



Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Comunicación

***La pobreza, de la TV abierta a Netflix: la representación de la marginalidad y
miseria en ficciones argentinas***

Autor: Toribio Galíndez

Legajo y DNI: 29066 / 41.824.334

Directora/Mentora de Tesis: Belén Igarzábal

Buenos Aires, 30/12/2022



Universidad de
SanAndrés

La pobreza, de la TV abierta a Netflix: la representación de la marginalidad y miseria en ficciones argentinas



Toribio Galíndez

Tutora de Tesis: Belén Igarzábal

Universidad de
San Andrés

ABSTRACT

Este trabajo consiste en una investigación acerca de las representaciones audiovisuales de la marginalidad en ficciones argentinas, tomando los primeros capítulos de *Okupas* y *El Marginal*. Entendiendo las definiciones de pobreza y miseria como un reflejo de la marginalidad, la Tesis busca encontrar conexiones y disidencias entre dichas representaciones. Por medio del lenguaje, vestimenta, guion y otras decisiones, las producciones audiovisuales narran la marginalidad desde el contraste con la no marginalidad. Si bien existen variaciones en lo que respecta a los estilos, la violencia es un ejemplo de lo que rodea a la marginalidad en todos los casos.



1. INTRODUCCIÓN

1.1. Problema

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar las formas de representar la marginalidad, pobreza y miseria que adoptan las ficciones argentinas de público masivo. Para ello, se analizarán los casos de *Okupas* (2000) y *El Marginal* (2016). Ambas series han sido emitidas primero en la Televisión Abierta y luego en la plataforma Netflix.

En la Argentina, donde cabe una notable pluralidad de visiones políticas, artísticas y, por ende, culturales, parece necesario definir la noción de cultura en relación con las expresiones artísticas y la diferencia de clases, así como encontrar sus límites, limitaciones y posibles identidades. Siguiendo la propuesta del discurso brindado por el artista León Ferrari (2005) en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, la cultura no es más que un contrato entre élites y artistas, mediante el cual un intercambio de dinero y arte excluye a la mayor parte de la población que, paradójicamente es representada — muchas veces— en los contenidos que son producto de este esquema. De esta forma, las clases medias y altas producen representaciones de la miseria desde afuera, desde lo ajeno, extractivista. César González (2021), escritor, poeta y cineasta que, desde la villa Carlos Gardel, estudia las representaciones de la marginalidad en los medios, habla de un fetichismo por ella que se refleja tanto en la producción como en el consumo de estos contenidos. Siguiendo su línea, la pobreza resulta ser un tema de interés enmarcado en una situación profundamente desigual en la que los marginados, los pobres, los villeros y los presos se vuelven indivisibles de la discusión pública, política y social.

Si quienes hablan de marginales no son marginales, podrían alimentar, al hacerlo, un prejuicio equivocado en el cual la pobreza —más no las clases medias y altas— está estrictamente asociada a la delincuencia, la violencia y las drogas.

La escritora y cineasta Susan Sontag (2006) argumenta que las fotografías son experiencia capturada y, asimismo, que todo uso de la cámara implica una agresión. Para complementar esto, el lingüista Alejandro Raiter (2008) expone que “en momentos de reflujos de las luchas sociales o cuando la hegemonía de una clase sobre las demás

es más firme, esta lucha puede pasar desapercibida” (p. 36), lo que resulta indivisible de la discusión teórica sobre el poder de los medios para instaurar estereotipos o representaciones sociales que, según sugiere el novelista francés Jean Genet (como se citó en González, 2021) tiñen la literatura, las bellas artes y las diversiones de sobremesa de una celebración del crimen que en la cotidianeidad no es bienvenida. El entretenimiento, según González (2021), involucra un esquema que produce, reproduce y actualiza constantemente los estereotipos macabros, dejando de lado la veracidad. Según el autor, este esquema, lejos de ser cuestionado, es amparado y aclamado; su reconocimiento y popularidad permite, a su vez, la mercantilización de estas imágenes y la omisión de las complejidades y contradicciones que determinadas poblaciones tienen. Esteban Rodríguez Alzueta (2021), abogado e investigador del delito, la inseguridad, el miedo y la cárcel desde las ciencias sociales, el derecho y la política, en el prólogo de *El fetichismo de la marginalidad* (2021), agrega:

No hay justicia sin pobreza, no hay policías y toda la parafernalia que rodea a la seguridad privada sin desigualdad social, pero tampoco literatura, periodismo y cine. Gran parte de la industria cultural encuentra inspiración y rédito en la pobreza. En este sentido. El delito callejero y predatorio en particular, el delito protagonizado por los más pobres y el miedo que inspira estas transgresiones, garpa. (p. 6)

Así, la espectacularización de la marginalidad se vuelve un tema recurrente y las representaciones audiovisuales que se hacen sobre esta se instauran en la sociedad con aceptación, por lo que, aún en ficción, estas son formas de marcar una agenda, de explicar cómo son los marginales, qué hacen, cómo hablan, cómo se visten y, más importante, cómo se diferencian del resto. Al lado de esto, la antropóloga y activista feminista Rita Segato (2018) reflexiona:

La racialización de las personas encarceladas se encuentra tan naturalizada que las agencias y los organismos públicos no se han percatado de la necesidad de nombrar ese hecho y adjudicarle categorías que permitan su mensurabilidad y su inscripción en el discurso. (p. 253)

Lo que González (2021) llama máquinas de extracción cultural son las cámaras, las productoras y los científicos sociales que, según él, juegan al realismo o a la observación participante para obtener, mediante los pobres, imágenes inéditas o llamativas de estas realidades. Entonces, puede entenderse al problema de los

representados no como solamente la representación en sí misma —que otros hacen de ellos mismos—, sino que, además, interesa la utilización de ellos y de sus lugares como un territorio, como un producto que genera ganancias no precisamente para quienes viven allí, sino para quienes producen dicha mercancía (González, 2021).

Sontag (2006), por su parte, habla acerca de la emoción y el agravio moral que existe cuando las audiencias se paran frente a representaciones fotográficas de los oprimidos, hambrientos, explotados y masacrados. Sobre ello, explica que la frecuentación de las imágenes podría condicionar esto anterior, lo que podría explicar las producciones que representan a la marginalidad como algo masivo y mercantilizado. Dice, además, que “lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello” y que “la cámara ha tenido tanto éxito en su función de embellecer el mundo que las fotografías, más que el mundo, se han convertido en la medida de lo bello” (p. 126). Si se traslada esto último al plano de las representaciones audiovisuales, puede pensarse en ellas como un intento por romantizar o colorear la miseria a costa de los propios marginales.

Para González (2021), las clases medias y altas que producen cine no logran esquivar las representaciones de las clases subalternas de forma salvaje y dice que “por eso se va a filmar una villa, pero no se filma siquiera lo verosímil, todo se reduce a generar imágenes de formitas que actualicen y robustezcan todos los prejuicios preexistentes” (p. 41). Con esto, propone el mismo autor, se hace notable una proyección o transferencia de la burguesía hacia los villeros de sus propios deseos o pensamientos de violación, asesinato, perversidad. En este sentido, expone que lo representado es aquello que está plasmado en el imaginario social —algo parecido a lo propuesto por el teórico de la comunicación Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* (1987)— y no lo que es realmente. Por su parte, Sontag (2006) plantea que “la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso” (p. 16) y coincide con la transferencia propuesta anteriormente. Las similitudes que González (2021) encuentra en las actuaciones, el léxico, el vestuario, los conflictos y las tramas *villeras* las atribuye a la ajenidad —socioeconómica— con la que los productores, directores y actores representan la marginalidad. Entonces, los villeros no participan de las representaciones

que se hacen sobre ellos, su lugar, sobre cómo viven, son y piensan. Mientras tanto, las actuaciones de los actores provenientes de la villa, por este motivo, suelen corresponderse con los estereotipos, el clasismo y las representaciones que se esperan de ellos.

1.2. Objeto de estudio

De acuerdo con lo propuesto por Raiter (2008), “los significados son teórica y potencialmente infinitos. Sin embargo, en un momento social e histórico determinado, están delimitados dentro y por las interacciones que realiza una comunidad” (p. 39). Es por eso que el objeto de estudio de este trabajo es el —o los— significado producido por las representaciones que se hacen de la marginalidad. Alrededor de esto, Igartua y Humanes (2010) explican:

La recepción de los contenidos audiovisuales es, en gran parte, una habilidad que se aprende. Llegar a impactar afectiva o cognitivamente a una audiencia supone [...] construir una “ruta segura” que permita, en primer lugar, captar su atención y facilitar la comprensión de lo narrado y, en último término, evocar una respuesta afecto-cognitiva determinada y no otra. (p. 337)

No obstante, este trabajo no investiga concretamente los efectos que dichas representaciones sociales tienen en las audiencias; la importancia de conocer las representaciones sociales en términos de recepción está en su posible uso para explicar la reproducción y popularidad de estas. Sontag (2006) dice “es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento” (p. 36) y, en tanto las representaciones sean de una forma específica en cuanto a contenido y a proceso de construcción, podremos pensar en ellas como fuentes de naturalización o esparcimiento ideológico.

Según González (2021), los contenidos televisivos naturalizan a la marginalidad o pobreza como sectores que no merecen derechos. Y, en el afán de hablar por otros, está el problema de la sospecha originaria sobre los pobres que, según el autor, existe y obliga a los mismos pobres a esforzarse por desmentirla; la sospecha de que los pobres son malos los obliga a mostrar lo contrario. Sobre esto, Nader (como se citó en Rodríguez

Alzueta, 2021) dice que “todo lo que digamos sobre los pobres, tarde o temprano, será usado en su contra” (p. 8).

1.3. Pregunta de investigación

Adicionalmente, es preciso entender a qué o a quiénes se representa para entender de qué modo se lo hace —el porqué se desvía de este estudio. A cerca de esto, González (2021) propone que a menudo las producciones audiovisuales tienden a promocionarse como fieles representaciones de los crueles escenarios de la realidad, como por ejemplo las cárceles y las villas miseria, mercantilizando políticamente la misma miseria producida por el capitalismo a través de un proceso que llama la fetichización de la marginalidad. De igual forma, Sontag (2006) piensa que “el vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto, inevitable” (p. 39).

González (2021) argumenta que “se trata a la pobreza como un lugar donde no hay ser (inmaterial) porque no hay nada material” (p. 22) y que quienes piensan a lo popular como sinónimo de pobreza material, estética y espiritual realizan producciones culturales audiovisuales a la medida de su propia propaganda, siendo esta una que entiende a las masas como intelectualmente inferiores, incapaces de entender ciertos productos. Con esta complejidad, la pregunta de investigación de este trabajo es cuál es esta medida, cómo se llega a ella, formalmente: *¿Cómo se representa a la marginalidad en las ficciones audiovisuales?*

2. LOS CAPÍTULOOS: BREVE RESUMEN Y PERSONAJES

A continuación, se describirán brevemente los capítulos —pilotos— que integran el corpus de esta investigación. Antecediendo cada descripción, serán listados los personajes considerados relevantes.

2.1. Okupas

Personajes: Ricardo; Clara (prima de Ricardo); Peralta (vecino de Ricardo); Pollo (amigo de Ricardo); Walter (nuevo amigo de Ricardo, paseador de perros).

Ricardo, un joven de clase media argentina, es enviado por su prima —agente inmobiliaria— a vivir en una casa recientemente desalojada, con el objetivo de prevenir la entrada de nuevos *okupas*. Entusiasmado por vivir en una casa grande y vacía —aunque sucia y desordenada—, Ricardo comienza a explorar todos sus rincones, a recorrer el barrio y a espiar a los vecinos.

Ricardo llama a un amigo para invitarlo, pero este no está en su casa, sino reclamando un pago pendiente en una parrilla de barrio y peleando con sus compañeros de casa, en un edificio humilde y desprolijo. Al hacerse de noche, Ricardo comienza a sentir golpes en la pared vecina y sale en busca de ayuda. En la calle, a nadie parece importarle y Ricardo, desesperado, ofrece plata a cambio de ayuda a Walter, un paseador de perros que estaba haciendo su labor.

