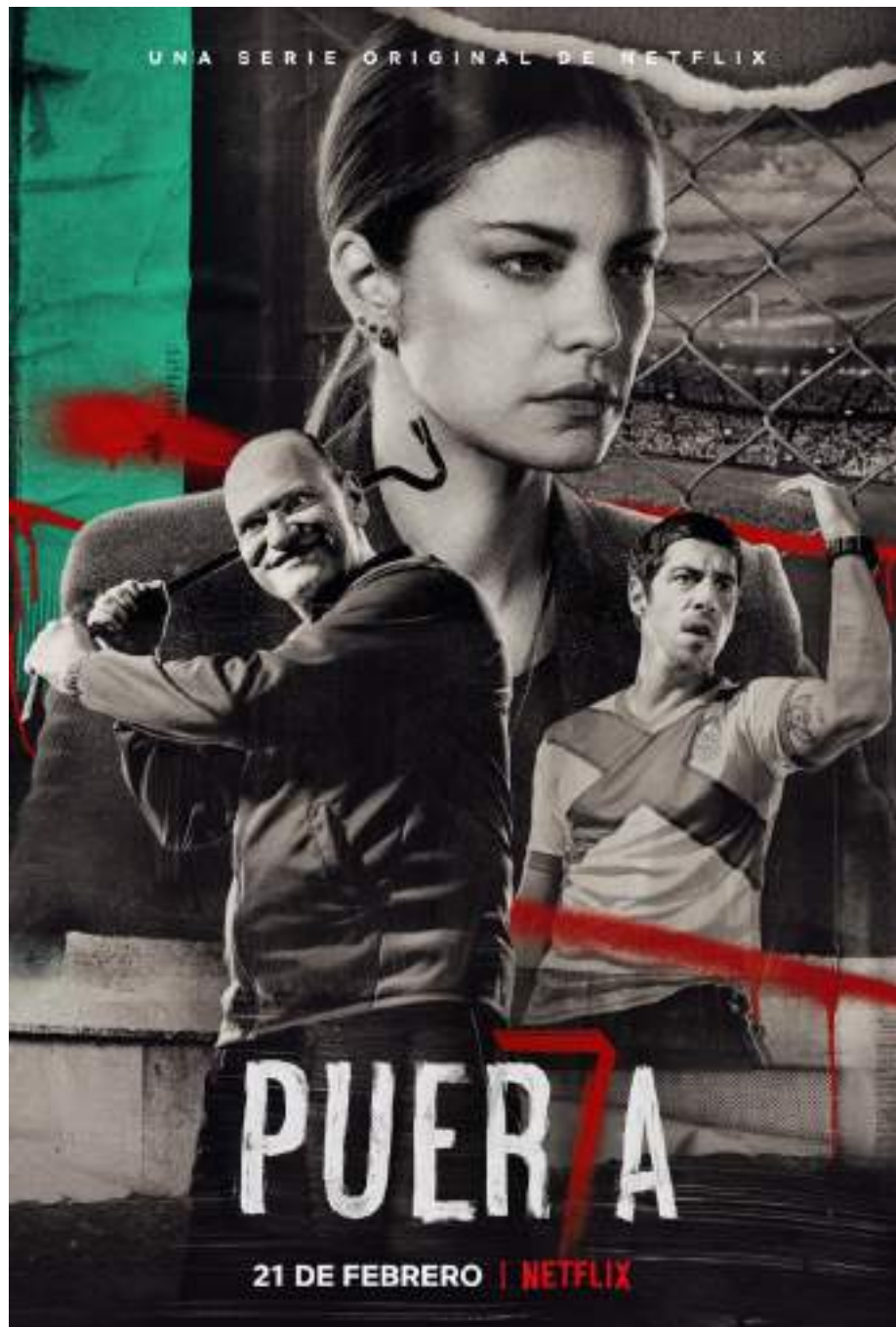
Apache, la vida de Carlos Tevéz es una serie que podríamos ubicar dentro del género de ficción biográfica. Término utilizado para describir a las producciones audiovisuales que realizan una biografía, por lo general, sobre personas ilustres o destacadas en algún ámbito para la sociedad o incluso para el mundo. Pero ¿qué pasa con las biopics? Son un género herramienta que ha generado correr de eje la mirada y hacer que los espectadores estén más preocupados por su comparación con la historia real que se ficciona. Es decir, y para ser muy general ya que luego lo retomaré más adelante, el efecto que se produjo sobre los espectadores es que la mirada está puesta en los parecidos actorales y en la cronología de los hechos dejando en gran medida de lado el cómo se narra y cómo se construyen las historias secundarias que alimentan la trama principal.

Sobre lo dicho anteriormente y teniendo en cuenta las diferencias, la función que cumple la imagen en el documental según Jacques Rancière es:

Éste lleva a su más amplia potencia el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que calcula los poderes de la significación y los valores de verdad. Y el cine documental, el cine consagrado a lo “real” es, en ese sentido, capaz de una invención

ficcional más fuerte que el cine de ficción, fácilmente entregado a una cierta estereotipia de las acciones y de los caracteres. (2014: 61)

2.3 Puerta 7



(Crédito de la fotografía: Netflix)

Financiada por la multinacional de la plataforma *on demand* Netflix, producida por Pol-Ka, escrita por Martín Zimmerman y dirigida por Adrián Caetano, esta serie fue presentada a comienzos del año 2020 y es una serie sobre el ambiente del fútbol.

La historia se centra en un club de barrio ficticio (Ferroviarios) pero agrupa todas las ideas del sentido común sobre los denominados barras bravas. Me interesa dirigir la mirada a lo que subyace en los ocho capítulos y, sobre todo, reparar en que esta serie fue incluida a este corpus en donde Adrián Caetano es únicamente director y no participó de la creación del guión pero sí de la composición de los y las actrices en los rodajes y en su mirada sobre la serie que tomaré de diversas entrevistas que le realizaron al respecto.

Caetano realiza una serie que expone un tópico violento en la construcción de sentido más básico: droga, violencia, robos y barrios populares. A través de este conjunto que, a partir de ahora, llamaré el *cuatro de corazones* para retomar lo dicho por Homi K. Bhabha cuando habla de “la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad” (2019:18) Me interesa darle este nombre como una forma de incluir esas cuatro temáticas que son las que mueven y construyen sentido en una dirección pero que también recorren todas las producciones audiovisuales del director y guionista en su segunda etapa⁴ como si no hubiera otra manera de abordar los discursos audiovisuales, o, para ser más pertinente a este tesina, para hablar por otros.

2.4 Tu cara me suena

¿Cómo está compuesto el circuito de actores, actrices y producciones audiovisuales que interpretan los papeles de las series enmarcadas en este análisis? Me adelanto: no hay producciones *villeras* pero sí producciones sobre las villas. Hay personas de circuitos

⁴ *Segunda etapa* hace referencia a una periodización sobre el director y guionista Adrián Caetano que abordaré en el capítulo 3.

mainstream haciendo una y otra vez papeles sobre su antagonismo. No es que los actores o las actrices no tengan la capacidad para representar aquello para lo que se los convoca sino que aquí el ojo está puesto en cómo directores, guionistas y productores conforman un tipo de representación, al igual que las temáticas que abordan. En este punto quiero ser claro para no dejar lugar a dudas: el problema es la representación que se pretende unidireccional sobre los sectores populares. Aquella que es generada por personas siempre ajenas a aquello que representan.

Si retomamos algunas de las palabras de Jesús Martín Barbero (1983) podemos ver que en toda la industria audiovisual hay una acción que es funcional al mantenimiento y reproducción del orden social y que se sostiene a través de dos operaciones principales: por un lado, la apropiación de las formas, modos y experiencias populares y, por otro lado, la negación de los conflictos que atraviesa lo popular.

A su vez, la mayoría de los personajes del conjunto de las series utilizadas en esta tesina son caracterizados por la carencia. Una carencia que se constituye como tal en la comparación con *otra cosa*. Los personajes siempre aparecen mostrados en situaciones conflictivas, hay una representación que exagera la animalización, la locura, lo salvaje, la anomia y que de algún modo los representa por fuera de las convenciones sociales esperables en torno a la conducta que debería tener una persona y, sobre todo, cómo debería reaccionar alguien que se encuentra frente a la situación de no tener nada para comer o dónde dormir, o ambas.

Estas caracterizaciones son las que Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991) llamaron *dominocentrismo*. En ellas criticaban el legitimismo que describe a las clases populares tan sólo en referencia a las clases dominantes, despojándolas de referencias propias e imponiéndoles una homogeneidad ficticia, que por ejemplo, podríamos apreciar

en el conjunto de las series elegidas. Al respecto, Natalia Gentile y Lionel Steinberg en su libro *Algo en tu cara me fascina. Actores villeros en el cine y la TV* reparan:

Esta caracterización a partir de sus carencias se expresa en base a diversos recursos como lo son la forma de vestirse, que nos hablaba de la desprolijidad y la falta de sentido de la estética; el cuerpo, símbolo del escaso o nulo cuidado personal y de una vida signada por la violencia y el desenfreno; y la forma de expresarse, una jerga cuyas particularidades tendrían su causalidad en las falencias educativas y la relación con el ilícito. (2017: 85)

Estos dos autores se meten de lleno en la construcción de personajes a través de una vestimenta particular en donde el régimen de lo visible ocupa un rol central para la reproducción del estereotipo de las clases populares. Esta es una referencia fundamental para pensar por qué las series no indagan sobre cómo llega una persona a esa situación, cuáles fueron las causas que lo llevaron hasta ahí, sino que lo dan como natural. En relación al cuerpo y lo natural, Pablo Alabarces y Garriga Zucal plantean que:

(...) el cuerpo, comúnmente concebido como natural, es en realidad una formación social que exhibe elementos de género, de clase, étnicos, etc. (...) Los usos, las prácticas y las representaciones del cuerpo delimitan la pertenencia social, identificando y distinguiendo a los iguales y a los 'otros'.(2007: 146)

2.5 El contexto de surgimiento: indicios para pensar producciones audiovisuales y momentos históricos.

Argentina sufre ciclos económicos de endeudamiento y desendeudamiento desde la trágica dictadura cívico, eclesiástica y militar que se inició en el año 1976. Desde allí se han sucedido un sinnúmero de políticas económicas y sociales que intentan recuperar el salario, recomponer el tejido social, pagar la deuda, entre otras medidas. Los años '90 tuvieron otro

papel fundamental para seguir profundizando las desigualdades en todos sus sentidos pero generaron un punto de quiebre que es de interés para esta investigación.

Luego de un ciclo de virtuoso crecimiento en los principales índices sociales, políticos, económicos e incluso en la conquista de derechos, en el año 2015 el partido político PRO (luego pasó a llamarse Juntos por el cambio) gana las elecciones generales y se consolida a nivel nacional, provincial y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Este partido político era liderado por Mauricio Macri y en su génesis contenía -y contiene- una clara orientación neoliberal. Aquí quiero recuperar algunas palabras que desarrolla Diego Sztulwark en su libro *La Ofensiva Sensible* al expresar que:

El propio término “neoliberal” es impreciso y abstracto (...) y su uso habitual tiene al menos dos sentidos diversos. Neoliberal es la dinámica de reestructuración de las relaciones sociales capitalistas que, a partir de los años setenta, otorgó aún más poder al capital sobre el trabajo, al punto de incluir a la vida entera en la esfera de su valorización. Pero ‘neoliberal’ también es un proyecto político que aspira a alinear la vida bajo la forma empresa (empresa capitalista, se entiende) como la unidad más alta y digna de la acción colectiva. (2019: 45)

Lo ‘neoliberal’ no habla pero gobierna a través de formas menos evidentes como las imágenes. Si la política y lo social se vuelven para este concepto algo empresarial atravesado por lo eficiente, ¿Por qué el cine no se convertiría también en eso? Las series de esta corpus -y aquellas que fueron dejadas por fuera pero que hacen sistema en las maneras de construir la temática popular- responden justamente a esto. Son el resultado de una época, claro está, pero no podemos quedarnos solo en ese análisis sino que debemos indagar en cuáles son los efectos, si los hubiera, que generan esos discursos y cuáles son los motivos que llevan a directores y guionistas a realizar este tipo de series, a elegir un tipo de enunciación y no otra, un vestuario como hemos visto hace algunas páginas, unos cuerpos, en fin, una multiplicidad de elementos que componen el producto final.

La cámara, en tanto técnica, no es inocente. Es llevada hasta “ese” lugar, es puesta de una determinada manera y no de otra. Se deja fuera de plano lo que no se considera, se corrige el color, se ilumina hasta el último detalle, se realizan movimientos osados en escenas de tiroteos o peleas de puño que abundan en este tipo de series. Todo está armado. Todo es parte de un guión previamente escrito desde una computadora y una cabeza (o varias) que se ocupan de armar una historia sobre sujetos que no conocen y realidades que jamás vivieron y en las que ese modo de escribir y contar queda dentro de una sola lógica (la industrial) y no pueden ahondar en otras perspectivas sobre lo popular.

La construcción de esa imagen audiovisual estereotipada en términos de Stuart Hall es, además de técnica, todo un dispositivo lingüístico que refuerza, construye y reafirma su posición dentro de la escena. Adrián Caetano repite y lleva al extremo situaciones que son, según su construcción, una escena habitual en las diferentes series que alcanzan este trabajo. (La palabra ‘habitual’ toma una relevancia muy importante en este trabajo y, si bien va a ser desarrollada más adelante, quiero adelantar que en lo que considero una construcción de la representación popular está, sin dudas, la operación de hacer pasar por habitual muchas situaciones exageradas o sacadas de contexto). En ellas, la recurrencia de Caetano es la maximización y la hipérbole de la violencia, el consumo de drogas, la utilización de *lenguaje tumbero*⁵, las armas y la conducta de las y los personajes, que encarnan papeles populares, como animales fuera de control. Una rápida muestra de todo esto que será desarrollada más adelante, es que en las series elegidas solo bastan diez minutos para que aparezca alguna de estas secuencias. En palabras de Gonzalo Aguilar sobre el montaje y la construcción de un relato sobre el pueblo y en una interesante discusión que el autor plantea en torno a lo ‘real’ dentro del cine, explica: o es *la verdad* o

⁵ El lenguaje tumbero es la jerga que circula en las cárceles, es una arista del lunfardo. A su vez, el lunfardo es un repertorio de términos traídos por la inmigración a Buenos Aires.

falsedad de los contenidos lo que define la fuerza cohesiva de los enunciados, sino su efectividad para ligar imagen y acto, cuerpos y movimiento, sujetos e identificaciones (2015:183)

Adrián Caetano está inmerso en ese proceso inverso, se volvió eficiente y dejó de ser eficaz. Sus propios dichos en diversas entrevistas marcan el pulso de sus opiniones al respecto y, sobre todo, marcan el norte sobre qué pasó con el cine, las audiencias y los realizadores. Esta es una idea que se desarrollará a continuación en el capítulo tres de esta tesina junto con referencias actuales que sucedieron mientras se escribía este trabajo y la descripción del nacimiento y evolución del Nuevo Cine Argentino (NCA) como movimiento que agrupó a diferentes directores audiovisuales y cambió las maneras de filmar. A su vez, también se abordará el fenómeno Netflix como servicio de *streaming* multinacional.

