

Propuesta temática seleccionada: 2) Poder, dominación, fuerza, violencia.

Título del trabajo: “La televisión al margen”: sectores populares, ilegalidad y marginalidad en la ficción televisiva.

Nombre y apellido: Martin Diego Villarino

E-mail y teléfono: marv@sinectis.com.ar ; 4257-6882; 155-523-6512

Dirección postal: 9 de Julio 672, (1878) Quilmes, Provincia de Buenos Aires, Argentina

Afiliación institucional: Universidad de Buenos Aires. Auxiliar de investigación en el proyecto UBACyT código S072, “Cultura popular, ‘aguante’ y política: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas”; director: Dr. Pablo Alabarces.

ABSTRACT

Nos proponemos analizar las representaciones massmediáticas de lo popular en las ficciones televisivas *Okupas* y *Tumberos*, ya que estas se constituyen como un objeto en el cual y a través del cual se produce la lucha, negociación e imposición del sentido legítimo en el terreno de la cultura entendida como el espacio privilegiado de la hegemonía.

Ambos programas construyen la alteridad de los sectores populares a través de la apropiación siempre violenta de su oralidad y del tratamiento de temas relacionados con la violencia, la sexualidad, el uso ilegal de drogas y las prácticas delictivas. En esta violencia ejercida al nombrar lo popular se lo reduce a una colección de rasgos que responden a la visión etnocéntrica de clase propia de una posición enunciativa legítima.

Al mismo tiempo, estos programas se presentan a sí mismos con un ropaje realista que no hace más que acentuar la “violencia simbólica” ejercida al negar su propio carácter representacional.

Asimismo, los sectores populares son representados a partir de la ilegalidad a la cual acaban por ser reducidos. Se explorarán los cruces entre la ilegalidad, la violencia y la pertenencia de clase figurada en los relatos a fin de proponer hipótesis sobre quién nombra lo popular y cómo lo hace.

‘LA TELEVISIÓN AL MARGEN’: SECTORES POPULARES, ILEGALIDAD Y MARGINALIDAD EN LA FICCIÓN TELEVISIVA.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

A partir de 2000 y más acentuadamente de 2002, se ha registrado una profusión de programas televisivos que tematizan la vida marginal, tanto desde la ficción como de la no-ficción. Luego del éxito comercial de programas no ficcionales como *Kaos*, *Ser Urbano*, *Pabellón 5* y ficcionales como *Okupas* y *Tumberos*; la prensa masiva englobó el fenómeno bajo el mote “TV marginal”. Todos estos programas tienen en común la presentación de un “mundo” imaginado como ajeno y desconocido a un destinatario figurado de clase media y cierta pretensión de fidelidad con respecto a la “realidad” mostrada. Se trata entonces, de una reposición del mito de la transparencia del lenguaje, de la negación del carácter social de la representación. Dentro de este fenómeno, se ha optado por analizar las miniseries *Okupas* (2000), dirigida por Bruno Stagnaro, y *Tumberos* (2002), dirigida por Adrián Caetano, por tener como tema la representación, dentro de situaciones ficcionales, de la relación entre los sectores populares urbanos con los demás grupos y clases sociales, una relación marcada por la ilegalidad y las prácticas violentas.

La importancia de las representaciones massmediáticas de lo popular presentes en dichos programas se tornan relevantes en tanto se constituyen como un objeto en el cual y a través del cual se produce la lucha, negociación e imposición del sentido legítimo del mundo en el terreno de la cultura entendida gramscianamente como el espacio privilegiado de la hegemonía; es decir, de la construcción de consensos y de simultáneos procesos de resistencia entre un bloque de poder y las clases subalternas.

En las representaciones -en tanto objeto de lucha- tiene lugar una “violencia simbólica” (Bourdieu y Wacquant, 1995) ya que estas son construidas desde una posición de capacidad y legitimidad, son el resultado del triunfo de una posición de poder. Al tratarse de los sectores populares debe agregarse la imposibilidad de éstos de nombrarse a sí mismos; en el acto de nombrar lo popular como tal, tiene lugar un gesto que lo suprime, lo relega a la subordinación y lo violenta (De Certeau, 1996). A esta doble violencia debemos agregar una tercera dimensión dada por el pasaje de lo popular a lo masivo en el cual los medios de comunicación producen una negación de los conflictos en base a los cuales los sectores populares construyen identidad (Barbero, 1983). Si la violencia es el principio articulador de las representaciones massmediáticas de los sectores populares esta debe ser entendida como

“un vínculo, una forma de relación social por la cual cada uno de los términos realiza su poder acumulado” (Izaguirre, 1998) y no como un acto ahistórico, reificado y aberrante, sino como un vínculo de poder materializado en los cuerpos, jerárquico, desigual y constitutivo de la sociedad de clases.