Ya en la casa, Walter y Ricardo intentan contener a una familia que intenta ocupar la casa a través de un agujero en la pared. La situación se intensifica cuando llega a la casa Pollo, que había recibido el mensaje y decidido ir a visitar a su amigo, sin saber cuánta ayuda necesitaba. Pollo, un personaje notoriamente más “marginal”, maduro y serio que Ricardo y que Walter, apunta a los vecinos con un arma y evita el ingreso de estos.

2.2. El Marginal

Personajes: Miguel Palacios; Fernando Palacios (hermano de Miguel); juez Lunati (quien mete a Palacios en San Onofre); Mario Borges (preso y jefe de la mafia de los presos); Diosito (preso y hermano de Mario); Morcilla (delegado de Borges para negociar

con los presos comunes); César (líder de La Sub-21); Pedrito (miembro de La sub-21); Antín (Director de San Onofre); Emma (asistente social y psicóloga del penal); Luna Lunati (hija secuestrada del juez); Fiorella (preso común, amante de Morcilla); Capece (policía de la cárcel).

A Miguel Palacios, un expolicía que está preso en el sur de Argentina le es ofrecida su libertad a cambio de un favor: entrar al penal San Onofre y rescatar a Luna, la hija del juez autor del ofrecimiento, que está secuestrada allí por los hermanos Borges. Estos últimos, jefes del grupo líder entre los presos, toman las decisiones en el penal en conjunto con Antín, el director, gozando de un poder muy parecido al suyo. Por ello, Palacios está obligado a aceptar la autoría de un homicidio e ingresar a la cárcel encubierto.

La llegada no es fácil para Palacios, que enfrenta la hostilidad de los otros internos, la presión de la banda de los Borges y las diferencias que esta tiene con La Sub-21, el grupo de jóvenes que conduce a los presos del patio en el penal. Entre otros personajes, Palacios se enfrenta a Morcilla, representante —y hazmerreír— de los Borges en el patio y principal oponente de La Sub-21 ahí dentro.

Con diferentes actitudes y acciones, Palacios —metamorfoseado en Pastor Peña— comienza a ganarse el odio de Morcilla y el respeto de La Sub-21, los Borges y del propio Antín.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Representaciones, encuadres y ficciones

Si, como propone Raiter (2008), todos los significados son ideológicos y representan creencias, resulta indivisible la discusión política de aquella sobre las representaciones audiovisuales. La denuncia que el cine, las series y otros contenidos pudieran contener no sería lograda sino a través de decisiones técnicas, encuadres, colorimetría, montaje, entre otros. De tal modo, puede pensarse que dichas decisiones de la política en la pantalla son más importantes que la denuncia en sí misma.

Partiendo de lo anterior, podría pensarse en las representaciones audiovisuales como mecanismos de construcción de estereotipos sociales o de naturalización de estos. Para Raiter (2008), “el mayor éxito de la ideología consiste en naturalizar lo que es social cultural e histórico” (p. 28) y, en cierto sentido, puede pensarse a las representaciones como herramientas para infundir una ideología en los medios de comunicación. Por ello, resulta inevitable consultar la teoría del *framing* o encuadre, que la investigación de Sádaba (2008) sobre política y periodismo define como “el proceso por el que una fuente de comunicación, por ejemplo, una organización de noticias define y construye un asunto político o controversia pública” (p. 71). Entonces, de cara al público, la realidad muta en un diferente fenómeno, redefinida a través de un encuadre específico.

Si el principal objeto de estudio de la teoría del encuadre está constituido por “los significados de la realidad difundidos desde los medios de comunicación y su repercusión en los significados de esa misma realidad para las audiencias” (Sádaba, 2008, p. 56), el objeto de las representaciones audiovisuales podría configurarse de una forma similar, aunque no idéntica. Si bien ambos casos implican, muchas veces, un desfase con la realidad que están narrando en la misma construcción, la ficción no siempre intenta presentar los hechos como verdaderos. Por su lado, los medios productores de noticias no reflejan una realidad pasivamente, sino que la construyen con sus propios marcos (p. 70). Las ficciones, por el suyo, tienden a colgarse de aquellas ideas o representaciones para construir las realidades que, en muchos casos, desconocen. Esto se debe a que existe, efectivamente, un significado dominante, un encuadre conceptual e ideológico que es construido a través —y para difundir— de una determinada ideología (p. 60).

Tomando esto y lo propuesto por Sádaba (2008), podría pensarse a las representaciones sociales como una manera de comprender el proceso de definición y construcción de los temas públicos a través de las historias narradas y las configuraciones cinematográficas para hacerlo. Para esta última definición, cabe agregar que el significado social o estilístico es el que diferencia y define entre las distintas formas que hay de decir algo, contar un hecho o una historia (Labov, 1967, como se citó en Raiter, 2008).

Corresponde, entonces, comenzar por hacer una aclaración sobre las posibles nociones de marginalidad, pobreza, miseria: si bien las tres están relacionadas a través del sistema de representaciones audiovisuales, este trabajo busca enfocarse en la primera. De este modo, la pobreza y la miseria serán entendidas como un potencial reflejo de la marginalidad, de modo que los personajes, tramas y otras posibles interpretaciones o alcances de estas narren sus historias. Cuando la representación viene desde afuera, es pertinente prestar atención a la apropiación que esta contiene. En este sentido, Rodríguez Alzueta (2021) propone que la misma no es inocente, sino que persigue la valorización. Y, si bien este trabajo no es sobre intenciones, resulta interesante lo que dice: “no basta con narrar las vivencias de la pobreza, sino que hay que aprender a reconocer y visibilizar el resentimiento con el que se produce y narra la marginación” (p. 7).

González (2021) explica, sobre las representaciones audiovisuales, que “no es que se excluye a ciertas poblaciones de la pantalla, sino más bien se las incluye bajo lo que otros piensan de ellas. Se invaden los territorios de la pobreza, para saciar pulsiones antropológicas y recaudar” (p. 13). A esto, el autor agrega que “ni siquiera van a fondo en ayudar a la comprensión de las estructuras que perpetúan las desigualdades que reinan en esos espacios” (p. 16).

Las representaciones sociales en la producción cinematográfica, por otro lado, pueden dividirse en torno a un mismo origen que, según González (2021) se tuerce levemente por el plano de lo imaginario y de lo material. El primero involucra la construcción de un saber audiovisual —por ejemplo, televisivo— que, según él, narra la violencia desde un punto de vista morboso e inverosímil. El segundo, el plano productivo

o económico, produce riqueza a través de, psicólogos, policías, abogados, empresarios y productores de ficciones.

3. 2. Los pobres y los presos.

Por consiguiente, la representación social audiovisual que a este trabajo le interesa es aquella que se hace sobre los pobres, los presos, los marginales, los miserables. Para acercarse a conocerla y profundizar sobre las definiciones de pobreza presentadas anteriormente, Raiter (2008) dice:

Se va incorporando la creencia de que un *pobre* no es solo una persona que tiene poco dinero, sino una persona que vive peor que las ricas, que tiene menos posibilidades de educación y bienestar que las ricas, a quien una parte del producto del trabajo social le estará vedado para siempre, y que solo puede ser ayudada por el Estado. Notemos, de paso, que las {personas ricas} son ahora designadas como *inversores, empresarios, principales productores, etcétera*. Estas no necesitan ayuda del Estado, ya que solo requieren del Estado *normas claras*. (p. 39)

Si bien resulta importante resaltar la salvedad hecha anteriormente sobre la diferencia entre la villa y la cárcel como tipos de representación de lo marginal, es importante pensar en el concepto de lo popular asociado con una especie de folclorismo serializado (González, 2021). Esto puede pensarse no solo en términos de masas, sino que, también, en la reproducción casi idéntica de la marginalidad que, según el autor, puede encontrarse en los distintos contenidos televisivos y cinematográficos.

Concretamente, las representaciones analizadas coinciden con la valoración que González (2021) hace:

Al igual que en muchos de los relatos mitológicos griegos, en donde hallamos mujeres con cabezas llenas de serpientes, cuerpos mitad hombre mitad toro, sirenas, etc., vemos a los pobres o a los presos representados como entidades pseudo-animales, pero sin el prestigio académico con el que cuentan las mitologías de las sociedades antiguas. El villero, el preso, es un eslabón en la cadena de la evolución humana que se estancó en los tiempos del Homo erectus. Esta doctrina es desplegada una y otra vez por el cine y la televisión. (p. 13)

Para analizar la representación de los presos, Zullo (2018) agrega que “los delincuentes son estereotipados o bien cosificados, borrados en su condición de sujetos” (p. 200). De esta forma, puede pensarse en los presos, marginales, miserables o pobres

como personajes de la sociedad que son representados bajo la bandera de la vulnerabilidad, la inferioridad estética, moral y social y, no menor, el peligro.

Mediante un enfoque parecido, puede entenderse el duelo policía-ladrón como uno que, muchas veces, carga con una cierta marginalidad o violencia a través de un código compartido. Siguiendo lo propuesto por González (2021), esto se debe, en parte, a que suelen venir del mismo lugar social.

3. 3. La cárcel

Segato (2018) propone, además de la idea de que la tortura carcelaria, la violencia policial y la parcialidad de la justicia son formas menos típicas del terror de Estado, que existe una continuidad entre la reducción a la servidumbre y a la esclavitud del pasado y las cárceles del presente. Para ahondar en este punto, explica la diferencia que existe entre la probabilidad que tiene un hombre negro o latino de ir a la cárcel, en contraste con la de un hombre blanco. A cerca de las representaciones de la cárcel, entonces, se consideran pertinentes las palabras de la autora:

La construcción permanente de la raza obedece a la finalidad de la subyugación, la subalternización y la expropiación. *Si es del orden racial de donde emana el orden carcelario, éste lo retroalimenta, recrea y reproduce.* Y el orden racial es el orden colonial” (pp. 254-255).

Si es por esto, la misma racialización que Segato (2018) define como “la constitución de un capital racial positivo para el blanco y un capital racial negativo para el no blanco” (p. 255) funciona como un fundamento del juicio y encarcelamiento diferenciados mediante el cual los espacios hegemónicos eliminan las marcas de los pueblos originarios.

3. 4. La villa

De acuerdo con lo argumentado por González (2021), “la villa y el mal se instalaron como sinónimos en las cabezas argentinas y la monstruosidad debe ser bien representada para lograr asustar” (p. 73). Por eso, resulta conveniente revisar el trabajo de los arquitectos e investigadores Ballent y Liernur (2014) sobre historia, cultura, política y vivienda en la Argentina:

La imagen de la villa miseria constituye, desde mediados de los años cincuenta, una representación que identifica el habitar deficitario y precario, tiñendo, pero también acusando recibo de, miradas y acciones producidas en otro tipo de procesos de apropiación popular de los beneficios urbanos, como es el caso de los asentamientos mencionados anteriormente. A diferencia del conventillo, la villa miseria acentúa el carácter ilegal de la ocupación de la tierra. (p. 322)

Aquel lugar, al que la sociedad miraba con incompreensión y al que los científicos sociales, políticos y otros intelectuales comenzaban a prestarle atención, comenzó a generar las primeras producciones culturales que lo involucraban. A través del tango y del sainete, por ejemplo, había comenzado la romantización de la vida insoportable de los barrios miserables (Ballent y Liernur, 2014).

En paralelo con las revoluciones cubanas de Fidel Castro y con la influencia del guevarismo, el maoísmo y el peronismo, las villas comenzaron a constituirse como bastiones de la revolución que alojaban a quienes tenían esa vocación y que pasaron, según Ballent y Liernur (2014), a “construir el baluarte de la transformación y del cambio revolucionario, tanto desde el punto de vista religioso como desde el político y técnico” (p. 335). De allí, distintas políticas fueron adoptadas para convivir políticamente con las villas, pero lo cierto es que la resistencia no ha podido ser erradicada de las villas, y menos aun a partir de la recuperación de la democracia.

Los autores plantean, además, que “el uso de las comillas en “villa miseria” se debe a que esta ha sido la designación habitual en Argentina, nacida con un sentido, a medio camino, entre misericordioso y peyorativo” (Ballent y Liernur, 2014, p. 319). En este sentido, parece preciso pensar en la representación de la marginalidad como algo parecido a esto.