Capítulo 3: Movimiento en reversa: periodizaciones y anclajes sobre Adrián Caetano

La representación no es sólo un problema de “hablar sobre” sino también de “hablar por”

John Beverley

3.1 Usted está aquí

Mientras escribía este capítulo que repasa la filmografía de Adrián Caetano, su vinculación con el Nuevo Cine Argentino (NCA), con las series elegidas y con lo que llamaré *camino inverso* del director y guionista, me encontré con un tweet que publicó en esa red social la cuenta oficial de Adrián Caetano que llamó mi atención:



Si bien el tweet suelto podría pasar desapercibido y jugar un papel netamente descriptivo de los atributos que debe tener una ficción para Caetano, lo cierto es que podría también enmarcarse en la discusión de estos días en la Argentina por el estreno de la serie “El Reino” (13 de agosto de 2021), la cual es una ‘producción original’ de Netflix, escrita por Claudia y Marcelo Piñeiro y dirigida por Miguel Cohan y Marcelo Piñeiro y en donde se tratan dos temáticas delicadas y explosivas: política y religión.

Lo cierto es que la serie “El reino”, además de ser un éxito en términos de visualizaciones para la plataforma de *streaming*, suscitó fuertes críticas de varios sectores de la sociedad, pero el más llamativo fue el de la Alianza Cristiana de Iglesias Evangélicas (ACIERA), la cual se manifestó en contra del guión en una carta extensa de la cual cito una parte: “(...) utilizar un guión televisivo o cinematográfico para crear prejuicios o estereotipar a quienes representan un pensamiento contrario, no sería una expresión artística genuina o pura, sino que estaría contaminada por aquellos condicionamientos ideológicos” y agregaron:

Crear un producto cultural, como es una ficción de cine o una serie, desde la base del odio, para generar rechazo social a un colectivo religioso, es un acto que no realza la belleza de una profesión que se debería caracterizar por la transparencia y pureza intelectual y creativa, y no por usar la actuación para denostar y fogonear el rechazo social a quienes piensan distinto a quien produce esa obra. (ACIERA, 20 de agosto de 2021)⁶

Si bien la serie “El Reino” no está incluida en esta tesina, me parece pertinente traerla por unos momentos para reflexionar sobre tres cuestiones: la opinión de Adrián Caetano condensada en un tweet sobre la ficción; cómo un colectivo pudo expresar su descontento ante una representación que les parece desproporcionada, injusta, vacía y que tuvo lugar en los medios de comunicación más importantes y de mayor tirada -y visualización en términos digitales- del país; y por último, destacar que la crítica de la Alianza Cristiana de Iglesias Evangélicas es sobre cómo está construido el guión reconociendo que ahí está el momento fundacional de aquello que critican. Este último aspecto no es menor ya que allí se condensa el momento subjetivo por excelencia en donde se ponen en juego muchas cuestiones y conceptos que venimos trabajando en esta tesina.

⁶ <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/el-reino-el-comunicado-de-aciera/> visitado por última vez el 9 de septiembre de 2021.

Volviendo al tweet de Adrián Caetano, en particular quiero rescatar dos palabras de toda la oración: realidad y coherencia. ¿Cuál es la realidad? A priori, es el resultado de una construcción y una convención. ¿No es acaso contradictoria la afirmación de Caetano? Los directores y guionistas del Nuevo Cine Argentino (NCA) de los cuales hablaremos a continuación, intentaron retratar y expresar la realidad, y las crueles diferencias sociales que en los años '90 marcaron al país.

Entonces, retomando la idea principal de los sociólogos Peter L. Berger, y Thomas Luckmann (2011), la construcción de la realidad tiene dos momentos muy importantes. Primero, es social, es construida, modificada y recreada por los hombres a los cuales a su vez determina. Segundo, y como consecuencia de lo anterior, no es inmutable sino que es susceptible de ser modificada y, de hecho, lo es continuamente por su propio productor.

Ahora bien, ¿qué pasa con la coherencia? La coherencia es un concepto sumamente complejo, atado a la construcción de sentido, lo que supone un posicionamiento ético y moral. En este sentido, podríamos destacar dos rasgos esenciales de la coherencia: por un lado, es una propiedad que surge del trabajo de interpretación que realizan los espectadores de las series quienes activan una serie de expectativas y experiencias de conocimiento del mundo para realizar dicha interpretación. Por otro lado, tiene un carácter dinámico (es un proceso), por lo que es una característica que puede estar sometida a revisión y a adaptación en el devenir comunicativo y en las distintas situaciones socioculturales. La coherencia de un discurso depende también de su aceptación por parte de los espectadores en una situación comunicativa concreta. En otras palabras, va a depender de cómo han construido su mundo esos espectadores, y sobre todo, su moral.

Veamos otro ejemplo sobre cómo se posiciona el director y guionista, Adrián Caetano, cuando le preguntan por su propio trabajo. En este caso, en una entrevista con el diario

Argentino Página12 para hablar sobre su serie Apache: la vida de Carlos Tévez, en donde afirma: “Apache es una retrato, un fresco de una sociedad sin ley, donde el sálvese quien pueda, donde proteger a los propios y no mucho más, es lo que te permite el entorno” (Adrián Caetano, 16 de agosto de 2019)

Sobre la cita del director de la serie, me queda preguntar: ¿un retrato de qué y contado por quién? ¿Es este retrato un “fresco” en tanto técnica artística que tiene un método “orgánico y puro” para representar la realidad? La afirmación del director de la serie posee algunos inconvenientes porque contiene una pretensión de totalidad objetiva como si una cámara omnisciente y todopoderosa fuera colocada en un trípode por cuatro meses y su registro no fuera alterado sino pasado en crudo. Incluso allí, en términos técnicos, donde elegimos en qué lugar poner la cámara ya estamos haciendo un recorte. A su vez, esta afirmación de Caetano omite que desde el guión ya hay una puesta en escena que disimula su estar-ahí y, en el caso puntual de esta serie como las otras elegidas, naturaliza la violencia en temáticas populares y que reivindica ciertos valores del verosímil social y no otros.

Pero el director de “Apache: la vida de Carlos Tévez” también hace mención a “una sociedad sin ley” que estimo, es en términos jurídicos como si las sociedades fueran construidas únicamente por la noción que nos ofrece la ley. Pero, aún dándole momentáneamente un sentido único a la afirmación ¿no es justamente esa sociedad que menciona Adrián Caetano la más típicamente judicializable y expuesta a una coerción permanente de valores, usos y costumbres? Expuesta también, a lo que hace la serie: vaciar de significados lo existente, borrar las huellas que allí existen y narrar desde un guión que ejerce la voz propia diluyendo a un otro y homogeneizando a todo un barrio y una clase. Caetano filma en Fuerte Apache y construye un ideal de vecino de ese barrio y un tipo de vida que, más allá de ser estereotipante y llegar a lugares comunes, sigue aportando sin cuestionamiento a esa sociedad que, por un lado está fuera de la ley en términos jurídicos, legales, asistenciales, etc., y por otro lado, como contracara de esa expulsión, se

encuentran constantemente alcanzados por lo coercitivo, represivo y coactivo de la ley. Toda esta exclusión-inclusión se da, entre otras cosas, por lo que se denomina “portación de cara” y lugar de residencia que veremos más adelante en este trabajo y que incluye muchas características y rasgos físicos y que son un denominador común en el corpus elegido para representar a las clases populares.

Pierre Bourdieu define el concepto de campo como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él (Gutiérrez, 1997). Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo; así como por la confrontación de grupos y sujetos en la búsqueda por mejorar posiciones. En este sentido, la propuesta de Bourdieu toma en consideración que las estructuras sociales objetivas existen y tienen efectos sobre las prácticas de los actores sociales, a la vez que reconoce que estos fenómenos son interceptados por la subjetividad de esos actores. Siguiendo en sus palabras, Bourdieu propone pensar lo social en su multidimensionalidad y no en términos de un espacio determinado mecánica y exclusivamente por lo económico. Este campo va a estar determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Lo que hace Caetano es construir una mirada economicista sobre Fuerte Apache que da como resultado la homogeneización sobre el barrio y sobre la clase social -imaginada por el director- que allí vive borrando todas las distinciones, gustos, usos, costumbres, apropiaciones, consumos y resistencias. En este relato particular la serie construye un barrio peligroso, con vendedores de estupefacientes, con delincuentes, con chicos y chicas que no van al colegio pero sobre todo construye un espacio en donde se naturaliza la violencia, en donde constantemente se está al borde de la desintegración y en donde para un <nosotros> en tanto espectadores, lo cotidiano de ese barrio se nos presenta de manera hiperbólica, animalizada y nos reafirma en la construcción de esos <otros> que retomaré en

el capítulo siguiente. El recorte que figura en Apache -y que puede apreciarse en las otras producciones audiovisuales- que puede verse desde los primeros minutos de la serie con una escena de ejecución a plena luz del día por un ajuste de cuentas entre vendedores de estupefacientes, es el que marca el tiempo de todos los capítulos que le siguen.

3.2 Nuevo Cine Argentino (NCA)

El Nuevo Cine Argentino (NCA) se gesta como movimiento de renovación en los años noventa pero encuentra una serie de hechos previos que, podríamos decir, impulsaron o dieron pie a su creación. La Argentina salía de un periodo trágico y recuperada la democracia al comenzar la década del '80, aparecieron las escuelas independientes como la del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, ENERC) y luego la Universidad del Cine (FUC)

Luego podemos ubicar en esta línea imaginaria la puesta en vigencia finalmente de la Ley de Cine (1994) al tiempo que resurgía el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata luego de veintiséis años de interrupción y poco después la creación del Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). El mito de aquel fervor es que, de manera espontánea, un grupo de directores cambiaron el paradigma, marcando a fuego la forma de hacer, montar, trabajar y mostrar un producto audiovisual, logrando así que muchas obras nacionales se posicionaran en el mundo.

Entre las obras más destacadas de esta época encontramos: *Pizza, Birra y Faso* (1998) de los debutantes Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano., *Mundo Grúa* (1999) el primer largometraje de Pablo Trapero y *Rapado* (1992) escrita y dirigida por Martín Rejtman.

Pero esta corriente denominada Nuevo Cine Argentino contenía estilos y maneras que desbordaron el cine y se empezaron a ver reflejadas en series televisivas, videoclips, etc. Algunos autores coinciden, en líneas generales, en analizar el Nuevo Cine Argentino como un fenómeno emergente de la cultura nacional de fin del siglo XX caracterizado por originar una ruptura con los modos de producción, narrativas y estéticas del cine argentino industrial, configurando un circuito de producción restringido en contraposición con el circuito de producción ampliado, propio del cine masivo y comercial.

Para poner un ejemplo concreto, según Bettendorff, los principales rasgos distintivos del NCA fueron: “(...) la producción independiente, la ‘voluntad de [los directores] ser contemporáneos’ y la búsqueda de un nuevo realismo”, (2007: 123). Esa voluntad estaría marcada por el contexto (años noventa) que vivía el país en ese entonces: plena crisis social y económica en medio de una política neoliberal que llevaba varios años profundizando las desigualdades y dejando niveles de pobreza, marginalización y fragmentación nunca antes vistos. La crisis marcaba el pulso de las producciones audiovisuales y lo popular/marginal ganaba minutos de cintas en las cámaras. Los jóvenes directores estaban tomando la cámara para mostrar lo que la dictadura y la primera década de democracia habían ocultado. Se interesaban por los márgenes, por las personas excluidas de ese sistema de pizza, champagne y parri pollos⁷.

Pero esa voluntad de ser contemporáneos de la que habla Bettendorff es, parafraseando al filósofo italiano Giorgio Agamben (2011), la capacidad de ver las sombras de la época y de iluminarlas. Quizás también con algunas características posmodernas que arrojaron luz a las sombras que producía la razón establecida hasta ese momento sobre qué era y cómo se hacía el cine o, más bien, sobre qué mostraba el cine y qué no. Lo contemporáneo, considera Agamben, es lo que está fuera de tiempo, desencajado, y ahí es donde estos

⁷ La expresión hace referencia a los años de excesos, novedades y frivolidad y denota una posición social alta.

directores encuentran su *leitmotiv*: en ese no hacer como siempre para desmarcarse y rehacer los modos y maneras. Es también un fuera de tiempo y lugar de la escena habitual que encuadraba el cine hasta ese momento, para desplazarse hacia el encuadre de los márgenes desencajados del centro que vivía la “fiesta menemista”.

Sobre esto último y los desplazamientos de la atención, el encuadre y el mundo popular, Gonzalo Aguilar, en su ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino, aporta una perspectiva interesante: “En términos culturales, sí lo popular había mantenido una tensión o una resistencia a la apropiación mediática, en esa década puede decirse que el crecimiento de los medios masivos y la industria cultural terminó por absorber (y despolitizar) casi todas las expresiones de la cultura popular.” (2006: 146). Esto es, ni más ni menos, que el desplazamiento del cine a la televisión. Este aporte nos lleva a que el NCA se inserta en un momento político en donde la categoría misma de “pueblo” tiende a caer en desuso: “El cine, que desde los tiempos de *El acorazado Potemkin* había sido un lenguaje ideal para alentar al pueblo en trance, se encontró con que el pueblo se había transformado en otra cosa” (Aguilar, 2006: 147). Así, la emergencia del Nuevo Cine Argentino en los años noventa constituye un hecho novedoso y problemático: Es el momento en que el cine está atravesando una profunda crisis pero, a la vez, emerge desde un sector de la crítica lo que se denominó “una nueva forma de hacer cine”. Si bien no es tema de esta tesina, las investigaciones que abordan este fenómeno serán brevemente abordadas en el capítulo siguiente, en donde se relata una desaparición doble: la del pueblo en las salas, y la del pueblo en la pantalla del cine.

En el año 2020, plena pandemia mundial del COVID 19, se cumplieron 25 años de la “creación” del Nuevo Cine Argentino. Es importante aclarar que no hay manifiesto ni acta fundacional del NCA, sino que se habla de una corriente como efecto de la recopilación de características y similitudes que ponen en sistematización los críticos.

3.3 Movimiento en reversa: Pensar sobre los pasos

Israel Adrián Caetano nació en Montevideo, Uruguay, en el año 1969. Desde los 14 años vive en Argentina en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires donde desarrolla su carrera cinematográfica. Es director, guionista y productor de cine. Sus primeros pasos consagrados fueron en 1996 con la participación de su cortometraje "Cuesta Abajo" en Historias Breves I y su primer largometraje "Pizza, Birra, Faso" (1998) ganadora de los premios Cóndor a la mejor película, guión y dirección, posicionándolo como uno de los fundadores del Nuevo Cine Argentino. Le siguieron "Bolivia" (2001) su segundo largometraje, galardonada con el premio de la crítica en el Festival de Cannes, "Un Oso Rojo" (2002) ganadora de los premios Cóndor a mejor película, guión y dirección. Con "Crónica de una Fuga" (2006) participa en el Festival de Cannes por la Palma de Oro y gana los premios Cóndor por guión y mejor película, Francia (2009) es destacada con la mención de honor en el Festival de San Sebastián, luego estrena "Mala" (2012) y "NK, el documental" (2013). Su última película, "El Otro Hermano" (2017) participó de los Festivales de Miami, Málaga, Lima y fue exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

Asimismo, cuenta con una vasta experiencia en televisión, habiendo creado series como "Tumberos" (2002) por la que obtuvo el premio Martín Fierro al mejor director, "Disputas" (2003), "El Marginal" (temporada 1 y 2), "Sandro de América" (2018) por la que obtuvo el premio Martín Fierro como mejor director y serie y "Apache, la vida de Carlos Tevez" (2019) estrenada en Netflix a nivel mundial. Participó como director en "Lo que el tiempo nos dejó" (2010), "Prófugos" (2013 temporada 2), "Pacto de Sangre" (2018) y "Puerta 7" (2020).