3. 5. Sobre las mediaciones, el deleite y la distorsión

El trabajo de Barbero (1987) sobre los medios y las mediaciones sirve, desde un lugar analítico, para entender las representaciones como ideas que traspasan la pantalla y que pueden contribuir a que un estereotipo determinado sea difundido a raíz de los contenidos televisivos. Explica que no es posible separar la escucha o el acto de estar

con los medios de las vivencias o prácticas sociales y culturales cotidianas porque existe una apropiación o incorporación de los contenidos por parte de las audiencias. Con esto introduce la noción de mediaciones, que define como las conexiones densas pero secretas de los procesos de comunicación con las dinámicas culturales y con los movimientos sociales. Siguiendo este concepto, los medios entran en relación con la sociedad, la vida cotidiana y con las estructuras de producción. Por estas últimas, resulta inevitable pensar en la ideología que hay en las ficciones que conforman determinadas representaciones para los distintos sectores, clases o lugares. Si las audiencias incorporan los contenidos televisivos es porque estos han incorporado el mundo de ellas a sus narrativas (Barbero, 1987). El reconocimiento funciona, entonces, como una retroalimentación de representaciones sociales. En este sentido, puede pensarse en la representación de, por ejemplo, un enfrentamiento entre un policía y un ladrón, un robo o un asesinato como una que deleita a las audiencias en la pantalla, más no en su vida cotidiana, real (González, 2021). Por esto mismo —y porque los contenidos audiovisuales que se popularizan educan sin barreras de origen social— González (2021) propone que “el villero se convence de que es como la representación que otros hacen de él” y que, aquél, es el problema más grande de las representaciones audiovisuales (p. 74).

Según propone Sontag (2006), las fotografías proponen nuevos códigos visuales que alteran y amplían las nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. En la misma línea, habla sobre la intención de sobrevivir que tiene la fotografía cuando captura un diminuto fragmento de otro mundo. Además, siguiendo lo propuesto anteriormente en la teoría del encuadre acerca de la pasividad, la autora propone que “aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva” (p. 28).

Sontag (2006) también hace referencia al embellecimiento de la pobreza o la romanización de la miseria, cuando dice que “algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado” (p. 32). Por esto mismo podría pensarse que, a la hora de representar a la pobreza, las producciones estén haciendo una evaluación del mundo, confiriendo importancia a lo representado y retratado. De tal

forma, puede pensarse a las representaciones audiovisuales como mecanismos para conferir importancia (Sontag, 2006).

3.6. Representación y recepción

Por un lado, la romantización de la marginalidad implica una sensación de nostalgia o pena en las audiencias, de empatía o acercamiento con sus protagonistas. Sin embargo, el peligro, la delincuencia, el consumo de drogas y la falta de higiene — entre otros componentes de las representaciones de lo marginal— son elementos que distancian o producen el desprecio de quienes consumen los contenidos. Por su parte, Sontag (2006) plantea que “el límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva, nunca puede ser un conocimiento ético o político” (p. 43). Si se siguiera esto y se lo aplicara a los contenidos audiovisuales, la representación de la marginalidad no sería más que un eslabón en el proceso narrativo de una producción cultural televisiva o cinematográfica.

Si la marginalidad reúne a la pobreza y a la miseria por su cercanía social —se posicionan en sectores parecidos—, esta investigación coincide con lo propuesto por Rodríguez Alzueta (2021) sobre la reivindicación de la propiedad de la pobreza: “no se reivindica la propiedad de la pobreza, no estamos diciendo “la pobreza para los pobres”, “solo los pobres pueden hablar de la pobreza, de sus vivencias”, sino cuestionando el extractivismo cultural” (p. 6). Esta similitud entre las diferentes representaciones vuelve necesario el debate sobre los contenidos televisivos como canales educadores. En esta línea, es importante traer la propuesta de González (2021) sobre la génesis de las representaciones sociales en el cine: “Es un diálogo entre tres partes: lo que se filma, cómo se lo filma y cómo se lo mira” (p. 22). Es decir, aquello que se deja fuera es una parte igualmente importante de las representaciones sociales que aquellas que, efectivamente, son filmadas.

4. METODOLOGÍA Y OBJETO DE ESTUDIO

Para llevar a cabo la investigación, se ha escogido el primer capítulo, que corresponde al programa piloto, de cada ficción: “*Los Cinco Mandamientos*” (*Okupas*) y “*Capítulo 1*” (*El Marginal*). Al tener distintas longitudes en cuanto a cantidad de capítulos y temporadas, un análisis de las series completas hubiera corrido el eje de investigación, puesto que el desarrollo de cada una de ellas —y sus representaciones— descansa, en parte, sobre la prolongación total de su contenido. Por esto mismo, cabe hacer la siguiente salvedad: si bien el primer capítulo de cada serie maneja su propio tempo, ritmo, nivel e intensidad de acuerdo con su extensión temporal total, podría pensarse que un piloto intenta, siempre, presentar la línea de construcción dramática, estética e ideológica que guiará el trabajo posterior. Cubriendo los ejes espaciales, temporales, afectivos y políticos que envolverá cada serie, los capítulos iniciales de cada una se vuelven un parámetro confiable para incluirlas en un mismo grupo muestral, compararlas y analizarlas.

Este trabajo analiza las formas en las que las ficciones argentinas emitidas por televisión abierta y luego presentadas en Netflix representan marginalidad en sus propios primeros capítulos. Si esta es representada en distintos momentos y por distintos personajes, una mayor cantidad de capítulos podría hacer que, en el piloto, no se muestre lo marginal del mismo modo que se lo hace en los siguientes episodios. Es decir, la prolongación temporal de una serie podría ir corriendo su eje dramático o narrativo, modificando las representaciones que esta hace de, por ejemplo, la marginalidad.

Concretamente, la metodología consistió en escribir las observaciones generales de cada capítulo, poniendo el foco no en las propias historias, sino más bien en las formas en las que cada una de las producciones representa lo que, en el marco teórico, ha sido definido como marginalidad, miseria o pobreza. Para utilizar los mismos ejes analíticos en el análisis de cada serie se ha construido un cuadro de doble entrada (*Cuadro 1*), en el cual nueve puntos reúnen información específica de cada uno de los capítulos.

El *Cuadro 1* está compuesto por dos grandes secciones. Por un lado, la Ficha Técnica incluye la información concreta acerca de cada capítulo: la duración, la dirección,

la plataforma y el año de emisión y el lugar y momento histórico. La segunda sección, Observaciones, consta de anotaciones acerca de la utilización del lenguaje, la vestimenta y aspecto de los personajes, la escenografía o locación, la interacción entre marginalidad y no marginalidad y la violencia. Cabe aclarar que la información del *Cuadro 1* —tanto los aspectos técnicos como los observacionales— es únicamente del primer capítulo de cada serie.

Por lo explicado anteriormente y porque en el caso de *El Marginal* la dirección de los capítulos cambia, el *Cuadro 2* compara la duración de cada serie en términos de temporadas y capítulos.

El trabajo posterior, con esta información ya volcada en los cuadros, ha sido comparar y analizar los ejes previamente mencionados para cada una de las dos series y encontrar puntos de contacto, disidencias, contrastes y similitudes entre las dos producciones. Por supuesto, siendo el objeto de estudio la representación audiovisual de la marginalidad, la investigación ha estado inclinada hacia las formas de representarla que adoptan las series; siendo dos producciones audiovisuales que hablan sobre este tema pero son distintas entre sí, las semejanzas y disparidades en las formas de representar la pobreza podrían ayudar a ver cómo es esta según la televisión (o Netflix), es decir, si puede encontrarse una constante en alguno de los ejes comparativos propuestos.

5. HALLAZGOS

5.1. Longitudes y construcción dramática

En relación con la duración total de cada serie (*Cuadro 2*), parece necesario decir que, si bien *El Marginal* es más extensa que *Okupas*, los pilotos —lo que aquí interesa— son muestras representativas de las representaciones de la marginalidad que hacen.

5.2. Plataformas

Con respecto a la ficha técnica del Cuadro 1, sí resulta pertinente remarcar que mientras *Okupas* fue emitida enteramente en la TV Pública y veinte años después llevada a Netflix, *El Marginal* comenzó en la misma pantalla televisiva y luego se trasladó exclusivamente a la plataforma para continuar siendo una producción original de esta, por las temporadas siguientes. FOTO CARTEL con pie

5.3. Tema y trama

Dicho esto, una primera observación general destaca que, si bien los temas de los capítulos no son similares en cuanto a trama, personajes o escenas, hay un lugar común en el involucramiento de un personaje que no es precisamente marginal con la marginalidad. En *Okupas*, Ricardo comienza a curiosear en una ciudad que es nueva para él, pero que le atrae por su peligro, personajes y rincones. Palacios, en *El Marginal*, entra a San Onofre por una amenaza disfrazada de intercambio de favores; a través de una oferta que no puede rechazar, se ve forzado a interactuar con la marginalidad, y quizás por ello es menos curioso y más precavido.

5.4. Personajes

Los personajes en *Okupas* giran en torno a Ricardo, un joven que vive con su abuela y se corresponde con el clásico estereotipo de un holgazán: duerme, no trabaja ni estudia y no ayuda con la casa. Él como protagonista está rodeado por su prima Clara (ejecutiva en una inmobiliaria), sus vecinos (el albañil Peralta y compañía) y sus amigos Pollo (que vive en un lugar notablemente más humilde que Ricardo y a quien este pareciera no ver hace tiempo) y Walter (un paseador de perros a quien se encuentra en una plaza y le pide ayuda con la irrupción de Peralta). En *El Marginal*, Miguel Palacios

(un expolicía que ingresa como preso —encubierto— al penal San Onofre para rescatar a la hija de un juez) no tiene gente confiable salvo por su hermano, Fernando, que lo visita en la cárcel. Emma (la asistente social y psicóloga de la cárcel) parece ser una potencial persona en quien confiar, pero Palacios es muy cuidadoso con sus vínculos y movimientos. Sin embargo, parece no tener mayor conflicto para interactuar con aquel ambiente, aunque admite el peligro que allí se vive cuando conversa con su hermano. En comparación, tanto la ayuda que Ricardo necesita de su prima como la que Palacios necesita de su hermano (abogado de Palacios y parte involucrada en la misión de rescatar a la chica) y la que los presos necesitan de Emma, no es la misma que ofrecen, interesados, Antín (el director del penal) o Capece (policía de San Onofre). Esto puede explicarse con las palabras de González (2021), que dice que “en las historias que transcurren en barrios populares o cárceles los héroes suelen venir de afuera” (p. 14). En esta línea, también podemos pensar en Palacios como un héroe para Luna (la hija del juez) en un principio, y para los presos del patio, potencialmente y sin querer.

5.5. El lenguaje como bandera

El lenguaje es un eje mediante el cual la marginalidad suele ser representada formalmente y en contraste o contraposición con la no marginalidad. Es decir, el lenguaje marginal no solo es específico para los marginales —Pollo y sus compañeros de casa y los presos de San Onofre—, sino que también es lo que no se incluye del lenguaje de los no marginales. Asimismo, mientras que los marginales hablan de cierta forma y a la vez, no hablan de otra, marcan las diferencias con los de afuera, con los otros, los que no pertenecen al territorio marginal. Así, la marginalidad va construyendo una identidad propia, que en los casos de *Okupas* y *El Marginal* se desarrolla de formas diferentes. Según González (2021), “genera risas despectivas la supuesta forma de hablar de los pobres. Una parte voluminosa de la sociedad se deleita jugando con ese dialecto extraño que brota de las villas y las cárceles” (p. 67). Siguiendo con esto, la marginalidad se construye a costa de los que los excluyen, pero estos últimos también intentan diferenciarse de ellos mediante el lenguaje.

En *Okupas*, Ricardo no es marginal y emplea el lenguaje como un símbolo de la juventud *noventosa* que, a raíz de la debacle económica, se acercó a la calle y a sus

costumbres, al rock y a la sensación de desorientación, rebeldía y libertad borrosa. Ricardo habla con originalidad, pero se nota que todavía está conociendo aquella forma de hablar, que no ha sido así siempre, y que le gusta. Walter se encuentra en un momento similar en cuanto a lo discursivo: se entretiene a través del poder de las palabras. Probablemente por el prejuicio de la calle y sus peligros, ambos utilizan la violencia verbal ante cualquier estímulo. Ambos hacen uso de él como una forma de pertenecer al mundo que los rodea, y ese es precisamente el punto de contacto con *El Marginal*. En esta última, el lenguaje también es utilizado como una forma de marcar un estilo, de delimitar un territorio. La utilización del lenguaje en *El Marginal* puede llevar al espectador a asociar rápidamente a un preso con un pabellón, o un personaje con un lugar —Walter y Ricardo están asociados con el movimiento punk y *rollinga*, con Buenos Aires en los 90s y 2000 y Clara al movimiento opuesto a aquello. La forma más aburguesada de utilizar el lenguaje —incluso el lunfardo— de Mario Borges (el preso que controla los negociados de la cárcel entre los presos, con los policías y con Antín), Antín y Lunati (el juez), por ejemplo, contrasta fuertemente con lo que se entiende por la inmadurez de los presos del patio, la juventud rebelde y desorientada que utiliza el lenguaje como bandera de la revolución. Por otro lado, Palacios también emplea el lenguaje cuidadosamente para moverse dentro del ambiente carcelario, pero lo hace desde otro lugar: uno de silencio, de respeto, de conciencia y de estrategia. Palacios no es como los que lo rodean y no intenta serlo más que lo que cree necesario para sobrevivir y lograr su objetivo, que es salir de allí. Ricardo es más aventurado que Palacios, aunque este decide meterse con Morcilla (el delegado de Mario Borges en el patio de la cárcel, donde están los presos en peores condiciones), por ejemplo.

Mientras que Ricardo busca meterse en el ambiente marginal, probar el peligro o al menos saber cómo es, Palacios no busca meterse en la jerga carcelaria porque conoce las diferencias que él tiene con ello. Y es en ese contraste que resulta interesante lo que González (2021) llama el resplandor o brillo de los convictos o villeros que, según dice, aparece en la lengua. Según él, el verdadero capital cultural y simbólico —que no es precisamente material— es la jerga propia, espontánea, preservada y en constante mutación o actualización por parte de ellos mismos (p. 68).

Como sucede también en otros ámbitos, la utilidad del lenguaje en *Okupas* y en *El Marginal* consiste en jerarquizar. En *Okupas* el lenguaje de Clara es distinto al de Ricardo, que es distinto del que utiliza Pollo, que a su vez no coincide totalmente con el lenguaje de sus compañeros de casa. Si tuviera que asociarse a cada uno de estos personajes con una clase socioeconómica o cultural, el lenguaje sería una herramienta para —siguiendo los estigmas o representaciones propuesta— hacerlo. En este caso, las clases más altas están asociadas con Clara y las más bajas con los compañeros de Pollo. En *El Marginal*, Antín y Lunati pertenecen a un grupo económico más alto que el de los presos, más no necesariamente a un grupo distinto cultural o social. Esto último, en parte, se debe a un código discursivo y lingüístico compartido o, por lo menos, comprendido.

Existe, no obstante, un acercamiento lingüístico entre los compañeros de casa de Pollo —y algunas veces él también— y los presos de *El Marginal*. Podríamos llamar a estos personajes los más marginales de ambas series, o al menos de los primeros capítulos. Si bien podríamos asociar a la juventud en *Okupas* como una juventud menos miserable, menos vulnerable o menos “villera” que la de *El Marginal*, la violencia de las palabras, la no pronunciación de las “s” finales y el énfasis en la “ll” y las “y” son similares. Del mismo modo, la prolongación de ciertas vocales lo es. Sobre esto, González (2021) dice:

Hacer de la marginalidad un objeto de culto implica, para muchos, dejarse representar como alguien que se come las “eses”, que “estira las vocales” hasta deformar las palabras [...] Peor aún, implica aceptar con entusiasmo la imagen fetichizada que la industria del espectáculo construyó para contarlos y sobreidentificarse con ellas hasta empezar a hablar y hacer las cosas que la industria les endosa prejuiciosamente. (p. 6)

También podría pensarse en Ricardo y en Palacios como dos personajes que entran en contacto algo que, al menos en parte, les resulta ajeno. De una forma similar, tanto Ricardo como Palacios van creciendo en curiosidad y esto se refleja en el uso del lenguaje. Ambos parecieran comprender cada vez más el código lingüístico de su nuevo entorno, si bien Ricardo disfruta de jugar a la marginalidad más que Palacios, que no tiene opción y que tiene más conocimiento sobre ello por su experiencia previa.

De un modo similar, Diosito (hermano de Mario Borges, también preso y parte de su grupo dentro de la cárcel) y Walter funcionan como bufones del lenguaje que representan. Ambos exageran el uso de este en la cárcel y en la ciudad, respectivamente. Por ello, suelen toparse —aunque sin miedo— con frenos. En el caso de Diosito es su hermano Mario el que suele calmarlo y, en el caso de Walter —también de Ricardo— podría ser Pollo y, concretamente, Peralta y su familia. Paradójicamente, Walter y Ricardo ofician de freno para el otro y, a la vez, de estímulo para exacerbar el uso formal, ideológico y estilístico del lenguaje.

Otro punto de contacto del lenguaje y la representación de lo marginal en ambas series es el acento, la tonada. Tanto en *Okupas* —Peralta y su familia— como en *El Marginal* —uno de los miembros de la banda de Borges a quien llaman Colombia— está el elemento de lo excéntrico, traído por los acentos. De cierta forma, el acento extranjero funciona como un potenciador de la marginalidad y las caras o colores que esta tiene. Los acentos, la forma ajena a los “entrometidos” —Ricardo y Palacios— podría ser también un elemento de terror, para infundir miedo. Lo excéntrico, lo circense, suele ser una forma de romantizar, colorear o intelectualizar los peligros de la marginalidad, la cárcel o la calle (González, 2021).

Sin embargo, dentro de la propia marginalidad, existe la seriedad, la diferencia estilística o formal más no ideológica o cultural. Borges es un erudito entre sus pares; es respetado y escuchado, por lo que tiene poder suficiente para lidiar con Antín. Este último, a su vez, se mide intelectualmente con Borges constantemente. Una dinámica similar podemos observar en Walter y Ricardo. Ambas parejas parecieran estar a punto de estallar permanentemente, y el lenguaje es la herramienta más poderosa de la cual los cuatro personajes gozan. En cuanto a la serenidad previamente mencionada, puede pensarse que Pollo es quien ocupa ese lugar dentro del grupo de Ricardo. En ese sentido, también podría ser comparado con Palacios por su inteligencia, experiencia, pocas palabras y peso de estas cuando las utiliza.

Por último, cabe destacar el elemento de las palabras Diosito y Borges, como guiños a la literatura, la iglesia y la cultura popular. La romantización de la pobreza también esta cargada, en este punto, de ironía puesto que no pareciera importarle a

ninguno de los marginales —ni a los propios hermanos— la literatura. De la mano con esto puede situarse la escena del desalojo en *Okupas* con música de ópera de fondo; el contraste entre lo fino o refinado, lo burgués, lo clásico, lo asociado a la clase alta y a un perfil intelectual, culto y austero, con lo burdo, lo vulgar, lo violento brutalmente, lo desprolijo y lo sucio de la villa, la ciudad, la cárcel. La policía como personaje mitificado también contrasta mediante símbolos lingüísticos con lo clásico y, en teoría, no corrupto.

La marginalidad, la pobreza y la miseria utiliza un lenguaje distinto al resto. Peralta y su familia, los amigos de Pollo y los presos más jóvenes de San Onofre —los del patio— utilizan una jerga propia que no comparten con Antín ni con Clara. De a momentos, tampoco lo comparten con Palacios, Ricardo o Mario Borges. Este último se diferencia con Diosito permanentemente en este aspecto, estableciendo límites sociales, etarios y culturales. Según González (2021):

Los dialectos, la jerga, lo que algunos llaman el lunfardo, lo que en las barriadas populares se denominan berretines, son un acto perturbador contra el dominio estético y existencial del capitalismo. El hecho de que aún subsistan lenguas y códigos discursivos propios y espontáneos entre las distintas tribus subterráneas es un motivo más que suficiente para inquietar a la sociedad. (p. 67)

5.6. Vestimenta y aspecto

Partiendo de la premisa de González (2021) que propone que “lo estético alimenta lo político” (p. 21), la vestimenta, el aspecto, el *look*, los peinados, la piel y su color, su higiene, el aspecto bucal también puede pensarse como una forma de representar y distinguir a la marginalidad de todo lo que no lo es. En ese sentido, hay un encuentro evidente entre ambas series. Los personajes más marginales de *Okupas* —Pollo y sus amigos, Peralta y su familia— y los de *El Marginal* —los presos de San Onofre— visten de manera estridente, con ropa rota, sucia, y utilizan ropa deportiva. Para González (2021), esto corresponde con el clásico estereotipo de la marginalidad.

El fútbol, la indumentaria deportiva y las alusiones al fútbol en los peinados, tinturas de cabello y tatuajes son, también, una forma en la que ambas series representan

a lo marginal. De la mano de esto está la religión: los rosarios, los tatuajes, apodos y otras referencias a la iglesia son una parte común entre los marginales. Tanto los distintos atuendos de Ricardo y Walter como los de Pollo y de sus amigos, los de Peralta y su familia, parecieran estar rotos y sucios, como fue mencionado anteriormente. Los amigos de Pollo son, estilísticamente, los más cercanos a los internos de San Onofre. Pollo pareciera ser el personaje más cercano a Palacios en cuanto a vestuario. Es un vestuario que coincide con lo expuesto anteriormente, pero es austero, liso, sin estampas, deportivo y sobrio. Los amigos de Pollo y los internos de San Onofre suelen contrastar por usar ropa más llamativa, colorida, deportiva, *marquera*. A través de una línea similar, Peralta coincide con Borges. Todos ellos, sin embargo, tienen la piel curtida, sucia, los dientes amarillos o rotos —en mayor o menos medida— y la piel oscura. Desde el patio de San Onofre hasta el departamento de Peralta y el de Pollo, la mayoría de los personajes tienen piel notablemente más oscura que la de los personajes que están de traje o en el medio, como Ricardo y Palacios.

Desde los ambientes que intentan mostrarse alejados de la marginalidad, la vestimenta es un elemento clave, útil para diferenciar entre ambos grupos a primera vista. Tanto Antín y Lunati como Clara y sus colegas visten trajes como símbolo de poder y diferenciación de clase. Esto es, por supuesto, antitético no solo a la forma de vestir de los marginales, sino también a la falta de prendas de algunos personajes de la marginalidad en *Okupas* y en *El Marginal*; personajes con el torso desnudo o descalzos protagonizan las escenas donde más se representa la pobreza.

5.7. Escenografía, locación y decorado

En la casa tomada de Ricardo y en la cárcel San Onofre hay pisos y paredes sucias, rotas, descascaradas, botellas tiradas, drogas y cigarrillos. Hay colchones rotos, basura y escombros, pedazos indistinguibles de madera, plástico o cemento, como símbolo del desorden, caos o suciedad. Los graffitis y el arte urbano son formas de representar la marginalidad mediante el vandalismo o la intervención artística violenta. Sobre los elementos escenográficos de la representación de lo marginal, González (2021) dice que “cuando un barrio popular o una cárcel aparecen en la pantalla no lo hacen con la máscara de un supuesto realismo, sino que estas locaciones parecieran

condenadas a ser representadas a través de lo bizarro y lo circense” (p. 12). Al igual que las velas en *Okupas*, el triciclo de Pedrito (miembro de La Sub-21 —que tiene enanismo—) en *El Marginal*, las pintadas y desprolijidades en las estructuras son formas de romantizar o colorear la miseria. Le aporta un elemento “de culto” a la marginalidad. Los maniqués rotos en *Okupas*, los cuchillos de *El Marginal*, el gato blanco de Fiorella (amante de Morcilla), la sangre y la guitarra de Ricardo son algunos ejemplos de elementos de la escenografía que se adoptan de una forma artística, romántica y psicodélica para pintar o decorar la marginalidad con elementos de lo ajeno o externo a ella.