Caetano es exponente del Nuevo Cine Argentino, movimiento que generacionalmente desplaza a los directores de ese momento que estaban establecidos por su manera de

filmar y componer las imágenes. Hay un completo cambio de registro en todo lo que se hacía desde los años '60 hasta esa fecha. Todo este grupo de directores del NCA salen hacia los márgenes, cuentan sus historias, poseen bajos presupuestos y tienen la pretensión de generar un efecto. Aquí tenemos la primera observación: Caetano inicia siendo disruptivo, diferente, contra todo pronóstico para un novato director de cine. Un dato no menor, es que cuando surge el NCA, con una crisis total del país y del sector audiovisual es el mismo Presidente Carlos Saúl Menem el que modifica la ley de cine del momento para cuidar el cine nacional -y al sector- a través del dinero del corte de entradas. Es decir, en medio de un neoliberalismo salvaje que imponía cada vez más distancia entre las clases sociales, el entonces presidente tiene un gesto hacia el cine nacional un poco inexplicable pero que, si se me permite la palabra, despeja el camino para la conformación de ese grupo de directores y directoras que conformaron el Nuevo Cine Argentino (NCA). Cuando utilizo la palabra inexplicable quiero hacer referencia a que en un contexto neoliberal, el ex presidente Menem puso en vigencia la Ley del Cine n° 24.377/1994, que, por un lado, da origen al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y, por otro lado, propone la creación de un fondo de financiamiento propio para la actividad cinematográfica con lo que, ese mismo año, se logró triplicar la producción de cine nacional.

Hoy en el año 2021 se está discutiendo una nueva ley de cine y Caetano pareciera estar de nuevo en sus comienzos pero montado en el nuevo paradigma industrial que propone la época en donde las ideas se montan sobre lo rentable - on demand⁸ y multiplataforma - y no al revés.

Caetano se acomodó a la época y se encuentra filmando y escribiendo lo más apegado al formato comercial, industrial y serial que proponen plataformas como Netflix en donde se realizan relevamientos constantes para detectar los temas más relevantes para las personas y así crear productos a medida. Caetano ha perdido esa mirada profunda y

⁸ En español: a demanda

crítica sobre algunas temáticas que el movimiento de los años '90 supieron retratar con vehemencia.

3.4 ¿Sigues ahí?



Cuando la sesión queda en pausa por mucho tiempo la plataforma hace aparecer este cartel

Netflix es un servicio pago de *streaming* por suscripción que permite a sus miembros ver series y películas sin publicidad en un dispositivo con conexión a internet. Fue creado en 1997 en los Estados Unidos y empezó a operar un año después ofreciendo un servicio de alquiler de DVD a través del correo postal de ese país. En el año 2011 inicia sus operaciones en América Latina y el Caribe y al siguiente año en algunos países de Europa. Desde el 2016 ofrece sus contenidos a todo el mundo con excepción de la región de Crimea, y los territorios de Corea del Norte, China y Siria. Según los números que reporta la compañía, para el segundo semestre de 2021 ya contaba con más de 200 millones de suscriptores a nivel global.

Según datos no oficiales, Netflix posee un 70% más de producciones propias por año en comparación de sus principales competidores (HBO y Amazon). Las preguntas ante tantas producciones y usuarios registrados podrían ser muchas pero, en mi opinión, la pregunta central para pensar a la plataforma de *streaming* siempre en vinculación con los usuarios es ¿qué está disputando? Para responder a esto vamos a hacer un breve repaso por algunos puntos que considero de suma importancia para entender el pasaje de lo virtual a lo real. Antes de continuar quiero hacer una referencia sobre la estrategia comercial del gigante del video a demanda para evitar la confusión del lector. Netflix se adjudica como propias series que no lo son realmente. La estrategia es clara: compra los derechos internacionales de las mismas y en algunos casos incluye en el contrato un acuerdo para venderlas como “Originales de Netflix” en los países en los que va a distribuir las, generando confusión en los usuarios.

Para volver al punto central, por un lado, hay una historia sobre el algoritmo y el tipo de inteligencia artificial que utiliza Netflix para analizar un gran volumen de datos (de los usuarios en la plataforma, de sus tipos de consumos, de redes sociales, etc) que se utilizan para tomar decisiones sobre cuáles serán las próximas producciones e incluso sobre personajes en temporadas que aún no se estrenaron. Incluso el ejemplo claro y concreto de esto fue que en el año 2013 comprobaron que sus clientes consumían de forma masiva *House of cards*, una serie de origen británico, no muy conocida de los años noventa que trataba sobre política. Se dieron cuenta, además, de que estos mismos espectadores eran fans de las películas que protagonizaba Kevin Spacey. Netflix pagó por los derechos y la producción, unió ambos elementos y el resultado fue la serie *House of cards* estadounidense que, no solo ganó varios premios, sino que se convirtió en el primer gran golpe audiovisual de Netflix con un producto de ‘producción propia’. Por otro lado, en el año 2017, el CEO de Netflix, Reed Hastings, realizó una serie de declaraciones que son relevantes para este análisis. Se estaban presentando las ganancias trimestrales de ese año cuando en esa conferencia, Reed Hastings dijo que no había ningún otro servicio de

streaming que pueda impactar de manera significativa en su plataforma pero que el verdadero enemigo era el sueño.



Tweet de la cuenta oficial de Netflix en EEUU

A propósito de esto, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Fundación Favaloro y la consultora Ibarómetro realizaron un relevamiento sobre consumo de series y películas y sus impactos en el sueño y una de las conclusiones es que el 75% de las y los porteños admiten sacarle horas a su descanso para seguir mirando series.

Como último punto quisiera destacar que Netflix está inmerso en el paradigma industrial más salvaje y lo que se está disputando, ni más ni menos, es la atención de las personas. Esa es la moneda de la época y es lo que Jonathan Crary en su libro “24/7: el capitalismo tardío y el fin del sueño” denominó: “la fantasía definitiva del capitalismo” al resaltar que “el reposo, entonces, todavía ‘propiedad’ de la persona singular, pasa a ser un obstáculo pertinaz, una anomalía no reducible a mercancía” y agrega (...) “En un mundo así, se alienta el consumo visual de simulaciones eficaces, que confirman el estado de cosas imperante, y se castigan o desestiman las imágenes que pudieran reorientar la percepción y la vida anímica hacia encuentros y proyectos desligados de la pura autoadministración” (2015:16-17).

En el próximo capítulo el lector se encontrará con un análisis de las series y su alianza discursiva. Un término propio que me propongo explicar como base para pensar a toda una serie de producciones audiovisuales que tematizan lo popular siempre de la misma manera más allá del corpus elegido. También se encontrará con una breve periodización de la historia del cine y el movimiento del 'pueblo' en ese desplazamiento hasta llegar a las plataformas de *streaming*.

Capítulo 4: Alianzas discursivas: voces, discursos y recurrencias

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas,
mediatizada a través de imágenes.

Guy Debord

Si bien no podría ubicar un momento exacto, hay cierta convención para asumir que desde hace varios años hasta nuestros días, las relaciones entre clases, entre personas, instituciones, se ven mediadas y mediatizadas por imágenes. Como se describirá en las páginas siguientes, para este trabajo se tiene siempre presente que la recepción de las imágenes no funciona en un solo sentido sino que también es negociada, resistida, aceptada y/o rechazada y que el momento de la producción de las mismas también posee lo que es señalado como codificación y lectura preferencial en términos de Stuart Hall. Si se trazara una línea temporal imaginaria desde la invención de la fotografía, los experimentos de movimiento mecánico de imágenes que encantaban a las personas, la producción de imágenes mecánicas y serializadas de las que habla Walter Benjamin en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y avanzando algunos años hacia adelante, se podría encontrar al cine, luego a la televisión en forma de largometraje y/o programa de estilo y, finalmente, a las series -o el género biopics- a demanda en servicios de streaming. Este sucinto orden cronológico concentra funciones sociales que fueron moldeando épocas y subjetividades, y con las que intento resaltar un pasaje que va desde el lugar masivo del cine que incluía a ese “pueblo” del que habla Gonzalo Aguilar, hasta su ascenso como servicio de ocio que, como consecuencia, restringió el acceso de los sujetos populares pero se volvieron parte de la pantalla televisiva como un desplazamiento de época.

4.1 Un poco de historia

La aparición del cine no sólo significó una transformación en términos estéticos sino que la reproducción técnica posibilitó que este arte fuera consumido por multitudes, a diferencia de las artes consideradas cultas, ese consumo no suponía una alfabetización formal y cultural previa. En la primera mitad del siglo XX, el cine junto al teatro constituyeron los consumos culturales con mayor alcance en el espacio público y nuestro país iniciaba el camino de la integración a partir de la conformación de un imaginario de clase media. En esos momentos, ir al cine constituía parte de un circuito habitual para una familia de clase media. (Wortman, 1996)

La constitución de esa ciudadanía temprana -denominada masas⁹- a través de la adquisición de derechos en torno a la participación política y social, revalorizó y aumentó el acceso al consumo cultural en comparación de lo que ha ocurrido en otras sociedades latinoamericanas de corte social más dual. El acceso al consumo cultural estuvo extendido casi al conjunto de la sociedad aún teniendo en cuenta la desigualdad en la distribución del territorio y la difusión de la cultura en un país centralmente organizado, por la fuerte presencia de la educación pública en el conjunto del país que colocó a lo cultural como un valor deseable y alcanzable para todos. (Wortman, 1996)

En la investigación de Nora Mazziotti y Patricia Terrero *Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana (1935-1950)* se hace referencia al desarrollo del cine como industria cultural durante la década del '30. En esos años, el cine crece rápidamente y se afianza como industria capaz de ganar mercados internacionales y de dejar amplios dividendos que serían invertidos en nuevas producciones. "Así, se pasa a

⁹ El sociólogo francés Gustave Le Bon (1895) las define como "Una agrupación humana pensante con los rasgos de pérdida de control racional, mayor sugestionabilidad, contagio emocional, imitación, sentimiento de omnipotencia y anonimato para el individuo".

producir 13 películas en 1935, 15 en 1936, 28 en 1937, 40 en 1938, 50 en 1939, 49 en 1940, 47 en 1941 y 57 en 1942.” (1983:67)

En cuanto a números de salas, en las primeras décadas del siglo se afirma que, con 11 millones de habitantes, el país posee 2.161 salas de cines, siendo el país de la región que cuenta con mayor cantidad de salas de exhibición en relación con el número de habitantes (Mazziotti y Terrero, 1983)

Pero en los años ochenta la fuerte recesión económica redujo el poder adquisitivo de los sectores medios y populares, obligó al cierre de salas y convirtió a los productos en algo inaccesible, privilegiando sólo aquéllos que atendían a las demandas de los sectores sociales de nivel medio y alto. En este punto es imprescindible y necesario destacar, no solo como una variable de peso histórico en el cambio de acceso al cine, sino también como parte de un ejercicio constante de memoria activa, que en la Argentina, la reclusión en el espacio privado estuvo provocada principalmente por el peso de la última dictadura cívica, eclesiástica y militar que, además de todos los delitos de terrorismo de estado, incidió en las prácticas sociales y culturales de los y las argentinas.

Si bien hay varias versiones sobre las clases populares y el cine, a finales del siglo XX el público del cine no mutó en una sola dirección debido a que, no sólo se redujo la asistencia a las salas por la crisis de los años ‘90, sino que además se reconfiguró el escenario. Este proceso de reconfiguración es también un doble desplazamiento que es descrito por Octavio Getino:

Si los sectores populares debieron abandonar las salas, también lo hicieron de las propias pantallas cinematográficas —desaparecieron en ellas muchos aspectos de su cultura que serían recogidos rápidamente por la televisión—, ya que el diseño de la mayor parte de las películas producidas debió atender, obligadamente, las características del nuevo público, así como sus pautas de consumo de bienes culturales. (1994: 9265)

Antes de que se dictamine la Ley de cine nro. 24377 (1994) y la creación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), en estudios realizados sobre las industrias culturales, Octavio Getino sostiene que, a partir del año 1989, se produce una fuerte caída en el número de espectadores y un cierre masivo de las tradicionales salas. Como consecuencia de la crisis económica, aumenta el precio de las entradas de cine (Assusa, 2013). En este sentido, el relevamiento de Ana Wortman enfatiza en que:

El cine comenzó a perder el carácter históricamente popular que tuvo a lo largo del siglo y se orientó gradualmente hacia públicos más reducidos, con un poder adquisitivo superior y también con características ideológicas y culturales distintas de los espectadores tradicionales (2003: 116)

Algunos historiadores ubican un retorno de carácter fuertemente popular con el fomento a la industria audiovisual a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) con la implementación de las políticas públicas en materia de cultura y educación durante las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Sólo para mencionar algunos números presentes en el anuario de la industria del cine del INCAA¹⁰, y teniendo en cuenta de que se vivía un contexto de plena expansión de Internet a lo largo del país, el sector cinematográfico tuvo un ingreso de \$248.428.757 millones de pesos en el año 2005 y de \$458.991.863 millones de pesos en el año 2009 (INCAA, 2009: 85). En materia de inversión estatal, las políticas dirigidas al desarrollo de la industria cultural se desplegaron en líneas de promoción pasando de una inversión de 154,2 millones de pesos en el año 2008 a 214,6 millones al año siguiente.

Para finalizar esta breve periodización de algunos hechos y datos significativos del cine en nuestro país, que, insisto, intenta ubicar espacio temporalmente al lector, debo preguntarme:

¹⁰ www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2018/10/Anuario_2009.pdf. Visitado por última vez 7 de agosto de 2020.

si el pueblo como actor histórico privilegiado ya no constituye lo político, ¿qué sucede con sus representaciones y sus consumos?