En ambos sectores marginales —Los amigos de Pollo, Peralta, su familia y los presos— la escenografía y los cuerpos que allí habitan parecieran tender a estar amontonados. Entre ropa sucia, colgada, fuego, cigarrillos, droga, zapatillas sucias y rotas por el piso, colchones sin sábanas, los escenarios de la marginalidad parecieran invocar lo grotesco, lo sucio, lo roto, lo desprolijo y descuidado. Sobre este punto, González (2021) propone que “lo popular son las masas, es decir, muchísimas personas más que variadas y enfrentadas entre sí. Las masas son “risas sin gato”, contradicciones vivientes” (p. 24).

En contraste con el último párrafo —y retomando la idea del anterior a este—, cabe destacar que los poderosos se mueven en lugares distintos a los de los marginales. La casa de Ricardo es una casa grande, de estructura antigua y burguesa que ahora está descascarándose, vacía. La casa de Lunati es una casa grande, bien mantenida y también burguesa. Ambas casas —en sus respectivas condiciones o estados— son una simbología material histórica y política. La casa de Lunati representa el poder contemporáneo —del juez— mediante las posesiones materiales y territoriales y la casa en la que vive Ricardo muestra la toma de una posesión territorial estéticamente aristocrática por parte de clases bajas. De algún modo *Okupas* muestra, en su escenografía —porque la Ciudad se muestra también de esta forma— el deterioro material producto de la crisis social y económica de los años en los que esta se sitúa. El poder de Lunati es aquel que representó la casa en la que vive Ricardo pero que ya no representa, por estar tomada o por condiciones políticas que llevaron a que terminase

de la forma o en el estado en el que terminó. La decadencia del menemismo es un símbolo escenográfico en *Okupas* y funciona también como un elemento de representación de la marginalidad. Sobre esto, González (2021) explica:

Se va a filmar una villa, pero no se filma siquiera lo verosímil, todo se reduce a generar imágenes deformistas que actualicen y robustezcan todos los prejuicios preexistentes. Hay proyección y transferencia de los propios monstruos del pequeño burgués hacia el villero. Transfiere sus fantasmas de violación, de asesinatos, de perversidad. No se filma lo que es, sino lo que hay en el imaginario social. Y esas imágenes falsas ni siquiera son formalizadas corriendo algún tipo de riesgo artístico. Por eso tanta cantidad de películas y series donde la puesta en escena es idéntica. (p. 21)

La casa de Lunati es una forma de mostrar físicamente la corrupción que él mismo encarna y lo mismo sucede con el pabellón de los Borges. *Okupas* utiliza la estructura de la casa para jactarse de aquel poder, personificando a la justicia popular en Ricardo y sus amigos. La casa en la que anteriormente vivía Ricardo no era lujosa, por lo que se entusiasma —además de la sensación de rebeldía— al entrar a la nueva vivienda. Por ello, los colchones sucios y rotos de ambas escenografías —la casa de Ricardo y San Onofre— son iguales, pero se enmarcan en estructuras física e ideológicamente diferentes. Esto coincide con lo que González (2021) teoriza del siguiente modo:

En Argentina la puesta en escena es reiterativa, onomatopéyica, de un punto de vista que observa desde un supuesto lugar de superioridad material-existencial “Yo sé más porque tengo más”. La pobreza es tratada como un lugar donde no hay ser (inmaterial) porque no hay nada material. (p. 22)

La forma de utilizar la escenografía cinematográfica, artística, estética o románticamente parece ser una decisión tomada en ambos capítulos. Los Borges con sus comodidades y posesiones viven notablemente mejor que los presos del patio, pero bajo una estructura carcelaria deplorable. Esto es porque los Borges tienen control de la decoración de su pabellón, tienen elementos que el resto de los presos no y que les cobran por tener. La casa de Ricardo tiene lo que él parece querer o necesitar en la medida justa, pero bajo un escenario en el cual puede apropiarse artística y culturalmente de su casa, ironizando la decoración. La villa mostrada en *El Marginal* tiene puntos escenográficos de contacto con el patio, al que llaman “la villa”. Esto se debe a un

desprecio por aquellos lugares, donde también se utiliza lo excéntrico para romantizarlo, espectacularizarlo, hacerlo pintoresco y decorarlo, a la vez que se invoca lo terrorífico — el funeral a cajón abierto, por ejemplo.

Por lo anterior, la marginalidad es también representada por una estética escenográfica de lo decadente, lo vulgar, atroz, descuidado. Las posesiones materiales como símbolo de poder actúan sobre las diferencias trazadas por ambas series entre lo marginal y lo no marginal.

5.8. Los de afuera y los de adentro

La interacción entre la marginalidad y la no marginalidad es un eje que sirve para conocer la representación social de esta en ambas producciones. Esto es debe a que la marginalidad no solo es lo que se muestra, si no aquello que no es, aquello que se muestra en otros lugares o espacios y no allí. El contraste entre la marginalidad y la no marginalidad explica, además, el esquema mediante el cual la marginalidad queda excluida y, en ambos casos, se ve forzada a generar su propia cultura y dinámica.

En *El Marginal* esta interacción existe en todos los niveles puesto que, en un primer lugar, puede decirse que todos los personajes están en contacto con la marginalidad. Hasta Lunati —pasando por Antín, claro— tiene sus operadores o personal privado de seguridad, teniendo algún tipo de contacto con la marginalidad y sus mafias. Clara, por el contrario, no parece tener mayor contacto con ella que el desalojo, del cual ella no forma parte concretamente; su relación con Ricardo es limitada y está basada en un favor mutuo —ella piensa en él porque cree que puede interesarle aquella realidad, y él acepta porque, efectivamente, le interesa. Sin embargo, Clara no es la única antítesis de la marginalidad en *Okupas*; Ricardo entra en contacto con un mundo desconocido, una realidad ajena e interesante para él, que está preparada para dificultarle el acercamiento. Por una cuestión montajística, Clara termina siendo la contracara de Pollo y de su entorno al igual que de Peralta, a quien está unida más directamente por ser ella una de las artífices ideológicas del desalojo. Sobre el poder que ejercen los personajes como Clara, Antín o Lunati sobre los desalojados y los presos respectivamente, González (2021) dice que “a la cárcel van los que cometen delitos, sí, pero con la condición de que sean pobres [...] no hallaremos ningún síntoma de piedad por parte de la población de

sus pares hacia ellos” (p. 62). En esta línea, no solo puede pensarse en el cuerpo muerto que Lunati guarda en su casa, sino también en las reuniones o negociados entre Antín y Mario Borges no movilizadas por la piedad, sino por interés de otro tipo.

El Marginal plantea distintos puntos de contacto entre la marginalidad y la no marginalidad. El más evidente enfrenta a los presos del patio con Lunati, en menor medida con Antín, Emma y los policías de San Onofre. La lógica de estas líneas comparativas radica en el hecho de que Lunati, Antín y los policías pueden salir de la cárcel, no están presos. Sin embargo, el aburguesamiento de los Borges se contrasta con el patio y logra trazar otro eje divisorio entre marginalidad y no marginalidad. Esto es, la interacción recién mencionada también puede darse dentro de los mismos presos. En esta línea, Antín y los policías de San Onofre pueden encontrarse, al menos de a momentos, envueltos en la propia marginalidad que propone el movimiento carcelario. *Okupas* plantea un esquema distinto en este sentido, aunque Pollo se distingue de sus propios compañeros de casa por ser más prolijo o serio, aunque no sofisticado.

Okupas y *El Marginal* tienen personajes principales que se zambullen —por obligación, ofrecimiento o por azar— en ambientes más marginales que los propios. Ricardo vivía con su abuela y Miguel Palacios estaba preso en un penal en soledad, lejos del peligro constante y cotidiano de San Onofre. Ambos tienen formas de interactuar que los delatan —la corrida en la calle de Ricardo y la emboscada en la ducha de Palacios— y los alejan, pero Palacios, en ese sentido, conoce más el ambiente en el que se mete que Ricardo. No obstante, el ambiente de San Onofre parece ser más peligroso que la Ciudad hostil de *Okupas*. Ambos personajes transan con el peligro y con lo opuesto a ello —Clara y Fernando Palacios (hermano de Miguel Palacios). Por su aspecto, formas y costumbres, ni Ricardo ni Palacios parecen ser precisamente marginales, o por lo menos no tanto como Pollo, sus amigos y los presos de San Onofre, respectivamente. Ricardo es más curioso que Palacios, pero este último tiene más experiencia. El punto de coincidencia entre los dos casos a analizar es que la marginalidad representa un peligro que, en parte, se compone del contraste con la no marginalidad y la imposibilidad que en muchos casos presenta el intento de acercamiento por parte de esta última a la primera. A la hija de Lunati la secuestraron presos que salieron ilegalmente de la cárcel,

y la forma que Lunati tiene de lidiar con ello es enviar a un personaje más cercano a aquel ambiente a rescatarla, entrando en los códigos que no solo propone la marginalidad —en este caso los Borges— sino que, también, la jerarquiza por encima de la clase alta, el poder. De esta forma, un preso sería quien pueda lidiar con otro preso únicamente. Una decisión muy parecida a la de Lunati de enviar a Palacios, es la de Clara de enviar a Ricardo a vivir a aquella casa como alternativa para poder alcanzar la altura del conflicto mediante la ilegalidad. Sobre esta interacción entre las diferencias entre violentos marginales y no marginales, violentos teóricos y violentos prácticos, González (2021), dice:

Sería necio negar las consecuencias nefastas que tiene el hambre en las personas, pero se señala a los pobres como dueños del monopolio de la ignorancia y la violencia, y se intenta justificarlo a través de supuestos argumentos con base científica, lo cual es un insulto para la ciencia misma. El moralismo de derecha está lleno de científicos, pero si la alimentación determina la inteligencia, ¿cómo se explica tanta ignorancia, barbarie y brutalidad en aquellos a los que nunca les faltó un plato de comida? (p. 17)

Si bien la ilegalidad y corrupción contaminan todos los ambientes que se presentan —la decisión de Clara de mandar a Ricardo a ocupar ilegalmente la casa y los movimientos de Antín y Lunati con los muertos, los presos, los negociados— parecen ser los elementos capaces de acercar a la marginalidad con la no marginalidad. Los Borges se reúnen con Antín, secuestran a la hija de un juez, manejan los presos y negocian con los policías. Los no marginales terminan entrando en el sistema que propone la marginalidad por medio de los negociados corruptos. En *Okupas*, Peralta y compañía vuelven a ocupar la casa por la fuerza, imponiéndose ante la represión y el poder policial y jurídico. Sin embargo, la única forma de mantenerlos lejos de hacerlo parece ser la moneda corriente de aquel lugar: la violencia.

Tanto los Borges como los Peralta desafían a la justicia mediante la fuerza de la violencia. Por ello, la marginalidad se define a través del peligro, y la entrada a ella resulta muy difícil para los de afuera. En *Okupas*, Pollo viene de un lugar más marginal que el de Ricardo y no está precisamente entusiasmado por ello como Pollo, que quiere probarlo y ver cómo es. En *El Marginal*, Palacios quiere salir del penal en contraste con algunos presos que parecieran estar instalados, como es el caso de los Borges o del

preso que desea salir y que se lo comunica a Emma, la asistente social. Esta última es similar a Clara en las formas moderadas pero firmes de lidiar con lo marginal. Es evidente que ninguna pertenece a ese mundo, pero algo las hace —invita u obliga— introducirse allí. Tanto Emma como Clara son ejemplos de lo que propone González (2021) sobre este tema: “Estarán los buenos que son los pobres que trabajan o estudian y los malos que son los que se niegan a estas tareas” (p. 15). Esto remite, naturalmente, a Peralta diciendo que son personas trabajadoras que construyen paredes en lugar de destruirlas, y resulta necesario compararlo con Ricardo y Walter, los “vagos” en este caso. En la dinámica de Pollo y sus amigos, este es el que trabaja, mientras que los amigos son los que se niegan a trabajar y de quienes él se queja por no aportar dinero, traer invitados y desordenar el departamento que comparten. *El Marginal* tiene a los presos de ambas clases.