4.2 Imagen, estereotipo y representación

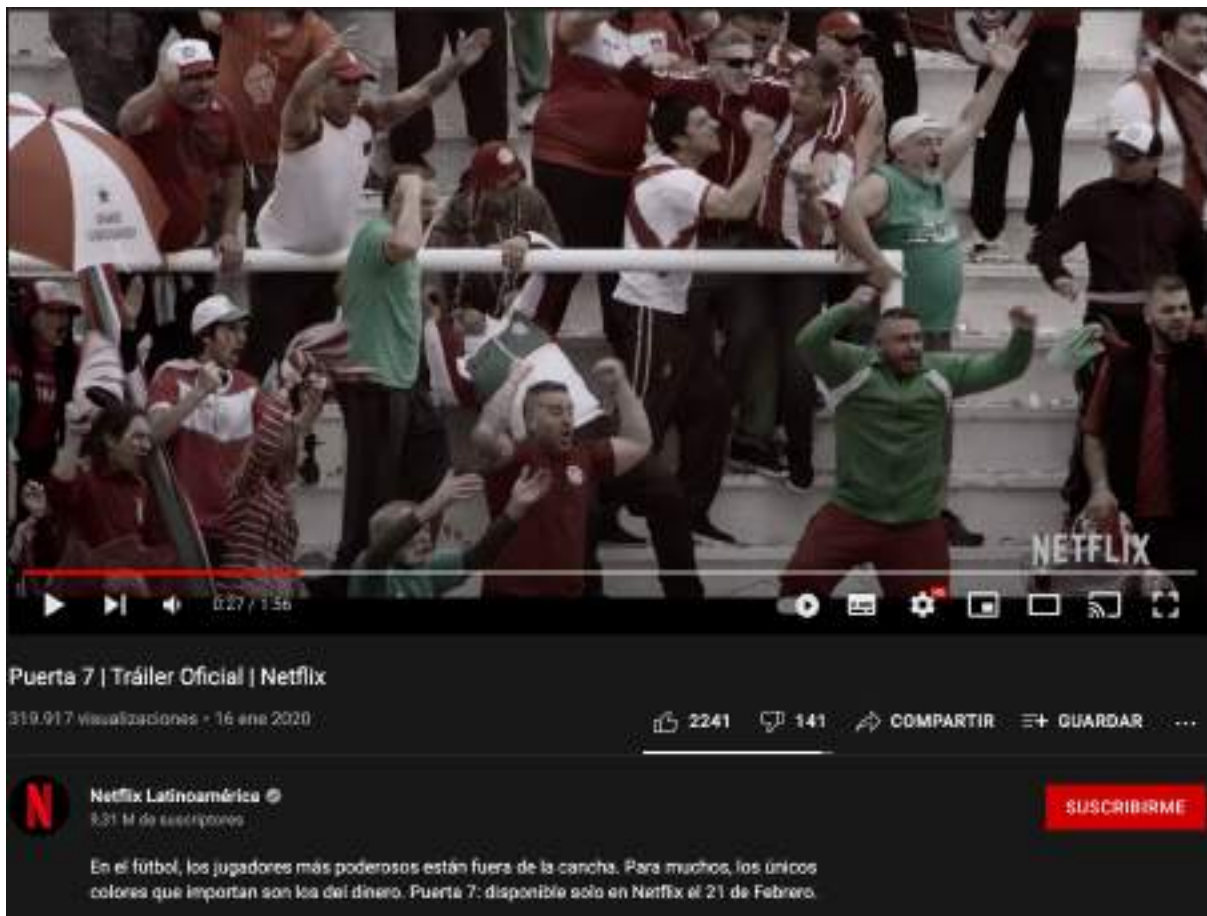
El corpus de análisis de esta tesina consta de tres series en las que Adrián Caetano trabaja como guionista, como director o como ambas. La serie *“Apache: la vida de Carlos Tévez”* comienza con una escena que retrata el momento en donde Carlos Tévez infante se quema y tiene que ser llevado al hospital por un vecino que está en el bar del barrio y en aparente estado de ebriedad. La cámara se detiene en un santuario de San la Muerte y luego la escena continua en el hospital para terminar con la introducción de la serie, la presentación de cada grupo de personajes y, entre ellos, una banda del barrio con armas de fuego en la mano. Dentro de los primeros siete minutos de iniciado el primer capítulo, un personaje secundario se dirige a un punto de venta de droga en el que hay hombres y mujeres desnudos y con barbijos pesando una sustancia blanca. La secuencia demora sólo un minuto más para que ese mismo personaje secundario sea apuñalado y luego ejecutado de un tiro en la cabeza a plena luz del día y a la vista de todos los transeúntes del barrio que se muestran impávidos.



Imagen de la banda de “cochi” que se disputa durante toda la serie la venta y distribución de cocaína en Fuerte Apache. Crédito de la foto Netflix.

La misma secuencia de violencia aplica para la otra serie de este corpus, *Puerta 7*. En tan sólo ocho minutos y luego de varias operaciones de estereotipación de los hinchas de un club de fútbol, la cámara nos muestra el primer intento de homicidio de la serie, esta vez, sobre el personaje principal que encarna Carlos Belloso y que es el líder de la barra brava del club de fantasía que propone la serie, *Ferrovuario*. Otro personaje principal, Esteban Lamothe, sale a la caza del asesino y antes de los diez minutos lo intenta ejecutar delante de niños y niñas que celebran una jornada solidaria en el barrio que comparten con el club de fútbol. Incluso la plataforma de *streaming* internacional presentó el trailer de la serie en su canal oficial de youtube para Latinoamérica con la siguiente leyenda: "En el fútbol, los

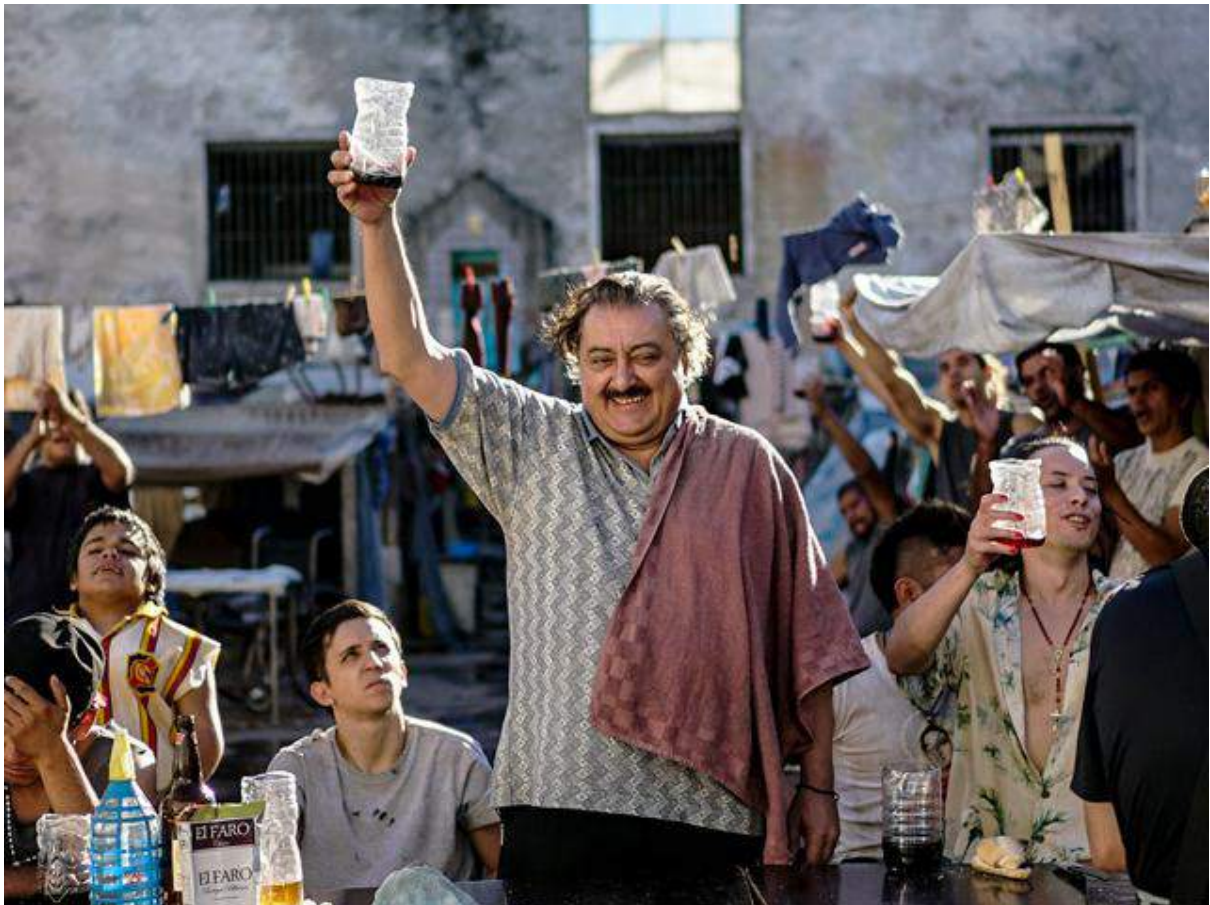
jugadores más poderosos están fuera de la cancha. Para muchos, los únicos colores que importan son los del dinero. Puerta 7: disponible solo en Netflix el 21 de Febrero"



Por último, se encuentra la primera temporada de la serie *El Marginal* y los capítulos 1 y 2 de la segunda temporada. En la primera temporada de *El Marginal*, una de las series más antiguas de las que componen este corpus, se puede apreciar quizás el comienzo más violento de todos. El personaje principal, Miguel Palacios, interpretado por Juan Minujín, se encuentra tirado en el piso de una habitación con dos personas muertas y un niño con un guardapolvos blanco con la escarapela colocada le trae un teléfono celular para que se comunique con un juez, quien había montado esa morbosa escena para incriminar al personaje que encarna Minujín para que ingrese a la cárcel de San Onofre en búsqueda de su hija, a quien tenían secuestrada. Lo que sigue es una persecución por los pasillos de la villa 1-11-14 que incluye tiros, nuevamente con extras actuando de transeúntes con la

orden de no inmutarse ante lo que está sucediendo. Como si todo aquello fuera parte de la cotidianeidad.

Los capítulos de la segunda temporada comienzan con un resumen que recopila las escenas destacablemente violentas de la temporada anterior y luego, despliegan una fuga de la cárcel, en los mismos términos, en la que liberan al personaje principal Mario Borges, interpretado por Claudio Rissi.



El Marginal temporada 2. Crédito Netflix

Basado en la descripción que acabo de realizar sobre el inicio de cada serie que compone este corpus, la imagen se articula a partir de un espacio, personajes, acciones y valores diversos pero siempre unida por el hilo conductor de la violencia, el consumo habitual de drogas y alcohol y la degradación. En ese entramado complejo de significaciones, considero que son recurrentes la estereotipación, racialización, la delincuencia como modo de vida, un tipo de habla, la utilización de ciertos códigos de vestimenta sobre una construcción del

cuerpo que se aprecia como degradado, sucio, etc. y que siempre recae sobre los personajes que interpretan a sujetos populares dentro de estos discursos. Todos aquellos personajes que se quieren presentar como “por fuera del mundo popular” también coinciden en un tipo de vestimenta, un habla, un cuerpo y un papel hegemónico desde donde se acentúa aún más lo que se quiere mostrar con los papeles de los actores populares. Todo apunta hacia el mismo lado, la subalternización:

[...] un proceso de subalternización se refiere al conjunto de estrategias discursivas (y no discursivas) conscientes y no conscientes, tendientes a interpelar ese espacio de subjetividad donde se inscriben las subjetividades interseccionales (de la sujeto), las cuales por el lugar asignado en la jerarquía relacional se encuentran en una posición de vulnerabilidad (a la exclusión) y subalternidad respecto al discurso/relato/práctica hegemónico que la interpela. Así, quien interpela no necesariamente es un sujeto. La interpelación podrá venir de una posición discursiva, una narrativa teórica, una ideología, una episteme específica, etcétera, lo central no será el autor de la interpelación, sino el lugar que permite que esa interpelación sea posible. (2007: Vol 8: Num 34: Krisna Tolentino)

A través de estos procedimientos, me encuentro con un corpus que tematiza grandes problemas sociales asociados -casi- exclusivamente a la vida cotidiana de los sectores populares: la delincuencia y la marginalidad, el desempleo, la venta y el consumo de drogas, la descomposición de la institución familiar, la xenofobia, la violencia, los establecimientos carcelarios, el lugar de las mujeres, la corrupción, el crimen organizado, etc. Ninguna de estas características es vinculable directa y exclusivamente a los sectores populares pero en las series elegidas se tematiza como si lo fuera. Es decir, aquellos que filman y escriben los guiones construyen un tipo de sujeto popular al que le asignan determinadas características - las citadas - y rara vez otras. Tienen un modo de representación fijo, estable, que dificulta otras lecturas posibles por su homogeneidad discursiva. Solo para tomar un ejemplo muy básico: en todas las series que componen este

corpus, los sujetos populares encarnan papeles, o bien de ladrones, o bien en los cuales no tienen posibilidad de negociar sus condiciones mínimas de empleo y vivienda y son actores de tez oscura, desalineados, con cicatrices, con tatuajes, etc. Pero aquellos personajes que realizan *performances* actorales de profesionales, dueños de empresas, capataces, son sujetos de la clase media, media alta y alta y, por supuesto, son de tez blanca y están caracterizados con un vestuario diferencial y distinguido. La asignación de roles no es neutral. Al utilizar estas categorías y ejemplos que parecen muy duros, extremos -o estáticos- enfatizo en que este tipo de series no se construye desde otro lugar. Lo mismo que pasa con las series que hacen sistema con este corpus y con los discursos periodísticos sobre el mundo popular. No permite esa amplitud de lectura, esa polisemia en la secuencia de imágenes como sí lo hace, por ejemplo, el cine del director, guionista y escritor, César Gonzalez¹¹. Para retomar lo dicho anteriormente sobre subalternización pero en palabras de Massimo Modonesi, es un proceso por el cual se da una “la imposición no violenta y la asimilación de la subordinación, es decir, la internalización de los valores propuestos por los que dominan o conducen la moral e intelectualmente el proceso histórico” (2012: 5)

4.3 Consumo y prácticas de diferenciación

Esta tesina trabaja sobre culturas populares y series del circuito *mainstream* en una plataforma multinacional de *streaming*, por lo que, resulta imposible no mencionar una de

¹¹ César González, primeramente conocido por su seudónimo “Camilo Blajaquis”, es un cineasta y poeta autodefinido como “villero” que luego de atravesar seis años preso en distintos institutos y penales y recuperar su libertad en 2012, se convirtió en director y productor integral de cine de manera autodidacta. Tiene en su haber cinco libros publicados (cuatro poemarios y un libro que recopila sus ensayos y notas de opinión en la Revista Sudestada). Su obra fílmica de largometrajes se compone de los siguientes títulos: “Diagnóstico esperanza” (2013); “Qué puede un cuerpo” (2015); Exomologesis (2016); “Atenas” (2017); “Lluvia de Jaulas” (2019); “Castillo y sol” (2020); “Reloj, soledad” (2021). Todas sus películas y cortometrajes se encuentran en circulación pública en YouTube. Su trayectoria tiene relevancia en los medios de comunicación masivos así como su obra tiene eco a nivel mundial. Se trata de una biografía que también habilita el debate por el habla y las voces subalternas respecto de su representación/autorrepresentación.

las dimensiones más significativas de la construcción de sentido, de la otredad y en la cual los sujetos populares son evaluados y juzgados sistemáticamente: el consumo.

En este sentido, el consumo cultural es para Pierre Bourdieu (2013) una práctica a la vez, “enclaseda” y “enclasante”, en tanto que es, por un lado, recursiva y sirve para otorgar entidad simbólica a las desigualdades en las condiciones sociales a partir de las cuales los sujetos se apropian de los productos culturales, es decir, sirven como prácticas de distinción. Es importante destacar que vivimos en una sociedad democrática que se rige bajo la premisa de que las personas nacen iguales ante la ley. Aquí es donde adquiere una vital relevancia el consumo y se transforma en el área fundamental para construir y comunicar las diferencias sociales.

García Canclini en su libro “Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización” (1995) acuñó una visión latinoamericana que volvió a poner en el centro a la idea de consumo como una manera de reconocer que tiene una gran incidencia en los procesos culturales y que habilita márgenes de maniobra a las prácticas de “recepción” de los sectores populares. Incluso Michel De Certeau piensa el momento del consumo como una “segunda producción” que muchas veces permite “resistencias”. Una formulación similar podría entenderse desde la perspectiva de Bourdieu:

[...] el consumo de bienes sin duda supone siempre, en grados distintos según los bienes y según los consumidores, un trabajo de apropiación; o, con mayor exactitud, que el consumidor contribuye a producir el producto que consume al precio de un trabajo de localización y desciframiento que, en el caso de la obra de arte, puede constituir la totalidad del consumo y de la satisfacción es que este procura, y que requiere un tiempo y unas disposiciones adquiridas con el tiempo (1998: 98).

En palabras de García Canclini *“el consumo sirve para pensar”* (1995), es decir, para representar imaginariamente la propia posición, la posición de los otros y la relación entre ambas. El consumo opera como punto de anclaje y referencia interno y externo. Es una operación que hacemos y “nos hacen” y que, sobre los sectores populares, se actualiza constantemente sobre el campo de posibilidades. En este punto la palabra posibilidades tiene una trampa y está puesta adrede para reflexionar y seguir sumando interrogantes a la investigación sobre cuáles son esas posibilidades que se les marcan constantemente a los sujetos subalternos y desde qué lugar se hace uso de ese recurso para contar sus historias. En las series elegidas para esta tesina suele ser un recurso muy utilizado que pone en primer plano el signifiante del esfuerzo como marca única del progreso, del triunfo, del éxito en términos neoliberales y en donde ese campo de posibilidades está construido en el guión, en los papeles que se le asigna a determinado sujeto y no a otro. En la serie sobre la vida de Carlos Tévez, el esfuerzo está sobre este personaje principal en comparación con la historia secundaria de su mejor amigo, el “uruguayo”. A simple vista es la historia de dos amigos del barrio pre adolescentes que juegan a la pelota y, si bien el esfuerzo está representado por igual en la serie, el uruguayo se vuelve adicto a la cocaína y termina muerto por querer vengar la muerte de su hermano y Carlos Tévez alcanza la primera división de Boca Juniors.

¿Qué busca el discurso meritócrata? Según diversos autores, busca avalar y reproducir un modelo que genera y profundiza desigualdades. En esa operación en la que todos los sujetos tienen las mismas oportunidades, la meritocracia intenta seducir al más desprevenido -a menudo con mucho éxito en esa operación- con un discurso anclado en el sentido común en donde no existen los condicionamientos que interfieran en el desarrollo personal y/o económico, y en donde todo “depende de vos”. Si el sujeto no logra eso que se propone, es únicamente su responsabilidad porque no se esforzó lo suficiente. Este trabajo entiende que la meritocracia es un discurso de largo alcance en las últimas décadas y que circula, principalmente pero no exclusivamente, en discursos periodísticos que hacen

sistema con el corpus elegido (y forman parte de la <alianza discursiva> que se describe en el próximo apartado), este discurso tiene mayor o menor fuerza coercitiva según en qué modelo político y económico se inscriba.

Este trabajo pretende desmarcarse enfáticamente del discurso meritócrata descrito hasta el momento para sostener que su definición, si bien nace como una sátira escrita por Michael Young (1958) en su libro *The Rise of the Meritocracy* (“El ascenso de la meritocracia”) y luego es apropiado por diversos actores sociales en otro sentido, está íntimamente relacionada a un contexto, en este caso al neoliberal: por un lado, el significante que une meritocracia y neoliberalismo es, sin dudas, la libertad. Un concepto amplio, problemático en su definición y que está en estrecha relación con muchas otras libertades: la de mercado, de intervención, de políticas de asistencia, impositiva, de circulación, de protesta, etc. Por otro lado, cuando la meritocracia está inserta en un dispositivo político gubernamental que tiene los mismos valores (neoliberales), se despliega en su máxima expresión porque las personas que conducen el destino del país y sus habitantes creen en ella. Alejandro Grinsom, en su libro *Cultura y neoliberalismo* compilado con otros autores y autoras, expresa:

(...) el neoliberalismo incidió (e incide) en los modos en que el mundo es narrado, en los sentidos adjudicados al pasado y al futuro, en las características de los proyectos intelectuales, las prácticas de la vida cotidiana, la percepción y el uso del espacio, los modos de identificación y acción política. (2007:11)

En esta línea de pensamiento sobre lo que es narrado, Stuart Hall (1972/79) señala que el acontecimiento comunicativo suele conceptualizarse como un acto lineal pero que es posible concebirlo como una cadena estructurada de momentos distintivos: producción, circulación, distribución, consumo, reproducción. Para que ese circuito se complete es necesario que el producto (entendido como el mensaje de acuerdo a un conjunto

determinado de códigos que se inscriben en algún discurso) sea distribuido a distintos públicos, quienes a su vez transforman el producto al convertirlo en práctica social. Pero es necesario que los mensajes producidos estén codificados en la forma de un discurso significativo que pueda ser decodificado adecuadamente. Hall advierte que es necesaria la articulación de todos los momentos del circuito, pero que el paso de uno a otro no está siempre garantizado dado que los signos son por naturaleza inestables y polisémicos, esto es, que su significado no es fijo. El discurso de los medios masivos de comunicación hace uso de códigos naturalizados para limitar el proceso de significación, códigos que funcionan como “mapas de significado” en una sociedad y momento determinado. Los “mapas de sentido” son necesariamente ideológicos ya que imponen un orden institucionalizado sobre la vida social. Aquí encuentra sentido lo que esta investigación llamará <alianza discursiva> entre las series que componen este corpus, series de otros directores y el discurso periodístico.

Desde los estudios culturales ingleses, David Morley (1996) recupera el planteo de «codificación/decodificación» de Stuart Hall (1972-79) para generar un modelo de análisis que, a los fines de este trabajo, podemos decir que la forma en la que se resuelva la negociación de la recepción con las “lecturas preferenciales” de los textos audiovisuales constituye una práctica anclada en la posición objetiva de los sujetos, en sus condicionamientos y recursividad en la estructura social, como así también en su particular trayectoria y experiencia. En palabras más simples, va a depender de su «clase» y en esta trama de relaciones, la práctica de “ver series” tiene lugar y toma diferentes caminos.

Según esta pauta de consumo y clase, Zygmunt Bauman (1996) sostiene que la marca de nacimiento de la modernidad es la aparición de una “conciencia de orden”, cuya contracara es la incertidumbre y el caos (la desaparición de las diferencias) que traen consigo las crisis. La violencia desempeña una función doble: es a la vez destructora (en tanto amenaza), pero también purificadora (en tanto amable). Por eso, desde la perspectiva de Bauman, hay

violencias que son imprescindibles para la producción y la reproducción de la sociedad: “La intolerancia [...] es la inclinación natural de la práctica moderna. La construcción del orden pone límites a la incorporación y admisión” (1996:82). Por su capacidad para producir fronteras sociales, el problema de la violencia se vuelve especialmente importante en situaciones de crisis, cuando esas fronteras se resquebrajan y las estructuras sociales amenazan con desarticularse. Este tema está vigente actualmente, por ejemplo, en el discurso periodístico y mediático que refuerzan los denominados “linchamientos” de los pibes chorros en la calle. Esa es una violencia purificadora que se erige en nombre del “bien”. Tal como lo plantea Gonzalo Assusa recuperando una cita de Silvia Schwarzböck “[...] La clase media suele representarse la vida marginal con la óptica de la sección policiales de los diarios y de los noticieros de la TV. Es decir, se imagina un universo más intenso que el propio, pero donde no se puede vivir tranquilo, porque la muerte y el peligro están a la orden del día.” (2006: 147)

En consecuencia, resulta significativo analizar las representaciones cinematográficas de la violencia en relación con las figuras de la crisis: hay una relación intrínseca entre violencia, crisis y disolución social. Algo que veremos más adelante es que Adrian Caetano realiza un cine que lleva una marca distintiva como denominador común de -casi- toda su filmografía: la violencia y la amenaza constante de la disolución social.

4.4 Alianza discursiva

La cárcel, la villa, la cancha y la superación personal. ¿Qué tienen en común todas estas palabras sueltas? ¿Qué tipos ideales son los que se deslizan en las diferentes piezas audiovisuales, si es que son diferentes, y qué hacen que la recurrencia temática, retórica y enunciativa sea la que permite una alianza?

Para hablar sobre el montaje que realizan este grupo de serie que conforman el corpus, es apropiado utilizar el término “inconsciente óptico” de Walter Benjamin en su célebre obra *Para una crítica de la violencia*, la que también es retomada por Harun Farocki en su libro *Desconfiar de las imágenes* (2013) en el que plantea que es necesario asumir que la “violencia a menudo comienza la implementación de artefactos aparentemente neutrales e inocentes” (2013:34)

En la narración de las series hay una hipérbole y un culto a la violencia. Hay consumo excesivo de alcohol y drogas (dentro del corpus elegido es recurrente, tanto en la historia principal como las secundarias, que aparezcan este tipo de escenas), robo (“El marginal” transcurre en una cárcel), maneras de hablar y vincularse particulares que se comparan constantemente contra otras encarnadas por personajes “no populares” que, en el corpus elegido, tienen papeles como dueños de empresas (Hugo, el personaje que interpreta Roberto Vallejos como el padre de la chica que le gusta a Tévez), profesionales (Diana, interpretada por Dolores Fonzi como una exitosa profesional que se hace cargo de la seguridad del club “Ferroviario” para enfrentar a los barra bravas), la familia y la narración de todo ese mundo parece ser un filtro que no propone la lectura de construcciones más amplias sobre lo allí sucede. Pocos han narrado de modo diferente esta situación y en reiteradas situaciones ha sido acompañada de un modo discursivo violento y anti estético en donde, nuevamente, las decisiones personales llevaron a los personajes hasta situaciones límites pero, paradójicamente, esas mismas decisiones no los van a sacar de esa situación porque a la clase dominante no le interesa el contexto de cómo llegaste, pero sí el cómo tenes pensado salir.

A través del discurso moralista del esfuerzo como significante emancipatorio, las series se lanzan sobre ese terreno que creen tan fértil y se enorgullecen de mostrar lo que nadie más pudo, sin siquiera reparar, en que no hacen más que reafirmar estereotipos. Es aquí donde el análisis se vuelve arbitrario y los límites se reconfiguran: por un lado, en cierta medida es

cierto que, tomando un ejemplo, sin ese interés por contar la historia de un momento determinado en la vida de Carlos Tévez (desde su nacimiento hasta el debut en la primera división del club atlético Boca Juniors) nunca la hubiéramos conocido como es presentada aunque sí tenemos a disposición una batería de informes sobre el barrio Fuerte Apache en los medios de comunicación. Por otro lado, el recorte que se hace de esa historia es un recorte que subalterniza y borra toda distinción de clase y refuerza un estereotipo funcional a la moral, la ética, la familia y la clase social que permanecen intactos, y aquí reside el mayor peligro: ejercer una violencia simbólica o, dicho en clave popular, creer que eso es así y que no podrá nunca ser de otra manera.

Desde que elegí el corpus para esta tesina pienso en un concepto dinámico que me permita poder describir, unir y encuadrar toda una serie de operaciones, recursos, etc. que apuntan, según mi criterio, en una sola dirección. Este concepto, que está abierto en su definición y que así será más provechoso en un futuro, es el de alianza discursiva. Por un lado, me permite dar cuenta de las recurrencias en las maneras de filmar, caracterizar y contar la temática popular no solo al interior de las series elegidas para este corpus, sino también de discursos periodísticos y otros productos audiovisuales que hacen sistema con las series elegidas en las maneras de representar a las clases populares y que siguen, en palabras de Stuart Hall, perpetuando la diferencia. Por otro lado, este concepto me permite tener la sensación de agarrar a las series con las manos y exprimir las para ver de qué están hechas, tocarlas y sentir si son porosas o lisas. Si tienen todo eso que estoy esperando encontrar. Si al pasarlas por ese tamiz imaginario se diluyen sin más o tienen algo escondido para ofrecerle a este análisis. El concepto no intenta ser novedoso ni mucho menos, sino más bien iluminar y a la vez dar cuenta del complejo entramado que construyen los discursos audiovisuales -y periodísticos- a los que hago referencia porque a mi juicio, constituyen un pacto discursivo implícito que se da hacia el interior de las series de Adrián Caetano, con la audiencia y, a su vez, hacia el exterior de otras producciones

cinematográficas y periodísticas como he mencionado anteriormente. *El estereotipo sucede allí donde falta el cuerpo* diría Roland Barthes (1974)

Al enunciar esto último, es pertinente agregar que, en la alianza discursiva, operan ciertos regímenes de visibilidad que son los que definen lo visible e invisible. Cómo nos vemos y cómo nos ven. En todo caso, cómo se ven los sujetos populares y cómo se ven los sujetos “no populares”. La comparación es constante y no es aleatoria. En el discurso periodístico, por ejemplo, se repite hasta el hartazgo cualquier característica que salga de lo esperado y que represente un quiebre a la norma social. El ejemplo más explotado por estos discursos es el abandono de la escuela, si la persona en cuestión tenía antecedentes penales, cuál es su lugar de procedencia, de qué trabajan sus padres, cómo estaba vestida en el caso de víctimas de femicidios, etc. Sobre la representación en lo visible, Rancière explica en su obra *El destino de las imágenes*:

(...) es una dependencia de lo visible con respecto a la palabra. La esencia de la palabra es hacer ver, ordenar lo visible desplegando un cuasi-visible en donde se fusionan dos operaciones: una operación de sustitución (que pone "debajo de los ojos" lo que está alejado en el espá y una operación de manifestación (que hace ver lo que está intrínsecamente oculto a la vista, las energías íntimas que mueven los personajes y los eventos) (...) Y este exceso denuncia el doble juego ordinario de la representación: por un lado la palabra hace ver, designa, convoca lo ausente, revela lo oculto. Pero este hacer-ver funciona en realidad por su propia falta, su propia reserva. (2009:122/123)

Estos regímenes visuales no son neutros ni naturales, son construcciones que se enmarcan en formaciones históricas particulares, lo que significa que la (in)visibilidad está siempre situada en un contexto y que por lo tanto responde a lógicas que construyen e imponen imágenes a través de instituciones socializadoras que con el tiempo se transformarán en formas de mirar, pensar, sentir y ver. No es casual que el corpus elegido tenga en su

génesis al discurso de la meritocracia y el esfuerzo personal y que, en los mismos años, en la Argentina gobierne un tipo de partido político que esgrima el mismo significante. Este punto es el que toma mayor relevancia para el análisis ya que, aún teniendo en cuenta que las lecturas de los discursos son negociadas, aceptadas, resistidas, etc. la pantalla (agrupando cine, televisión y dispositivo digital) ha sido y es una institución que vehiculiza sentidos. Aquello que es visible, entra en relación fundamental con aquello que es invisible. "Toda época ve lo que puede ver" enunciaba Michel Foucault (1926-1984), al referirse a los regímenes de visibilidad. Cuando enmarco a la alianza discursiva también en el plano del espectador y sin entrar en un análisis en recepción, lo que quiero señalar es que justamente las series elegidas y las que componen todo el sistema junto con el discurso periodístico, dificultan la lectura/mirada de aquello que dejaron como invisible: que lo degradado está asociado a una clase y lo culto a otra. Que hay un cuerpo que se vuelve habitual, el estereotipo, el color de piel, los tipos de trabajo que tienen unos sujetos y no otros, las maneras de hablar, el merecimiento por la situación que atraviesan los personajes, el consumo problemático de estupefacientes y alcohol, la falta de higiene, la animalización, la impulsividad, la ruptura constante del pacto de convivencia social que imponen las clases dominantes, etc.