5.9. La violencia

Con respecto a la violencia es importante señalar, en un primer lugar, que ambas series comienzan con situaciones de violencia donde la policía y el poder —Clara y Lunati— ganan. Esto podría ir en línea con la propuesta de González (2021) sobre el uso de la violencia para relacionarse como un estereotipo marcado en la representación de la marginalidad. En *Okupas*, el desalojo violento termina por darse tras la utilización de armas por parte de las fuerzas de seguridad y, en *El Marginal*, Palacios acaba por ser reducido por la misma policía, una vez violentado e insultado. En ambos casos, hay un aprovechamiento notorio de poder a través de la utilización de insultos despectivos, clasistas y, en algunos casos, racistas. La policía en el piloto de *Okupas* está en el desalojo, habiendo actuado por pedido de Clara y sus compañeros. Luego, el poder y la autoridad están en el personaje de Clara. En *El Marginal*, por el contrario, hay una disputa por el poder entre Antín, Mario Borges y Lunati. Si bien Antín vigila a la policía, esta también negocia con los presos y acaba por perder poder o mantenerlo de distintas formas según el momento o caso. Así, Antín y Clara son “la ley” frente a la marginalidad. Podríamos pensar que Lunati también, pero tiene un conflicto personal con Mario Borges que descansa sobre un entramado corrupto e ilegal.

La violencia silenciosa o ausente es detectable en ambas series cuando, por ejemplo, es notoria la falta de policía en ocasiones donde claramente resulta necesaria. En la emboscada a Palacios la policía libera la zona de las duchas para que estas sean el escenario del ataque, y en la calle la policía no está cuando Ricardo la busca para hacer el reclamo sobre Peralta y el intento de ocupar la casa nuevamente. Esta ausencia funciona como un mensaje de la corrupción o falta de poder de esta. Lunati habla sobre la necesidad de las partes del sistema para que este funcione, y remarca a la policía y a los delincuentes como compañeros en ese viaje, lo que podría ejemplificar la violencia pasiva que el poder ejerce sobre los indefensos —en ese caso, Palacios. Esta sensación de desprotección, libertad y corrupción puede explicarse con las palabras de González (2021): “La cárcel es el destinatario frecuente de las perversiones más brutas en el imaginario social. La mayoría de los directores no pueden escapar al simplismo de representar a la cárcel como un coliseo de las violaciones” (p. 17). Esto remite al conflicto entre Morcilla y Palacios, en el cual ambos envían mensajes mediante la violencia más explícita, la sangre y los cuchillos. Palacios, como expolicía encubierto, logra ganar respeto entre los presos mostrando la cercanía de habilidades y valores entre estos y los policías.

Sumando a esta dinámica —que está dada sobre todo en *El Marginal*— de la violencia entre policía y preso, se encuentra el diálogo de Morcilla con Capece (Cuadro 1) y las palabras de González (2021):

Los dos personajes perfectos para resumir el odio en nuestra sociedad: el policía y el pibe chorro, que casualmente suelen provenir de la misma clase social. A ambos personajes los mueve el odio, pero no uno idéntico. El primero cuenta con un salario legal como trabajador del Estado, funciona como un depósito para odiar y ser odiado. Ambos también tienen un cuerpo que desde que nació es soberanía de toda la sociedad, pero uno está al servicio de la comunidad burguesa [...] y los otros, los pibes chorros, se rebelan a la propuesta de “romperse el lomo”. El policía es el pequeño rey de la calle. Ambos, policía y ladrón, naturalmente al provenir de la pobreza, son objeto del odio de las multitudes. (p. 37)

La violencia esta en los chistes, en los insultos, en las formas de resolver conflictos y, sobre todo, en la forma de entender algo o entrar en razón. González (2021) dice que “la burla y la irritación suelen ser dos formas de contar las violencias asociadas a la

marginación” (p. 8). Esto es brutalmente concretizado en la marginalidad y desdibujado o borroneado en los personajes más poderosos o burgueses. La violencia elegante o intelectual se muestra, en todos los casos, como causa de la violencia física en la marginalidad. Conectando todos los sectores, la violencia atraviesa la sociedad que muestra tanto *El Marginal* como *Okupas*, aunque los detonantes sean distintos en cantidad o tipo. Las palabras de Mario Borges son tan fuertes como las de Lunati o las de Antín, y sus acciones son medidas, escasas y sofisticadamente violentas. En este sentido, el personaje de Pollo propone algo similar en sus formas y acciones de ejercerla: se antepone a la violencia desmedida e impulsiva de Ricardo y Walter, de sus compañeros de casa y de peralta, situándose intelectualmente por encima de estos. Lo mismo hace Mario Borges con Diosito, Morcilla, Antín y los presos comunes de San Onofre. Así, la violencia en la marginalidad es representada en ambos casos como inmediata. En la no marginalidad, ambas series muestran formas de violencia más medidas, pensadas o pacíficas. También está la no marginalidad no violenta, pacífica, buena. Sin embargo, la marginalidad en todos los casos es violenta, agresiva, sangrienta y peligrosa.

6. CONCLUSIÓN

Como conclusión del trabajo presentado, puede plantearse que las representaciones audiovisuales de la marginalidad que se hacen en *Okupas* y en *El Marginal* se condicen en un todo con las definiciones anteriormente propuestas de fetichismo, espectacularización o extractivismo. En todos los casos puede notarse, si se presta atención a los roles que ocupan los personajes marginales o a los peligros que conllevan los lugares marginales, que dichas representaciones cargan con connotaciones negativas. Por ello, puede pensarse que existe una forma de representar lo marginal que, al menos en los casos analizados, sigue una misma línea estética y narrativa.

Desde el lenguaje, el vestuario, los planos, los colores, los personajes, los hábitos, las escenografías, las locaciones y el guion —entre otros— puede argumentarse a favor de lo anterior. Asimismo, todas estas decisiones están amalgamadas por la enfatización del contraste entre lo marginal y lo no marginal. Esto es, las distintas representaciones de la marginalidad se contraponen con las de la no marginalidad, de tal modo que las primeras se nutren de estas y se complementan. Así, puede pensarse que un personaje, lugar o hábito —por ejemplo— es marginal en tanto los otros personajes, lugares o hábitos no lo sean. Utilizar el lenguaje —otra vez ejemplificando— de determinada forma, significa, por un lado, la resistencia a la utilización de otro tipo de lenguaje y, por otro, la constitución de esa propia forma como si fuera un fuerte, una protección, una manera de delimitar y diferenciarse. Desde la producción, la representación toma identidad y se distingue de otras de acuerdo con lo que decide mostrarse o narrarse y lo que no. De allí, desprende lo que corresponde a cada representación en, por ejemplo, las clases socioeconómicas. Las diferencias entre los personajes de clases medias o altas y los de los marginales parecen ser una constante, de acuerdo con lo observado.

Ambos capítulos, mediante personajes, objetos, lenguaje y lugares utilizan lo exótico o excéntrico para romantizar la marginalidad y colorearla. Sin embargo, la violencia parece ser el condimento que contrasta con esto y que, en todos los casos, merece ser diferenciada. Dentro de los ejes analizados, el de la violencia parece ser el

que mejor describe la representación de lo marginal debido a que, entre otros motivos, se hace presente en los otros ejes.

Puede, entonces, pensarse en dos tipos de violencia en lo que respecta a las representaciones audiovisuales de la marginalidad. Por un lado, la violencia física, concreta, inmediata, algunas veces efímera. Por otro lado, la violencia aburguesada o intelectualizada, aquella que idea y planifica más no concreta los ataques con sus propias manos. La primera clase está, en todos los casos analizados, asociada con la marginalidad mientras que la segunda está vinculada al poder de las clases medias y altas, los que contrastan con la marginalidad. No obstante, la mezcla de ambos estilos de violencia es constante. La violencia —tanto física como intelectual— está entrelazada y sigue un eje idéntico: la presencia. La violencia está presente en un vestuario, en el lenguaje, en el contraste entre colores de piel, en la escenografía, pero también en su naturalización dentro de la marginalidad. La violencia como mensaje, como moneda corriente, como forma de entender, de mostrar poder, de resolver conflictos, de desafiar, de reclamar, de pasar el rato —esta última en los casos marginales—. Con sus distintas caras, la violencia marca un estilo y deja la idea de que la marginalidad es violenta y se combate de la misma forma. En *Okupas* la policía utiliza la violencia para desalojar a un grupo de personas de la casa que ocupaban ilegalmente, Clara utiliza a su primo Ricardo para que oficie de custodio, de sereno, de guardián de la casa que temen vuelva a ser ocupada. Pollo utiliza la violencia y la amenaza para reclamar un pago, para pedir orden en su propia casa, para disuadir un intento de ocupación en la casa que cuida Ricardo. En *El Marginal*, Antín utiliza la violencia para negociar con los presos, los presos utilizan la violencia para comunicarse, Morcilla utiliza la violencia para responderle a Palacios, que a su vez utilizó la violencia para implantar respeto y desafiarlo como autoridad. Lunati utiliza la violencia de la corrupción para recuperar a su hija —que los Borges secuestraron con violencia— y para “ofrecerle” la libertad a Palacios. La violencia como eje, más romántica y suave o más brutal y propia. La violencia como trabajo para los marginales y como forma que encuentran los poderosos de no ensuciarse las manos. El duelo entre Antín y Mario Borges lo resuelven sus enviados —Capece y Morcilla, respectivamente— para ejercer la violencia que ellos planifican, como una pelea de

gallos. La violencia se muestra como bandera de la marginalidad, pero también como una forma que tiene esta de teñir los lugares que interactúan con ella.

Después de esto, resulta inevitable establecer un acercamiento a la idea de que la marginalidad, la pobreza y la miseria es representada de acuerdo con estereotipos preexistentes o creados en las propias producciones que, en todos los casos, naturalizan una situación desigual e injusta. Entre otros motivos, esta injusticia radica en el hecho de que, por falta de poder, tiempo o dinero —si esto no es lo mismo— los marginales, pobres o miserables no son capaces de representar, mediante contenidos audiovisuales, su propia realidad, pero tampoco la de los que hablan sobre ellos.