Las formas de mirar se construyen y legitiman en un tiempo y espacio determinado y las sensaciones que provocan determinadas imágenes se vinculan con el poder que tienen las mismas, poder que se inscribe en los regímenes de visibilidad impuestos políticamente a través de las instituciones (Berger, 2000, 15-16)

Para mi y por consiguiente para este trabajo, la *alianza discursiva* por excelencia que realizan las tres series elegidas, aquellas con las que hacen sistema y los discursos periodísticos son "los otros". Esos que Agamben (1998) llamó los "cualquiera". Que en el film *Bolivia*, de Adrián Caetano, están tan a la vista y que en el corpus elegido para esta tesina están presentes en formas concretas pero también diluidas a través de maniobras de

cámaras, líneas de guión y encuadres. Esos “otros” son siempre un punto de referencia externo de alguien que los señala como diferentes. Sin ese anclaje de la mirada no existiría la diferencia. No porque la diferencia sea mala en sí misma, sino porque parte desde un punto de vista estereotipante de raza y clase, entre otros, y pone de manifiesto ciertos regímenes de visibilidad y marcos sociales de representación y percepción. La construcción de la diferencia se advierte en lo dicho y también en lo no dicho. Esto último, en el cine de Caetano y de muchos de sus colegas, es un recurso típico e identificable que abordaré en las próximas páginas. Al respecto de los “otros”, Frantz Fanon (1961) explica:

Sólo la otredad puede hablar por sí misma, y nadie la puede representar en eso o arrogarse su lugar en la voz (el uso narrativo y poético de su propia experiencia, eso es una forma de la justicia poética). Las clases privilegiadas no han permitido a las clases y minorías marginadas que propongan símbolos, pues eso hubiera evidenciado que no toda experiencia es idéntica a otra. Y que las experiencias de los “otros” pueden desbordar o poner en crisis lo –tolerablemente– representable (históricamente) por los privilegiados. (1961: 58)

Como si se tratara de un juego de refracción, para Caetano están esos “otros” extranjeros y, a su vez, para esas personas también existen otros “otros”. En términos sencillos, los otros personajes de las series que no ocupan roles de delincuentes y/o narcotraficantes también son “otros” y extranjeros en su propio barrio. Como plantea García Canclini, no siempre las extranjerías se producen por la inmigración a otros países sino también “por desacomodar las clasificaciones convencionales de unos y otros grupos, aun en la misma sociedad”(2004:46).

A su vez, en esta alianza discursiva que representa a <los otros> con los otros y con un nosotros, dice Stella Martíni:

en la naturalización de los discursos hegemónicos (...) se produce la representación de los que son colocados en el campo de la ilegalidad, los “otros”, delincuentes, marginales, “los sospechosos de siempre” (pobres, jóvenes, villeros), y en un proceso metonímico resultan también excluidas las geografías y la cultura de la pobreza (barrios y villas precarias, zonas marginales de las ciudades, viviendas precarias, lugares de esparcimiento, realidad del tiempo libre por efectos del desempleo). (2002: 88)

En esta cita, Martini habla de una metonimia con el espacio que ocupan y habitan esos otros. Al respecto, Sebastián Martinelli recupera a Mariano Véliz (2019) y reflexiona sobre la dimensión espacial:

Las villas se presentaron en el cine comercial como espacialidades que no parecen tener continuidad con el resto de la ciudad. Los pasillos desembocan en otros pasillos sin salida, dando lugar a atmósferas diminutas. La identificación del tópico del laberinto en Elefante blanco es descrita por Mariano Veliz (2019, 161) como una imposibilidad para encontrar una salida de los personajes a un territorio confuso sin orden ni centro, que es simultánea a la apelación de una vista aérea” (2019:13)

4.5 La portación de cara

Como ha señalado Judith Butler “las vidas son precarias en tanto que el cuerpo es vulnerable y limitado por la muerte” (2006:42). Lo que implica el ser social del cuerpo es que hay vidas que están más cerca de la violencia que otros y estos grados de precariedad diferencial están dados por marcos de inteligibilidad construidos socialmente. A la vez, en términos de Michael Foucault (2006), las construcciones de la precariedad se dan bajo las lógicas gubernamentales que organizan esas diferencias entre los cuerpos. Sobre el cuerpo en el cine que retrata la vida popular, Mariano Véliz (2019) explica:

En esa explosión de cuerpos y actitudes, gestos y tiempos, se difumina la anterior conservación de los estereotipos vigentes del habitante de la villa. El destino de los cuerpos también se vincula con la temporalidad: el cuerpo muerto de uno de los delincuentes, cubierto con una bolsa plástica, el cuerpo encarcelado de otro, el cuerpo libre, dispuesto a seguir siendo desgastado hasta la extenuación, del cartonero. (...) La emergencia de otros cuerpos inscriptos en otras configuraciones espaciales y temporales conduce a la puesta en crisis de las representaciones convencionalizadas que conciben a los sujetos marginales como objetos de estudio, motivo de terror o de conmiseración. La apertura de la potencia de construir imágenes y discursos, así como la ampliación de la capacidad de mirar y escuchar, no remiten a una esencia identitaria fija y estable, sino a una producción estética y política en tránsito (166:167).

En las series de Adrián Caetano la violencia se presenta como un fenómeno normal de la vida social, potenciado por la incertidumbre, el agotamiento y la precariedad de las condiciones de existencia de los personajes. En estas narraciones, la crisis opera como la coyuntura propicia para que la violencia normalmente contenida aflore, se exprese y se contagie. Circula, sobre todo, entre las miradas de los personajes, pero también en sus cuerpos y en el lenguaje: hablar y mirar, en el cine de Caetano, suelen ser sinónimos de amenaza. Esa misma violencia es la que se ejerce sobre los “otros”, los sujetos populares, cuando se habla por ellos y fue descrita como violencia epistémica (Spivak, 1988) en las páginas iniciales.

Volviendo sobre el cuerpo, quiero retomar a Alabarces y Garriga-Zucal que enuncian que:

el cuerpo comúnmente concebido como natural, es en realidad una formación social que exhibe elementos de género, de clase, étnicos, etc. [...] Los usos, las prácticas y las representaciones del cuerpo delimitan la pertenencia social, identificando y distinguiendo a los iguales y a los ‘otros’. (2007:146).

La industria audiovisual, y en particular el corpus elegido para este trabajo, tiene una gran influencia en la construcción de un estereotipo sobre el cuerpo que marca un ellos y un nosotros, estoy en condiciones de afirmar que el paradigma lombrosiano sigue vigente pero actualizado a las dinámicas actuales imperantes. Esto es, un cuerpo que se muestra siempre amenazante, delgado, deteriorado, sucio, con cicatrices exageradas en partes visibles que juegan al límite con la interpretación y la tez oscura. Que todas estas características, insisto, construidas y asociadas a un mundo particular por el discurso audiovisual, llevan una manera de moverse, de gesticular, de reforzar a cada paso la diferencia.

Ese cuerpo, a su vez, es portador de lo que Steimberg y Gentile recuperan como:

(...) Otro de los recursos empleados para caracterizar las actitudes de los personajes de los sectores populares (...) es la infantilización. Al representarlos de manera infantilizada, la industria pone en juego uno de los tropos que Shohat y Stam (2002) señalan como primarios del discurso colonialista. Esta figura “presupone inmadurez política” y “una dependencia innata” de parte de los individuos de los sectores populares. Así se remarca la diferencia entre los personajes populares y los demás. Contraste la potencia de unos frente a la pasividad de otros. Como plantea Palma, la carencia de racionalidad de los personajes populares “[...] los lleva a depender de la acción de otro que es quien modela, no sólo la historia contada, sino también la historia propia de cada personaje. Gentile y Steinberg, 2017:98).

En palabras de Javier Palma sobre cómo es construida la escena: “Caetano exagera los índices de lo real y los carga de impacto. Así, construye a través de estereotipos de fácil lectura para su público, las clases medias, un contrato basado en formas repetidas e impactantes.” (2008: 203).

Por último, encontramos otra de las piezas fundamentales que unen todos estos sentidos dispersos en un pentagrama imaginario: la banda sonora con la cual se representa a las clases populares. La música tiene un lugar fundamental en estas producciones y ocupa siempre el espacio de lo ruidoso, lo exagerado, lo degradado en términos hegemónicos. Incluso el uso de la cumbia como elemento diegético sirve en muchos de los discursos audiovisuales como un signo indicial que asocia los momentos de festividad con una estética propia de los sectores populares. Sobre este vínculo habla Daniel Míguez (2006), cuando sostiene que: “[...] si la cumbia villera logró difusión por su capacidad de 'infiltrar' el circuito comercial de discográficas y bailantas, debemos al menos formular la hipótesis de que su éxito de público es también el resultado de captar las 'estructuras de sentimientos' (Williams, 1977) generadas por las transformaciones estructurales como el crecimiento del desempleo y la pobreza, que tuvieron lugar en la Argentina desde mediados de los 90 [...]” (Míguez, 2006: 37)

Hasta aquí describí operaciones y situaciones de construcción y representación de la violencia en las series elegidas para esta tesina y las posibles operaciones de estereotipación que realizan. En este punto, es necesario plantear algunos parámetros que sirvan como eje conceptual sobre los que apoyar el análisis realizado hasta el momento. Una de las definiciones de representación más aceptada es la noción de “representación social” que propone Moscovici:

En primer lugar, al precisar su naturaleza de proceso psíquico apto para volver familiar, situar y hacer presente en nuestro universo interno lo que se halla a cierta distancia de nosotros, lo que de alguna manera está ausente. Resulta una “apropiación” del objeto y se mantiene tanto tiempo como la necesidad de hacerlo se hace sentir. Desaparece en el laberinto de nuestra memoria o se afina en un concepto cuando pierde su necesidad o su vigo. Esta impresión –o figura- mezclada en cada operación mental, como un punto del que se parte y al que se vuelve, da su especificidad a la forma de conocimiento intelectual o sensorial. Por

esta razón, con frecuencia se ha dicho, toda representación es la representación de una cosa (1979: 70).

En este punto me parece relevante vincular esta idea de representación con el concepto de estereotipo, para considerar al hecho de representar como el establecimiento de imágenes que hace familiar aquello que no lo es. Para reforzar este punto, vuelvo a citar a Gentile y Steinberg cuando recuperando a Amosy Herschberg (2001) definieron al estereotipo como “las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación social con lo real. Así es que lo que la audiencia percibe en las producciones audiovisuales, está moldeado de antemano por imágenes colectivas que circulan socialmente” (Gentile y Steinberg, 2017: 88). Si el estereotipo se crea y se reproduce en las imágenes que circulan, ¿cómo podrá detenerse esta máquina?

En este sentido, Stuart Hall (2010) en su texto *El espectáculo del otro* se pregunta: “¿Por qué importa la diferencia?” y se refiere a los estereotipos como prácticas significantes que son centrales a la representación de la diferencia. Hall subraya que la estereotipación reduce a la gente a unos rasgos sencillos y fijos, los esencializa, naturaliza y con ellos fija la diferencia. Otro aspecto adicional del estereotipo es el fetichismo que, según el autor, involucra la sustitución de un objeto por una fuerza prohibida, poderosa y peligrosa. Esto último hace sentido en cómo es representada la voz popular en el corpus elegido, pero también en todo un repertorio audiovisual que viene produciendo series de temáticas populares en el mismo sentido y sin la posibilidad de plantearse otro tipo de representación y es sobre esto último que Hall se pregunta si es posible cambiar un régimen de representación dominante. A pesar de que se hagan esfuerzos por fijar significados (estereotipos), estos finalmente acaban por rasgarse, debilitarse, son tergiversados y se les introducen nuevos significados. Un ejemplo breve de esta resignificación podría ser la manera de vestir que siempre se le atribuyó a las clases populares (joggings, zapatillas

grandes y de mucha plataforma, ropa deportiva en general, etc) y que desde la irrupción del género musical denominado trap se ha colocado como signo de distinción.

4.6 Violencia y risas: los pilares en la construcción de *El Marginal*

La primera temporada de “El Marginal” y los dos primeros capítulos de la segunda temporada son una sucesión de líneas argumentativas que si bien mantienen la coherencia audiovisual de los eventos cronológicos, son una sucesión de imágenes extremadamente violentas. En esta investigación acuerdo con lo expuesto por James Santiago Grisolia en su libro “Violencia, televisión y cine” cuando dice:

La violencia es muy eficaz a la hora de captar la atención; pero como cualquier otro estímulo, pierde su efecto con la repetición. Por eso, para seguir atrayendo nuestra atención, se incrementa la intensidad de la violencia hasta abandonar el mundo real y envolverse en una atmósfera surrealista que nos llama aún más la atención (1998:37).

Más allá de que la serie intenta exponer la problemática carcelaria de superpoblación, las denuncias de coimas de altos mandos, guardiacárceles, jueces, fiscales y auditores, termina siempre construyendo a un preso que es, casualmente, un sujeto popular que tiene un cuerpo y una manera de hablar que construyen una representación estereotipante. A su vez, a estos sujetos que construye por fuera de toda convención social y los ubica dentro del plano de lo animalizado. Este concepto lo entiendo como el proceso mediante el cual los sujetos son representados sin dominio de sus pasiones ni instintos y que lo coloca por fuera de lo que Elias denomina proceso civilizatorio entendiendo que "las coacciones sociales externas van convirtiéndose de diversos modos en coacciones internas" (1987:97), las escenas con alto contenido violento se desarrollan en un clima de risas que opera como mecanismo de participación y validación. Bergson (2016) dirá que la misma supone una

defensa frente a la emoción y Freud escribirá: “No hay ninguna duda de que la esencia del humor consiste en ahorrarse los afectos que habría dado ocasión la situación y en saltarse mediante una broma la posibilidad de exteriorizaciones de sentimiento” (Freud, 1905:158). Siguiendo a Muraro (2013) la fuente de placer, entonces, no es según Freud, la comicidad de la situación; ésta obedece a la expectativa liberada. ¿Qué expectativas liberadas se conjugan aquí? ¿Cuál es el velo que cubre la risa?



En esta escena del primer capítulo de la temporada uno, se ve como dos presos, entre ellos Juan Minujin como actor principal, están luchando a muerte con cuchillos (armados de manera precaria denominados en la jerga carcelaria como *facas*) y a su alrededor los otros presos sonríen y disfrutan la pelea con total normalidad. Este punto me parece una de las recurrencias retóricas y temáticas más sobresalientes de Adrián Caetano al filmar productos audiovisuales debido a que es la misma normalidad que se construye en la serie “Apache: la vida de Carlos Tévez” sobre los vecinos del barrio que son representados como inmutables ante la violencia que se sucede a su alrededor de la cual describí escenas algunas páginas más arriba, y también es la misma normalidad con la que se pretende mostrar a la violencia, el narcotráfico y la asociación ilícita en la serie Puerta 7.