7. ANEXOS

Cuadro 1

CAPÍTULO 1		OKUPAS	EL MARGINAL
FICHA TÉCNICA	DURACIÓN	40 minutos	49 minutos
	DIRECCIÓN	Bruno Stagnaro	Luis Ortega
	EMISIÓN Y AÑO	TV Pública (2000), Netflix (2020)	TV Pública (2016), Netflix (2018)
	LUGAR Y MOMENTO HISTÓRICO	Buenos Aires, año 2000. Una casa ocupada; la Ciudad y sus rincones; la casa de Pollo, en un barrio más humilde de Buenos Aires.	Buenos Aires. Año sin especificar, pero se estima que ronda el año de su primera emisión. Penal San Onofre (ficticio); la casa del juez Lunati; las afueras de la cárcel; la cárcel donde se encontraba Palacios; la villa en donde recibe el llamado del juez.
OBSERVACIONES	LENGUAJE	Ricardo es de clase media, pero el contexto histórico lo obliga a curiosear y a vincularse con una ciudad que cada vez es más hostil, peligrosa y callejera. Sus formas verbales y corporales son cada vez más alocadas. Utiliza formas violentas para relacionarse en muchos casos, parece irascible. Insulta mucho en general, parece querer utilizar palabras distintas, <i>de la calle</i> , jugar a ser más popular de lo que es. Pronuncia fuerte las “ll” o las “y” y prolonga las vocales y no pronuncia algunas “s” al final de las palabras. Sin	Palacios parece un personaje medido para hablar, expresarse y moverse. Se muestra callado, inteligente, astuto y desconfiado. Si bien no parece ser de clase baja, no simpatiza con el poder tampoco. Cuando tiene que moverse en un ambiente más marginal que el suyo, donde rige la violencia y la desenvoltura verbal, no parece intentar mimetizarse con aquel estado, sino accionar estratégicamente y medir sus palabras. Palacios contrasta con Diosito, que se muestra histriónico y simpático. Este último no pronuncia las “s” del final de las palabras, utiliza muchas palabras

		<p>embargo, Ricardo parece forzar su personalidad en busca de una sensación de adultez, de poder, de <i>todoterreno</i>.</p> <p>Pollo parece emplear un lenguaje formalmente parecido, pero con mayor calma y naturalidad. Hay un joven tirado en la vereda que pide plata para comprar cerveza a Ricardo cada vez que este usa el teléfono público; no es violento, no utiliza el lenguaje <i>de la calle</i>. En cambio, cuando Pollo se mueve por sus propios pagos, todo parece tomar otro color; desde la intensidad en las relaciones hasta los gritos e insultos (que se intensifican notoriamente con respecto a las otras situaciones), la violencia parece ser la moneda corriente. La marginalidad se presenta como una pelea constante, en la cual el insulto más original parece ser más valorado y la apropiación de las palabras parecen haber sido inventadas allí.</p> <p>La otra cara de la marginalidad, que personifica Peralta y su familia, presenta una particularidad lingüística: la tonada. En un principio, Peralta</p>	<p>del lunfardo y enfatiza la “ll” y las “y”. El ambiente carcelario, del cual Diosito es bufón, es ironizado por Mario Borges (el apellido ya marca una decisión estética), que trae un perfil intelectual y de tinte burgués a la conducción de los presos y los marginales. Mario Borges habla pausado, menosprecia a todos, tiene una voz grave y no pronuncia enfáticamente las “ll”, dejándolas, en cambio, resbalar. Lo mismo hacen Morcilla, Lunati y Antín. Este último intenta constantemente elevarse por sobre los presos, y el lenguaje (insultos o comentarios despectivos) es una herramienta que utiliza para ello. Tiene formas parecidas a las de Mario Borges; en las reuniones que estos dos mantienen, las palabras utilizadas, los tonos y los ritmos en el habla son sus principales elementos de batalla.</p> <p>En cuanto a la marginalidad más acentuada, la cárcel más profunda o “la villa” -como llaman los presos de San Onofre al patio- el lenguaje es más violento directa y formalmente. “Puto”, “gato”, “negro”, “guacho” son algunas de las palabras que corren por los pasillos del patio y no siempre se interpretan peyorativamente.</p>
--	--	--	---

		<p>es presentado como un personaje esquizofrénico que combina amabilidad y violencia, dentro de un contexto humilde y trabajador. Tiene una tonada que no se sabe de dónde proviene, hasta que Walter lo llama a él y a sus familiares “bolitas”, en referencia a los bolivianos, y estos, enfurecidos, aclaran que son salteños. Nuevamente, las palabras alteradas pueblan los guiones de <i>Okupas</i>. Los comentarios despectivos hacia los marginales por parte de personajes que no están muy alejados de aquella realidad es una constante en este capítulo. Frases como “los negros de la vuelta” (en referencia a Peralta y su familia), son ejemplos de esto.</p> <p>A lo largo del capítulo, es notorio como todos los personajes utilizan el lenguaje como una forma de construir un paisaje hostil, violento y en decadencia. Walter trae el componente más <i>rollinga</i>, con palabras propias de la cultura del rock y del movimiento musical nacional. Intercambian palabras como “loco” o “polenta”, que son propias de aquel sitio y momento histórico</p>	<p>En la dinámica Mario Borges-La Sub-21 hay un constante intento por diferenciarse, desde ambos lados; mediante las palabras y expresiones, esta distancia logra marcarse. Si bien Palacios es el más callado -actúa más con sus silencios, acciones y respuestas-, pareciera haber una línea estética o un código similar entre la forma de emplear el lenguaje verbal y no verbal de todos los personajes. Desde Antín y Lunati hasta César -pasando por Borges-, existe una sensación de convivencia establecida y aceptada -casi siempre-, porque algo se comparte. Ese “algo” podría ser el lenguaje. Esto no quiere decir que lo compartan, sino que cada uno se ubica espacialmente dentro de un espectro discursivo compartido, ocupando sus lugares correspondientes. Podríamos decir, si prestamos cierta atención a lo propuesto anteriormente, que todos los personajes de <i>El Marginal</i> -al menos los de este primer capítulo- son miserables.</p> <p>La romantización de lo marginal es lingüísticamente poética, irónica y metafórica; es una forma que los personajes más poderosos dentro de la cárcel -tanto policías como presos como el directorio- tienen de abrazar su condición de</p>
--	--	---	---

		<p>de la Argentina. En la marginalidad, aparecen palabras más curiosas (“bondi”, por ejemplo, en referencia a lío), que parecieran ser propias de allí. El lunfardo y el léxico popular es presentado como una creación de la marginalidad, que constantemente inventa palabras que las clases medias y altas utilizan o intentan emplear para acercarse socialmente a ella y sobrevivir entre tanta violencia. Las palabras, pensamientos, expresiones y acciones que utilizan Ricardo y Walter, Pollo y el negro Pablo parecen haberlas sorteado ya.</p>	<p>marginales. Esto se ve, por ejemplo, cuando uno de los secuestradores de la hija de Lunati le dice que “la comida está bien sabrosa”, que “la habitación es una suite cinco estrellas”, que “está en el país de las maravillas”.</p>
	<p>VESTIMENTA / ASPECTO</p>	<p>Los personajes de Ricardo, Pollo y Walter tienen una estética compartida: son jóvenes <i>noventosos</i>, con ropa rota y sucia, tienden a repetir el vestuario, y utilizan mucho las zapatillas tipo <i>Topper</i>, <i>jeans</i> y alguna campera. Esto último es, además, una referencia del estilo <i>rollinga</i>, un movimiento popular referente de aquella época en Buenos Aires.</p> <p>El Negro Pablo y los amigos de Pollo, en cambio, visten más desprolijos, usan ropa deportiva y camisetas de</p>	<p>Los presos de San Onofre utilizan mucha ropa deportiva; pantalones, zapatillas y camisetas de fútbol parecieran ser una constante dentro de la cárcel. Pastor es más austero para vestir. Usa buzos lisos, <i>joggins</i>, remeras sin estampa y no tiene tatuajes ni piercings, otro elemento muy común entre los internos. La vestimenta pareciera ser otro punto de contraste entre Pastor y el ambiente del penal. Los presos suelen estar semidesnudos y estar tatuados; casi todos tienen el pelo desprolijo, muy corto y, quizás,</p>

		<p>fútbol. Tienen ropa sucia y gorras. Peralta y compañía tienen un estilo de ropa que podría definirse como humilde pero prolijo. Usan camisas, zapatos, cinturones.</p> <p>Clara y su círculo visten distinto: Usan traje, ropa de oficina.</p> <p>Ninguno de los personajes - aunque el círculo de Pollo un poco más- tienen piel o pelo demasiado curtido por la suciedad. Si bien los amigos de Pollo -ahora sí, incluyéndolo- tienen la piel más morocha que el resto de los personajes, no hay una mayor diferencia entre los personajes en este sentido.</p> <p>Los <i>okupas</i> de la primera escena, los desalojados, están sucios y desprolijos, tienen ropa rota y apariencia violentada.</p>	<p>teñido, la piel oscura y sucia, los dientes rotos y cicatrices en la piel. Antín y su entorno es más prolijo en cuanto a vestimenta. Los policías llevan con autoridad sus uniformes, mientras que Antín viste traje. A diferencia de Lunati, Antín parece tener un traje más viejo o usado que el del juez, que lo lleva con mayor prolijidad. El director del penal puede quitarse la corbata, arremangarse la camisa, despeinarse.</p> <p>En ambos grupos, la utilización del lenguaje para despreciar mediante chistes homofóbicos –“la chica nueva”- parece marcar otra constante.</p>
	<p>ESCENOGRAFÍA</p>	<p>La casa donde Ricardo vive está desordenada, vacía, con pérdidas y carencias. Esto hace que Ricardo viva entre suciedad y elementos rotos. Sin embargo, a Ricardo parece no importarle esto -y hasta lo disfruta- e ilumina con velas, rompe lo ya roto, ensucia sobre lo sucio. La escenografía invita</p>	<p>La cárcel -que está sucia, rota, deteriorada y falta de higiene- está dividida según los pabellones. La dinámica de San Onofre no parece realizar este reparto según la clasificación de los delitos cometidos por los presos, sino más bien por decisiones de otro tipo. En el capítulo esto no está especificado, pero si existe algo que podría llamarse “derecho de</p>

		<p>a los personajes de la casa a sentirse libres y rebeldes.</p> <p>La Ciudad está ambientada como hostil; hay gente en la calle, pero da la sensación de que estuviera vacía. Los elementos más pintorescos, como grafitis o maniqués rotos, ayudan a la romantización que Ricardo hace de el nuevo mundo con el que comienza a interactuar; también la estética de o bizarro combina una gallina arrojada desde el balcón en la escena del desalojo -para aportar sensación de suciedad a los desalojados- con la guitarra de Ricardo para contrastar realidades. El capítulo también incluye escenas más psicodélicas formal y estéticamente, como la escena del quiosco y de la rotisería.</p> <p>La casa en la que vive Ricardo parece ser una casa antigua, de construcción sólida, venida abajo por la ocupación anterior.</p> <p>La casa de Pollo, y los lugares por los que parece moverse como aquel restaurant, están aceptadamente deteriorados, no pareciera ser producto de un desalojo la suciedad y las partes rotas. Está aceptado, es de ahí, allá es así. En la casa</p>	<p>piso". Para llegar a los mejores pabellones -la cúpula <i>borgeana</i> pare inalcanzable- hay que pasar por "la villa".</p> <p>En el patio, que despectivamente llaman "la villa", la división espacial -establecida por Morcilla y los Borges- consiste en monoambientes construidos con madera, chapa, tela, media sombra y <i>durlock</i>. Cualquiera fuera el material, la estructura de los monoambientes del patio no parecen muy resistentes a distintas condiciones climáticas, no abrigando ni refrescando. El patio tiene grafitis, apología a la marihuana, a las mujeres y al rock, tiene ropa colgada y personajes tirados. Hay barriles de metal con fuego adentro, facas, armas, cuchillos. Los colchones están rotos y en casi ningún caso vemos almohadas o sábanas. Esto contrasta con la realidad de la banda de los Borges, que gozan de un pabellón con televisión tipo plasma, consola de videojuegos, camas armadas, despensa de comida y, como si no fuera importante, techo. Tiene comodidades y aquello no es ningún secreto.</p> <p>En ambos casos, las drogas, el cigarrillo, la cerveza y el vino parecieran ser comunes. Sin</p>
--	--	---	---