Para retomar lo dicho al principio, considero destacable que la serie ritualiza el humor como parte de la violencia. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el capítulo uno de la temporada dos en donde los presos se reúnen en un espacio cerrado que tiene como fin ser la sala de visitas del penal de San Onofre y allí llevan a cabo combates de puños entre integrantes de bandas de la cárcel y en donde se vive como una celebración e incluso se levantan apuestas. El lector podría inferir que la dinámica no estaría alejada de una pelea de boxeo profesional pero la escena que representa la serie se da en un contexto no apto para tal fin, sin reglas y, presentada como una pelea que finaliza cuando alguno de los dos presos pierde la vida. Estas escenas contienen una doble condición de violencia: la de los personajes mostrados y representados en las diferentes escenas y capítulos, y la violencia al interior de una institución como la cárcel nacida en el siglo XVIII para disciplinar y moldear el cuerpo y que es presentada por Caetano como una crítica al agotamiento del discurso disciplinario para mostrar que ha perdido toda eficacia para controlar y disciplinar los cuerpos que aloja. Por un lado, se refuerza la idea de un sistema carcelario totalmente rebalsado, corrupto e ineficiente y, por otro lado, se refuerzan los discursos neofascistas que circulan en medios periodísticos: si los sujetos populares dentro de una institución son presentados como animales violentos, ¿qué podrían hacer en libertad?.

A raíz de este interrogante me surgen otros tres que considero relevantes para seguir pensando sobre cómo es representada la voz subalterna en la serie *El Marginal*: quién ejerce la violencia, contra quiénes la ejercen y cómo es llevada a cabo esa violencia. La primera pregunta es central en las escenas elegidas y la violencia es ejercida por los presos y por la policía en menor medida. Con respecto al segundo interrogante, la violencia es llevada a cabo en formas típicamente estereotipadas sobre el discurso carcelario, esto es, peleas de puño, con cuchillos, ajuste de cuentas, etc que son realizadas por ajustes de cuentas, disputas de territorio por venta de artículos o estupefacientes y, por último, porque en la construcción de ese código carcelario se juega constantemente el papel de la demostración de poder y valentía. El último interrogante sobre cómo es llevada a cabo la

violencia está estrechamente ligado a los dos anteriores pero se manifiesta en un desplazamiento del monopolio de la violencia legítima que debería estar en manos de la policía pero se encuentra en manos de un grupo de personajes considerados principales.



Para concluir este análisis sobre la serie “El Marginal” quiero citar al director, guionista y escritor César González en una nota periodística que se le realizó durante los primeros días del estreno de la serie:

Ninguna ficción es inocente. Si me aclararan que esta serie es un producto de humor bizarro no tendría ningún problema. El problema surge cuando la presentan como una serie seria que “muestra la realidad” y mucha gente creerá que así de ridículos y caricaturescos son los presos. Que a mi entender y a partir de mi experiencia de 5 años preso, de tener un hermano, primos y multitud de amigos tras las rejas, no se parecen en nada a los presos que muestra esta serie. Los presos que yo conocí y conozco desbordan seriedad, lucidez y gestos de una solidaridad que pocas veces encontré en las personas aquí afuera. Gestos que no vi en casi ningún personaje de la primera temporada y que no encuentro en los adelantos de este trailer, de todos modos espero realmente equivocarme. Aprovecho para aclarar que si bien tuve una participación mínima como actor en la primera temporada de

esta serie considero dicha participación un error. Pero los errores están para aprender, sugiere un dicho popular” (César González, 17 agosto de 2016)¹²

4.7 Basado en una historia real

La serie “Apache: la vida de Carlos Tévez” comienza con la advertencia de que los hechos que se van a narrar a continuación están basados en una historia real, lo que advierte de primera al espectador acerca de lo que verá. Esta operación, a mi criterio, tiene un efecto sobre el verosímil, entendido como lo enuncia Christian Metz sobre el cine en el libro “Lo verosímil”: (..) es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores” (1970:20)

Tiene, a su vez y a mi entender, un gran problema narrativo y es que no se trata solamente de esa vida sino, además, y en constante diálogo y comparación, se monta sobre la vida del mejor amigo de la infancia de Tévez, Danilo alias “el Uruguayo”. En esa construcción, y tomando en consideración las declaraciones vertidas a la prensa por Adrián Caetano en donde expresaba que quería contar un período la vida de Tévez desconocida para la mayoría de las personas, el espectador se encuentra con un producto final que tiene, en base a la división del tiempo en pantalla de los 8 capítulos que componen a la serie, un 40% de contenido referente a la vida de Carlos Tévez: el origen de su quemadura cuando era un bebé, su club de la infancia, la chica que le gustaba en la primaria, la formación de la familia disfuncional con un padre biológico muerto en un ajuste de cuentas dentro de Fuerte Apache y una madre biológica, interpretada por Sofía Gala, que le dice a su hermana que se haga cargo del bebé. La serie narra y muestra los conflictos que conlleva hacerse cargo de un hijo sin ser su tutor legal y la constante posición que asume el pre adolescente de

¹² <https://clapps.com.ar/el-marginal-y-la-estigmatizacion-de-la-cultura-carcelaria/> visitado por última vez el 09 de julio de 2021.

Carlos Tévez para con esta situación pero ubica a sus padres adoptivos, Fabiana y Segundo en la ficción, como la familia que se esfuerza para salir adelante a pesar de las adversidades que son narradas en el barrio. Así, nos encontramos con que Segundo, que tiene de profesión albañil (otro punto más que interesante en la construcción de los roles que ocupan los sujetos populares en los productos audiovisuales y que ya han sido mencionados en esta tesina) comienza a progresar en su trabajo con una oferta que le hace su jefe para un trabajo extra que comprende realizarlo de noche y que deja a la libre interpretación del espectador si es o no lícito. El progreso está medido en que Segundo compra su primera casa, que también le vende su jefe, la cual se enmarca en una operación de compra-venta informal como todas las situaciones mencionadas anteriormente.

El 60% del tiempo restante se ocupa en lo que sucede en Fuerte Apache: por un lado, la guerra de bandas narcotraficantes, más precisamente la banda del “cochi” que la serie presenta como animalizada, fuera de control, y la que disputa el territorio del barrio durante toda la serie con otras bandas de menor relevancia. Los homicidios, los velorios que son interrumpidos por tiroteos de bandas que se disputan el terreno en forma venganza, violencia explícita, consumo hiperbolizado de alcohol y estupefacientes, y, por otro lado, el hilo narrativo de Danilo, alias “el uruguayo”.

Las escenas que creo más representativas para vincularlas con este análisis se desarrollan en torno al montaje realizado para mostrar en espejo, desde el inicio hasta el fin de la serie, las historias de Carlos Tévez y Danilo, “el uruguayo”. La diferencia explícita entre ambos es la contención familiar que determina que sus caminos se bifurcan y Danilo comience a tomar diversas decisiones que lo llevan precipitadamente a escenas en donde está consumiendo cocaína en el vestuario del club en donde juega, o bien, sobre el final de la serie en donde Danilo, que ya es parte de una banda del barrio que se disputa el territorio y que planea una venganza, festeja su cumpleaños en un evidente estado alcohólico ante la mirada de un Carlos Tévez asombrado por el estado de su amigo y mientras Danilo canta

solo él su cumpleaños feliz. El ir y venir de las imágenes sobre una y otra infancia ubica rápidamente al espectador en el plano de la significación del esfuerzo y las oportunidades. Ambos, Tévez y Danilo, afirma la serie, tuvieron las mismas oportunidades y habilidades futbolísticas pero uno de ellos tuvo contención familiar y el otro no.



En la ficción: Danilo alias “El Uruguayo” y Carlos Tévez en el club de Fuerte Apache

En el siguiente apartado, desarrollaré las conclusiones a las que he arribado en esta tesina, expresaré mi visión sobre la temática elegida y volveré sobre mis pasos para repensar lo dicho, ampliar algunas consideraciones, repasar los objetivos de la introducción y analizar el camino realizado luego de todo lo expuesto.

4.8 Un puerta hacia el mismo significado

Más allá de todo lo expuesto sobre esta serie, *Puerta 7* tiene un componente que es relevante para este análisis y que me permite demostrar algunas operaciones atendibles para esta investigación. El componente que considero de vital importancia para tener en cuenta en el análisis que realizaré a continuación es que, el creador y guionista de la serie,

Martín Zimmerman, es extranjero. Es decir, aquella persona que tiene la idea sobre una serie y la escribe, no conoce sobre la realidad de los club de fútbol y los barras bravas en el país. Esta afirmación se sostiene con la declaración de Zimmerman en una nota periodística con el diario Argentino Página 12: “Hablé con gente que conoce ese mundo. Pero quise usar mi ignorancia como herramienta. Porque estamos tratando de iluminar un sistema y una microsociedad pero sobre una historia, con su secuencia. Teníamos que lograr que fuera legible” y al ser consultado explícitamente por el periodista Federico Lisica del diario Página12 sobre la investigación en la etapa de pre-producción, agrega “cuando estábamos trabajando en los guiones y había algo que no entendía, algo muy de código le decía a mis compañeros, 'pará, frená, explicámelo'. Quiero que este producto sea digerible para varios tipos de espectadores” (Martín Zimmerman, 24 de febrero de 2020).

La declaración de Zimmerman deja al descubierto no solo lo mencionado anteriormente sino también que está respondiendo a una construcción audiovisual industrial propia de la lógica de Netflix -la cual analicé en esta investigación- que necesita ser vendida en la mayor cantidad de países y que tiene que ser asequible para toda esa audiencia. Sobre esto último, en la misma nota periodística, el director de la serie, Adrián Caetano, comenta: “Puerta 7 tiene frases antológicas que las va a captar el de acá: 'Todo pasa', 'vas a correr', 'embarrar la cancha'. Pero el desafío es que lo pueda ver mucha gente en todo el mundo” (Adrian Caetano, 24 de febrero de 2020)

Si bien lo extranjero puede no resultar problemático en sí mismo para escribir una serie, aquí el punto no es criticar los modos y formas del creador y guionista ni a Adrián Caetano como su director y compositor de roles actorales, sino más bien, poner de relieve las operaciones de estereotipación y cómo, a mi criterio, esta serie es el ejemplo del funcionamiento de la reproducción de estereotipos, de su “fijación al infinito” de las que nos hablaba Stuart Hall. Esta serie sigue reproduciendo estereotipos sobre la violencia en el fútbol, las comisiones directivas de los clubes, los hinchas, la compra y venta de jugadores,

etc. como mencioné anteriormente en los otros productos que componen el corpus, y puede ser tomada como el ejemplo ideal sobre cómo funciona la construcción de sentido. La primera idea que me aproxima al sentido común es que se considera como parte de nuestra cultura y que operan ciertas convicciones que “se combinan para abarcar un amplio dominio de lo dado y de lo innegable, para confirmar un catálogo de realidades inmanentes a la naturaleza tan concluyentes que se imponen en cualquier mente lo suficientemente esclarecida como para aceptarla” (Geertz, 1983:95)

Es relevante destacar que esa “ignorancia como herramienta” de la que habla Zimmerman se condena como una falta en las clases populares de manera sistemática en el corpus elegido y se celebra sobre las clases dominantes en términos de osadía y/o vanguardia. El corpus elegido continuamente realiza operaciones que marcan esas faltas sobre los sujetos populares y que, incluso, los construyen sobre una ignorancia en términos políticos que los convierte en sujetos manipulables, corruptibles, animalizados como ya se ha mencionado anteriormente. El interrogante que me surge en este punto gira en torno a si es posible que el estereotipo construido sobre los sectores populares fuera el mismo disparador que alimentó la idea de la serie en su creador. En otras palabras, si el creador es extranjero, no conocía del tema pero recurrió al sentido común de otras personas y utilizó imágenes periodísticas como una forma de acceso al conocimiento para construir la serie, ¿no será ese un punto de encuentro dentro de esta fijación hacia al infinitivo de la que hablaba Hall?



Crédito de la fotografía: Netflix

Zimmerman, Caetano y Netflix, que entienden sobre códigos de épocas dentro de la plataforma, intentan realizar dos guiños que considero constitutivos de la época: por un lado, poner a una mujer para cumplir con la paridad y otorgarle un papel de homosexual. Mi conclusión está basada en que esta decisión no aporta a la trama una línea argumentativa que se sostenga a lo largo de los ocho capítulos, incluso las apariciones son tan pequeñas que quedan en el olvido del espectador debido a que la atención está puesta sobre la violencia. Por otro lado, se juega con el significante del esfuerzo cuando muestran al personaje de Mario, un pibe presentado como muy humilde y con escasos recursos, del mismo barrio aledaño a la cancha, el cual intenta ayudar a su papá que se dedica a juntar chatarra de la calle. Mario busca trabajo en reiteradas oportunidades pero es seducido muy rápidamente por la barra brava para trabajar con ellos en negocios y prácticas ilícitas.



Mario trabajando para la barra brava del club en uno de los talleres en donde fraccionan estupefacientes

Conclusiones

Les corresponde a los hacedores de imágenes, entre los que se encuentran los cineastas, el hacer más densa la imagen, oponerla a la información y al hábito, dotarla de apariencia y sensibilidad, y crear nuevos circuitos cerebrales y afectivos.

Gonzalo Aguilar

En este trabajo he indagado sobre cómo se construye la voz y las representaciones de los sectores populares en diversos textos audiovisuales para poder asir desde un sentido práctico sobre las palabras que mencionó Pablo Alabraces en ese teórico de la materia que me llevaron a indagar sobre el tema. La pregunta por la subalternidad, la representación, la voz, incluso la pregunta por los sectores populares en los discursos audiovisuales jugó para mí un rol fundamental en la construcción de esta tesina debido a que la excede en todas estas líneas de pensamiento que están escritas. La excede en el sentido de haber formado en mí una línea de pensamiento y una manera de mirar que no es igual a la que tenía cuando comencé.

Inicié este trabajo preguntándome cómo es representada la voz de los sujetos subalternos/populares en los discursos audiovisuales de Adrián Caetano y el trayecto hasta este momento incidió de manera directa en mi propia manera de ver y construir una opinión al respecto. Cuando iba a comenzar esta tesina creía firmemente estar dándole voz a los sectores populares en los cuales me había visto reflejado por venir de una familia de clase trabajadora del conurbano bonaerense y ser primera generación universitaria. El avance en la lectura, el análisis de los diferentes films y el intercambio de opiniones constante con mi tutora y co-tutor hicieron que, rápidamente, no sólo ubique mis privilegios, sino también que asuma desde dónde estoy enunciando estas palabras y entienda que la operación de dar voz a los sectores populares, era la misma que llevaba adelante Adrian Caetano.

En este sentido, en el capítulo uno ofrecí todo el marco conceptual con el que tomé contacto para pensar mis preguntas de investigación en relación a las series elegidas. Allí trabajé con autores y autoras decoloniales como Gayatri Spivak (1988) que se preguntaron si puede o no puede hablar el sujeto subalterno en términos de silenciamiento estructural dentro de las narrativas capitalistas. Los efectos de lectura de Antonio Gramsci (1961) para pensar el concepto de *subalterno* que nace mientras este autor escribe desde la cárcel. Las operaciones de estereotipación, estilización y racialización brindadas por Stuart Hall (1984) y Frantz Fanon (1961). La recopilación teórica que realiza Jacques Rancière (2011; 2017) sobre una temática fundamental en esta tesina que fueron los regímenes de visibilidad y, por último, desarrollé otro concepto fundamental en el edificio teórico que compuso esta tesina que fue la categoría de lo popular brindada por Stuart Hall, De Certeau y Pablo Alabarces entendiendo en relación a lo subordinado y a lo que es hablado por otros.