		<p>de Pollo hay drogas, alcohol (cerveza principalmente, que también el joven toma en la vereda), ladridos y televisores prendidos que nadie atiende.</p>	<p>embargo, los Borges y su grupo parecieran acceder a la mejor calidad posible de todo -alimentos, productos y vajilla, por ejemplo- como otra demostración de poder. Un vino en cartón del patio podría ser el mismo que Borges toma en copa. Hay una sofisticación de la cárcel en los muebles de los Borges aunque estos estén sucios y rotos, poniendo otro ejemplo.</p> <p>La casa de Lunati es una mansión con jardín, hay personal de seguridad y vajilla cuidada. La oficina de Antín no es precisamente lujuriosa como la casa del juez puesto que está dentro de la cárcel (tiene un ventanal que da directo al patio), pero no parece faltarle nada. Además, a diferencia de los presos, el no vive allí.</p> <p>La villa, mostrada únicamente en la primera escena, replica algo similar a lo que puede verse en el patio –no casualmente “la villa”- de San Onofre: armas, drogas, gritos, violencia y falta de higiene y servicios.</p> <p>La ambientación de lo marginal contiene, tanto en la villa -un colorido y tenebroso funeral a cajón abierto- como en el patio -un preso con enanismo que anda en triciclo y viene de una familia de sicarios- elementos curiosos que</p>
--	--	---	--

			brindan un color distinto, psicodélico, a la estética y formalidad de las locaciones.
	INTERACCIÓN MARGINALIDAD- NO MARGINALIDAD	Ricardo no es un personaje marginal, pero comienza a coquetear con esa realidad. Es curioso y no tiene miedo a saciar esa intriga. Por eso busca el roce con lo marginal, está en la calle, disfruta la libertad de una casa desprolija, sucia, abandonada. Como es joven, va aprendiendo con consejos -cuando quiere escucharlos- y con experiencias. Pollo es su amigo marginal; vive en una casa con amigos donde la violencia es más notoria. Allí hay drogas, carencias, desorden y peligro. Pollo es tranquilo, inteligente, tiene experiencia y sabe cómo resolver ciertos problemas. Ricardo se fascina con ello, porque Pollo parece haberse abierto de su lugar de origen - la casa de su madre no parece ser tan humilde como la suya y es más parecida a la de la abuela de Ricardo. Ricardo es rebelde, pero está indefenso ante ciertos peligros de su nueva realidad. Esto se ve cuando lo corren en la calle, cuando los <i>okupas</i> intentan	La marginalidad en este capítulo es presentada, principalmente, por la cárcel. Si bien, en un principio, Palacios protagoniza una persecución policial en la villa, el resto del capítulo vincula al penal con el mundo de afuera. Puede pensarse, así, que la villa es ahora la cárcel; si bien se denomina como tal al patio de la cárcel, hay una cuota de ironía en el desprecio de los otros pabellones - igualmente mugrientos, decadentes e inseguros- hacia el patio. Por esto, la marginalidad es la cárcel y la no marginalidad - aunque sí miseria- es el afuera. Intenta establecerse una división entre Antín, los policías y los presos, pero por momentos esta queda desdibujada. Antín y los policías pueden salir, son de “afuera”, no están presos. Los presos deben quedarse ahí dentro, salvo por los que salen tras acuerdos entre Antín y Mario Borges. Los secuestradores de Luna Lunati son presos. Sobre este punto, también cabe aclarar un diálogo entre Morcilla y Capece (policía), en donde hablan sobre este contraste. Las frases en

		<p>entrar en su casa por la fuerza, cuando la vecina lo descubre espíandolo. Algo de esa casa y de la Ciudad lo desafía y hace sentir bienvenido de una forma agria, ambigua. La fascinación de Ricardo con lo marginal lo invita a ir adoptando una actitud cada vez más curiosa, llevando su energía y fascinación a los límites que encuentra. Por consiguiente, Ricardo choca con los chicos de la calle, está alterado, violento, se defiende de antemano, corre, se pelea con Walter, no puede contener a los <i>okupas</i> hasta que Pollo lo salva. Ricardo romantiza lo que Pollo curte en silencio y con cotidianidad.</p> <p>Clara y su entorno, por otro lado, contrasta con los desalojados de la primera escena (“no puedo creer cómo vive esta gente”) y con las ambiciones y sueños de Ricardo, que pareciera exacerbar su juego de marginalidad al estar con ella. Ella nunca tuerce su postura y siente pena por Ricardo por quien, al igual que su abuela, siente pena. Ella lo ve chico, perdido, revuelto, desorientado.</p>	<p>donde esto se evidencia puntualmente son:</p> <p>M: “Vos sos <i>cobani</i>, yo soy <i>chorro</i>, respiramos la misma mierda, somos parecidos”</p> <p>C: “No te confundas: yo de acá salgo y me voy de putas, veo a mis nietos”</p> <p>M: “Yo voy a salir de acá, vos vas a seguir”</p> <p>Por momentos, los policías y directores del penal parecieran estar más presos que los propios internos, sobre todo si se los contrasta con los Borges. Estos últimos, parecieran no querer salir.</p> <p>Las visitas a los presos de parte de familiares, amigos o abogados también reflejan el contraste de lo marginal con lo no marginal. En esta línea, Emma personifica el intento por desdibujar lo más posible las fronteras entre la cárcel y la ciudad, e ideológicamente representa la falta de comprensión de los presos -uno de ellos no quiere salir y ella no quiere aceptarlo- y los contrastes entre la ayuda recibida y la intención de esa misma ayuda. Emma parece buena, parece tener ganas de ayudar, pero también parece cansada de lidiar con el peligro constantemente. Ella no está</p>
--	--	---	--

		<p>Paradójicamente, intenta ayudarlo o rescatarlo de aquella situación poniéndolo en contacto con el mundo que Ricardo romantiza y muere por curiosear. Los cinco mandamientos o reglas que ella pone son una forma de intentar aburguesar la toma por parte de Ricardo, pero él pega el papel en el que fueron escritas con un chicle a la pared, como acto de rebeldía. Hay un desprecio mutuo entre los ambientes más marginales y menos marginales. Esto se ve claramente reflejado en el comienzo del capítulo, cuando el desalojo violento deja entrever el enfrentamiento entre clases. Puntualmente, Clara y compañía no parecen saber como controlar la situación, pero parece ser que están dispuestos a todo con tal de que el desalojo se lleve a cabo. No parecen empatizar con los <i>okupas</i>, y Ricardo podría estar más cercano a ellos por su curiosidad, pero el episodio con Peralta da vuelta las cosas. Ricardo entra en la búsqueda por lo marginal y se lleva algunas sorpresas, tras las cuales decide acudir nuevamente a Clara. Por ejemplo, quiere medirse con</p>	<p>encerrada, pero se mete allí por sus ganas de ayudar.</p> <p>Palacios interactúa con la marginalidad desde una perspectiva ajena, pero no parece estar incómodo lidiando con la violencia y el desafío constante de los presos. No utiliza mucho la palabra, pero tampoco se muestra indefenso. Por su condición de expolicía -o porque estuvo preso- tiene algunos códigos carcelarios o marginales incorporados. Contrasta, pero también logra pasar por preso, por marginal. No lo ve como un juego, siente el peligro en la experiencia y se lo comunica a su hermano.</p> <p>César le comunica que los presos del patio son “guachos” pero que tienen códigos. Esto puede asociarse a la disidencia entre lo marginal y lo que los no marginales asocian con ello. Palacios entra en aquel esquema de códigos para mezclarse con ellos y ser aceptado; resuelve violentamente el asunto con Fiorella (amante de Morcilla) y, aunque lo paga, comienza a ganar el respeto de sus compañeros. Fiorella es un personaje excéntrico -del tipo de Mario Borges, pero más humilde y austero- que trae a “la villa” elementos de la vida burguesa (el</p>
--	--	--	--

		<p>unos chicos de la calle que juegan al fútbol, pero cuando les pide ayuda lo corren entre todos y Ricardo logra escapar.</p> <p>Peralta, en defensa de los suyos, se distingue diciendo que ellos son gente trabajadora que construyen las paredes en lugar de destruirlas, pero cede únicamente ante el revolver de Pollo.</p>	<p>gato blanco que lleva en brazos, su elegancia y su homosexualidad esclarecida en un ambiente en el que los comentarios son precisamente homofóbicos).</p> <p>Si suponemos que Palacios no es marginal y que aquel paisaje es ajeno a él, podemos pensar que va en busca de una intromisión en aquel mundo y se lleva una respuesta violenta que le indica su diferencia con el lugar -las puntadas que recibe en el baño. Sin embargo, puede pensarse que él conoce los códigos, pero que está dispuesto a aceptar aquella emboscada con tal de ganar el respeto, como si fuera la forma de hacerlo (derecho de piso).</p>
	<p>VIOLENCIA</p>	<p>Por querer pertenecer a un ambiente más marginal que el suyo, Ricardo lidia con casi todas las situaciones con violencia. Con gritos, violencia física y casi instantánea, golpes e insultos utiliza la violencia para moverse. Walter pareciera reaccionar de forma similar cuando Ricardo le pide ayuda en la plaza, confrontándolo. Por el contrario, la abuela parece no reaccionar ante este estímulo.</p> <p>Peralta y compañía parecen no entender lo que Ricardo lógicamente propone -que no</p>	<p>Hay violencia en la forma de hablar desde un principio, en la forma de resolver los conflictos, en la forma de relacionarse y en la forma de hacer y recibir chistes. Hay comentarios homofóbicos y machistas, que adoptan una mayor vulgaridad en el patio, y una mayor “elegancia” en Mario Borges y en Antín.</p> <p>Hay una violencia de tipo “pacífico” en la reunión entre los hermanos Palacio y Lunati, donde el juez explica cómo funciona el sistema policial, carcelario y jurídico. Lo hace desde la aceptación de lo corrupto -él lo es. Por ejemplo,</p>

		<p>ocupen la casa- hasta que Pollo utiliza la violencia -lo apunta con un arma en la cabeza- para hacerlo entrar en razón. Él mismo utiliza la violencia para resolver un pago pendiente anteriormente, mediante amenazas al deudor.</p> <p>Algo distinto pasa en la dinámica de Pollo y sus amigos: él reacciona con violencia y los otros responden, hasta que uno de sus amigos le pide que no se violente porque allí no querían violencia. Sin embargo, todo allí pareciera ser regido por los tratos despectivos y los malos modos. Desde la no respuesta hasta el insulto casi inmediato ante cualquier pregunta, el ambiente de Pollo pareciera estar envuelto en un estado de alerta y de peligro absoluto.</p> <p>La primera escena, donde ocurre el desalojo, está plagada de violencia y da a entender que es una batalla ganada por medio de ella, por los poderosos, las fuerzas de seguridad y la gente de traje.</p>	<p>muestra a Palacios el cuerpo muerto de uno de los secuestradores de su hija, que guarda en su casa. Palacios, en todo momento, pareciera necesitar de la violencia como recurso para lidiar o interactuar con todo lo que lo rodea, que conoce y sabe utilizar, pero que parece no preferir.</p> <p>El contraste entre la violencia ejercida por Antín, Lunati y Mario Borges, que podríamos denominar “violencia intelectual” o “intelectualizada”, contrasta con la violencia física, brutal, cruda, pasional o desmedida, encarnada por personajes como Diosito, Morcilla, los presos del patio y - porque no puede hacer otra cosa de a momentos- Palacios.</p> <p>Mientras que el primer grupo utiliza la violencia de una forma más estratégica, el segundo pareciera emplearla como respuesta a todo, como si no conociera otra forma de generar y sostener vínculos.</p> <p>Los policías responden a los pedidos de los violentos intelectuales -si, finalmente, decidimos llamarlos así- con la violencia física que pareciera necesitar el internado para</p>
--	--	--	--

			<p>entender los mensajes, códigos o jerarquizaciones.</p> <p>Esta dinámica policía-ladrón/preso se refleja en la primera escena, en la persecución, cuando Palacios escapa esquivando tiros de los policías y de los vecinos -como si todo fuera cuestión de utilizar pistolas- hasta que acaba golpeado.</p> <p>De todas formas, la violencia pareciera ser compartida entre directores, policías y presos en el uso de drogas, el sexo sin consentimiento, el machismo y la burla a la moralidad (“me voy de putas y veo a mis nietos” (Capece), “yo soy la ley, no puedo hacer ilegalidades”(Antín)).</p>
--	--	--	--

El Cuadro 1 presenta la información recolectada -tanto técnica como observacional- luego de ver e investigar acerca de los pilotos de *Okupas* y *El Marginal*.

San Andrés

Cuadro 2

-	OKUPAS	EL MARGINAL
DURACIÓN TOTAL DE LA SERIE	1 temporada, 11 episodios totales	5 temporadas, 43 episodios totales

El Cuadro 2 presenta información acerca de la duración total de *Okupas* y *El Marginal*.



8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Raiter, A. y Zullo, J. (2008). *La caja de Pandora: la representación del mundo en los medios*. La Crujía.

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

Segato, R. (2018). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Sudestada.

Ballent, A. y Liernur, J. F. (2014). *La casa y la multitud: vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Fondo de cultura económica.

Ferrari, L. (2005). *Prosa política*. Siglo XXI Editores.

Igartua, J. J. y Humanes, M. L. (2010). *Teoría e investigación en comunicación social*. Síntesis.

Sádaba, T. (2008). *Framing: el encuadre de las noticias. El binomio terrorismo-medios*. La Crujía.

Universidad de
San Andrés