En el capítulo dos realicé una descripción de los productos audiovisuales que compusieron el corpus para ubicar al lector y para dar cuenta del contexto de producción de esos productos y, sobre todo, para tamizar cómo habían sido producidas, escritas y filmadas, quiénes formaban parte de la distribución y quiénes se hacían cargo del financiamiento. A su vez, dentro de la esta descripción, me encontré con el concepto de *biopic* como una categoría más que interesante y rica para el análisis de los productos audiovisuales en los que intentaba contestar mis interrogantes acerca de la representación de la voces populares.

Con respecto al capítulo tres, realicé un recorrido historiográfico y exploratorio sobre la carrera artística de Adrián Caetano para entender cómo se posicionó a lo largo de sus producciones y encontrar las continuidades y/o rupturas de su discurso desplegado en los diferentes productos audiovisuales. Entendí que el contexto es fundamental para dar cuenta de todo ello por lo que también indagué sobre el Nuevo Cine Argentino (NCA) como lugar desde donde inicia este director (y mucho otros) y que acontece en un momento de quiebre

generacional y es atravesado por las diferentes crisis económicas que sufre el país argentino dando como resultado un cambio en el registro audiovisual. Por último, repuse el funcionamiento y despliegue de la plataforma de contenidos a demanda en donde se montan estos discursos en la actualidad: Netflix.

Para finalizar, en el capítulo cuatro de esta tesina repasé brevemente la historia del cine en nuestro país para ubicar al lector sobre cómo se desplazó el pueblo (concepto que tomé de Gonzalo Aguilar) y cómo las crisis y los tipos de consumos influyeron en ese desplazamiento de los sectores populares que, por supuesto, perdieron lugar. No solamente el lugar real y físico de la butaca del cine a la que podían acceder, sino también el lugar simbólico de la pantalla del cine como gesto de desplazamiento. A su vez, indagué sobre un concepto propio, las alianzas discursivas, como parte de una operación que tematiza lo popular siempre en un mismo sentido y que es realizada por los discursos audiovisuales de este corpus, de otros directores y del discurso periodístico con el que hacen sentido y forman un sistema. En esa tematización, los sujetos populares son siempre puestos al servicio de lo grotesco y degradado en términos bajtianos y es por esa razón que continué la investigación ofreciendo líneas de lectura que no sólo muestren estas operaciones en las series elegidas, sino también permitan reflexionar al lector sobre la construcción del cuerpo, el color de piel, y el consumo al que deben acceder los sectores populares siempre en términos imperativos desde la voz oficial. Como entiendo que todas estas prácticas y que la cultura es un lugar complejo de significaciones, analicé cuál era el marco político y social en el que se desarrollaban estos productos audiovisuales para confirmar que efectivamente la lógica imperante de la meritocracia, potenciada en un contexto neoliberal, acompañaba a todas las series del corpus.

La recurrencia de lo popular en las series elegidas y en la filmografía del director y guionista Adrián Caetano nos conduce casi siempre a personajes al borde de la disolución social, de la marginalidad y siempre en forma de prácticas culturales degradadas. Uno de los mayores

inconvenientes de esta representación que se realiza sobre los sectores populares, es que hoy la imagen es el lugar central en donde se disputa el sentido. Según una hipótesis de Aguilar (2006) vivimos en un mundo que ya no busca ocultar los mecanismos de la dominación, por lo que el análisis de los discursos audiovisuales reside, principalmente, en su forma. Ya no se trata de ver qué nos quiso decir la serie o qué mecanismos están operando detrás de alguna significación, sino de debemos pensar cómo los discursos audiovisuales montados en plataformas internacionales de contenido a demanda y en constante vinculación con nuestra actividad en redes sociales, elabora y vehiculiza la construcción del sentido.

Para Ana Amado (2002), Adrián Caetano extrae de la geografía de la miseria y del idioma de sus habitantes los materiales que pueden describir el mundo dando lugar a un falso *western* suburbano enmarcado en el trayecto de sangre, fuego y afectos filiales con una reunión de elementos que los “precipita” desde distintos materiales, mundos y géneros.

La conclusión de mi trabajo no pretende obturar una discusión sino plantear algunos interrogantes para seguir indagando sobre las temáticas trabajadas. El problema de la representación es una constante abierta para futuros trabajos de investigación debido a que está anclado a una imagen de época. Si volviera a la pregunta inicial que motivó esta tesina podría decir que el sujeto subalterno sí habla pero no sólo no es escuchado: es traducido. La representación que opera no es democrática ni democratizante.

Es por ello que considero a esta tesina como un disparador para futuras líneas de investigación sobre:

- El papel que juegan las plataformas digitales de contenido en la formación de la subjetividad teniendo en cuenta el avance tecnológico y que se apoyan en un algoritmo que monitorea de manera constante las opiniones públicas que son

vertidas a las redes sociales y, que, a su vez, también recaban información sobre nuestros consumos (reales y simbólicos);

- Quién administra la representación en cada periodo histórico teniendo en cuenta, o, más bien, partiendo de la base de que lo que se está disputando en esta época es la atención de las personas;
- Indagar sobre las representaciones de los sujetos subalternos que circulan en el autodenominado cine popular como una expresión que intenta echar luz sobre las sombras que proyecta el silenciamiento del capitalismo y por qué estos discursos audiovisuales no ingresan en los circuitos de producción y exhibición *mainstream*.

Los que estamos interesados en construir una sociedad con mayor justicia social e inclusión, sabemos que representar a los sectores populares únicamente en formas vacías, incompletas, estereotipadas y siempre asociados a la marginalidad, es una operación que no reconoce la heterogeneidad, que asigna un problema de manera exclusiva a esos sectores y que busca borrar las problemáticas que subyacen en ese territorio. En ese sentido, la falta de oportunidades y el escaso acceso a los servicios básicos de salud y educación son los dos pilares fundamentales desde los que deberíamos trabajar para construir esa sociedad deseada.

La repetición de estos mecanismos de construcción de sentido en los discursos audiovisuales y periodísticos no es casual, ni neutral y desde todos los sectores de la sociedad debemos intervenir para señalar aquello que creemos que construye una imagen incompleta, sesgada y estereotipante para proponer que se mire y se aborde desde otras ópticas, o bien, que se les pregunte a aquellos sobre los cuales se está hablando.

BIBLIOGRAFÍA

Adamovsky, Ezequiel (2012): "Introducción" a Historia de las clases populares en la Argentina, Buenos Aires: Sudamericana.

Aguilar, G. Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 2015. Editorial Tierra Firme.

Aguilar, G.: Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2006.

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2008): "¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder", en Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (comps.): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular, Buenos Aires, Paidós.

Alabarces, Pablo (2008): "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina", en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (Compiladores): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular, Buenos Aires, Paidós.

Alabarces, Pablo; Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro (2008): "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia", en Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (comps.): Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular, Buenos Aires: Paidós.

Alabarces, Pablo (2011): Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política, Buenos Aires: Prometeo.

Alabarces, Pablo (2012): "Transculturas populares. El retorno de las culturas populares en las Ciencias Sociales latinoamericanas", Conferencias dictada en el marco del Seminario Cultura y representaciones sociales, en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM el 22 de junio de 2012.

Alabarces, Pablo (2021): Pospopulares: las culturas después de la hibridación. San Martín: usamedita; Guadalajara : Universidad de Guadalajara.

Althabe, M. (2009) 'Sociedad y Cine. Una representación de los años 90 a través del NCA: El caso de los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano'. UNLP.
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.649/te.649.pdf>

Amado, A. (2002). Cine argentino. Cuando todo es margen. Pensamiento de los confines, 11, 87-94.

Amossy, R., Herschberg, A. (2001). Estereotipos y clichés. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Assusa, Gonzalo (2013). UNA MIRADA SOBRE LO POPULAR. REFLEXIONES SOBRE EL ETNOCENTRISMO EN EL NUEVO CINE ARGENTINO. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (56),1-33.[fecha de Consulta 14 de Noviembre de 2021]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950252007>

Barbero, Martin, J.: "Recepción de medios y consumo cultural: travesías" en SUNKEL, G. (coord.): *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 1999.

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

Bauman, Zigmunt (1998): "Guardabosques convertidos en jardineros", en *Legisladores e Intérpretes*, Buenos Aires: UNQ.

Bergson, Henri (2016) *La risa. 'Ensayo sobre el significado de la comicidad'*. Ediciones Godot.

Beverly John (2004): *Subalternidad y representación*, Iberoamericana, Madrid.

Bourdieu, Pierre (1985): *¿Qué significa hablar?*, Ediciones Akal, Madrid.

Bourdieu, Pierre (1988): *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa.

Bourdieu, Pierre (2000): *Cuestiones de sociología*, Ediciones Akal, Madrid.

Crary, Jonathan. *24/7 El Capitalismo tardío y el fin del sueño*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Paidós, 2015.

De Certeau, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer*, Universidad Iberoamericana, Méjico.

De Certeau, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel): "La belleza de lo muerto: Nisard", en *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

Dillon, Alfredo. (2018). Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo. *Cuadernos.info*, (43), 121-133. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.43.1400>

Dipaola, Esteban (2010). *La producción imaginal de lo social*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Duarte, E. I., & Lara, J. M. (2013). La posibilidad de estudiar al cine desde la comunicación: un caso pensado con la película *Bolivia* de Adrián Caetano. *Cuadernos De H Ideas*, 7(7). Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1916>

Elias, Norbert, (1987) "El proceso de la civilización", México, Fondo de Cultura Económica.

Ferrini, Andrea. (2019). Representaciones políticas de la Argentina en las series televisivas *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) y *El marginal* (Luis Ortega, 2016). *TOMA UNO*, (7), 31–43. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/26182>

Foucault, Michel (1976): “Las redes de poder”, Conferencia proferida en 1976 en la Facultad de Filosofía de la Universidad del Brasil. Publicado en la revista anarquista ‘Barbarie’, N4 y 5 en 1981-82, San Salvador de Bahía, Brasil.

Foucault, Michel (2009 [1975]): *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Freud, Sigmund. (1905) El chiste y su relación con el inconsciente, vol. I, pp. 825-938.

García Canclini, Néstor: (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa. Barcelona.

García, Canclini, N.: “El consumo cultural: una propuesta teórica” en SUNKEL, G. (coord.): *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 1999.

Gentile, N. y Steinberg, L. *Algo en tu cara me fascina: actores villeros en el cine y la TV*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Crujía, 2017

Getino, Octavio (1994). *Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

Girard, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.

Grignon, C. y Passeron, J. (1991): *Lo culto y lo popular Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión

Grazioli, G. (09 de agosto de 2019). ‘Cómo será la serie de Carlos Tévez según su director’ *Diario Clarín*. www.clarin.com/viva/carlos-tevez-fuerte-apache-adrian-caetano_0_7c2qGAZMA.html

Guha, R. (2002), *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, traducción de Gloria Cano, Barcelona, Crítica.

Hall, Stuart (2010) *El espectáculo del ‘otro’*, en Francisco Cruces y Beatriz Pérez Galán, comps., *Textos de antropología contemporánea*, 75-94. UNED, Madrid.

Hall, S. (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.

Hall, S. (1980): *Codificar y Decodificar en Cultura, medios y lenguaje*, Londres, Hutchinson. Traducción: Silvia Delfino.

Homi K. Bhabha. El lugar de la Cultura. Editorial Manantial, 2019.

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. INCAA (2009). Anuario de la industria del cine. Recuperado de: www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2018/10/Anuario_2009.pdf. Visitado por última vez 7 de agosto de 2020.

Krieger, Clara (2005). 'Estrategia de inclusión social en el cine argentino'. En Cuadernos de Cine Argentino 1: Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla, Buenos Aires, INCAA.

Lisica, F. (24 de febrero de 2020). 'Puerta 7: la versión de Netflix de las barras bravas' Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/249201-puerta-7-la-version-netflix-de-las-barras-bravas>

Lobos, Vanesa. (2017) 'Análisis de Pizza, birra y faso y su relación con el neorrealismo y la nouvelle vague' Universidad de Palermo. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=14191&id_libro=682

Martinelli, Lucas Sebastián. (2021). Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019). Ñawi: arte diseño comunicación, 5(2), 173-186. <https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a10>

Martini, Stella: (2002) "Agendas Policiales de los medios en la Argentina: La exclusión como un hecho natural", En Gayol, S. Y Kessler, G: Violencia, delitos y justicias en la Argentina. Manantial. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Massimino, Sandra, "La construcción de la figura del delincuente en el Nuevo Cine Argentino : análisis de caso : Pizza, birra, faso," Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA, consulta 15 de agosto de 2021, <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2133>

Mazziotti, Nora y Terrero, Patricia "Migraciones internas y recomposición de la cultura popular urbana (1935-1950)", Beca CLACSO, Buenos Aires, 1983

Moraña, Mabel (1998): "El boom del subalterno" en Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa

Murano, V (2013) "La ironía y el humor en el quehacer analítico". En revista Universitaria de Psicoanálisis. Buenos Aires. Secretaría de investigación, Facultad de Psicología, UBA, 2013.

Palma, Javier (2006). 'Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación'. En, Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.), Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular, Buenos Aires, Paidós.

Rancière, J. (2011). El destino de las imágenes. Arte y estética. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, J. (2014). El reparto de lo sensible. Estética y política. Buenos Aires: Prometeo.

Respighi, E. (16 de agosto de 2019). 'Apache: Adrián Caetano habla de la serie de Tévez' Página 12. www.pagina12.com.ar/211324-apache-adrian-caetano-habla-de-la-serie-de-tevez

Ribeiro, S. (17 agosto de 2016): 'El Marginal y estigmatización la de la cultura carcelaria'. Clapps. <https://clapps.com.ar/el-marginal-y-la-estigmatizacion-de-la-cultura-carcelaria/>

Spivak, Gayatri (1988) "Can the Subaltern Speak?", en Nelson, Cary & Lawrence Grossberg, Marxism and the Interpretation of Culture, Urbana & Chicago, University UP.

Sztulwark, Diego. La Ofensiva Sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político. Caja Negra Editora (2019)

Tolentino, Krisna (2007): 'Interpretaciones para subalternizar: subalternización de género, raza, clase en los tránsitos de la academia psi'. Recuperado de <https://www.integracion-academica.org/37-volumen-8-numero-24-2020/285-interpelaciones-para-subalternizar-subalternizacion-de-genero-raza-clase-en-los-transitos-de-la-academia-psi>

Triquell, X. (2021). Mirar desde los márgenes/filmar desde la villa: una aproximación al cine de César González. AVANCES, (30). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33513>.

Vassallo, Guido Miguel, "El Marginal frente a las tendencias actuales de la televisión : un análisis discursivo del producto a través de la crítica televisiva," Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA, consulta 20 de octubre de 2021, <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1285>.

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos, 28, 157-170.

Williams, Raymond (2009 [1977]): Marxismo y literatura, Las cuarenta, Buenos Aires.

Wortman, Ana (2003). 'Identidades y consumos culturales'. En, Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbana en la Argentina de los noventa, Buenos Aires, La crujía.