Siguiendo a Hall (1981), los medios masivos de comunicación tienen tres funciones fundamentales en las sociedades capitalistas contemporáneas: 1) Suministrar el material a partir del cual los grupos y las clases construyen selectivamente “conocimiento social” sobre otros grupos y clases y sobre sí mismos; 2) Proveer un inventario en el que “léxicos, estilos de vida e ideologías” son “clasificados, ordenados y asignados a sus contextos referenciales”, ya que todo ordenamiento implica una jerarquía, aquí son promovidos ciertos significados y inhibidos otros; 3) Unir lo que se ha suministrado y clasificado creando una ilusión de totalidad y coherencia, poco importa que este proceso se dé de modo fragmentario ya que este mismo carácter contribuye a la producción del consenso y la legitimidad.

El modo en el que Hall piensa a los medios masivos de comunicación advierte sobre la tentación de caer en una ilusión democrática a partir de la cual podría concebirse el protagonismo de los sectores populares marginales en las ficciones televisivas como una conquista política o una “mayor igualdad” o pluralismo de voces. La legitimidad misma de los medios masivos de comunicación descansa sobre la “relativa autonomía” frente al poder de la clase dominante” (Hall, 1981:389) y “depende del trazado y apuntalamiento del *campo ideológico estructurado*” (op. cit.:390) en el que actúan las posiciones ideológicas dominantes. Es decir que los medios masivos de comunicación no imponen explícitamente una visión monolítica del mundo sino que trazan un campo de sentido cuyos límites dan cuenta de inclusiones y exclusiones y del modo en el que estas tienen lugar.

Las representaciones de los medios masivos no son ni transparentes ni plenamente democráticas. Se articulan desde la violencia de la dominación y su resistencia. A la triple dimensión de violencia inconfesa que atraviesa el objeto de estudio –la del acto mismo de representar, la ejercida sobre lo popular carente de voz y la del pasaje de lo popular a lo masivo- debe agregarse una cuarta de acuerdo con De Certeau (1996): la de este trabajo como voz “docta” que objetiva y habla en lugar del otro sin voz y que constituye un *corpus* sobre los despojos de violencias previas. Esta es nuestra inevitable posición enunciativa ya que lo popular carece de capacidad de autodenominación: “hablar de lo popular es usar siempre una lengua intelectual” (Alabarces, 2003).

REPRESENTACIÓN, ‘REALIDAD’ Y VIOLENCIA

Las miniseries *Okupas* y *Tumberos* tienen como antecedente inmediato en la tematización de la relación entre sectores populares e ilegalidad a ciertos films agrupados dentro del llamado “huevo cine argentino”. El encadenamiento entre los textos de ambos medios está dado tanto por rasgos temáticos y retóricos como por la figura de los realizadores. En 2000 Bruno Stagnaro, co-director de *Pizza, Birra, Faso* (1997) junto a Adrián Caetano, dirige *Okupas* con la producción de *Ideas del Sur*, la empresa de Marcelo Tinelli. Por su parte, en 2002 Adrián Caetano –*Bolivia* (2000), *El oso rojo* (2002)- dirige *Tumberos*, con el apoyo de la misma productora. Ambos directores lograron renombre gracias a su desempeño en películas catalogadas como pertenecientes al “huevo cine argentino”, por lo que ciertos rasgos de este pueden observarse en las miniseries.

Aunque el “huevo cine argentino” presenta continuidades temáticas y retóricas entre diversos films, no constituye un género, ni una escuela o movimiento, sino que es un cine de realizadores aislados (Amado, 2002). Siguiendo a Aguilar (2001), en lo temático el rasgo más relevante del “huevo cine argentino” es la narración de personajes y conflictos marginales; es decir, ubicados en los bordes de las grandes instituciones del Estado moderno, la producción capitalista y el consumo. En el plano retórico, para el autor, el “huevo cine argentino” se caracteriza no por un realismo social que inunda la totalidad de la diégesis sino por el empleo de “efectos indiciales de lo real”, constituidos principalmente por el uso de la oralidad popular y de las imágenes de los medios masivos de comunicación, más específicamente, la televisión. De acuerdo con Bernini (2003) y en referencia al cine de Adrián Caetano, la apropiación plena del mundo narrado efectuada por el director produce la ilusión de transparencia de la representación; es decir, que la violencia con la cual el realizador toma como propios los elementos que producen los “efectos indiciales de lo real” hace que estos no aparezcan como una “mirada de autor”, sino como la realidad misma que se deja ver en la pantalla. Una segunda violencia se desprende de esta apropiación de representaciones de los sectores populares: la del ocultamiento de dicha apropiación. En este “mostrar la realidad” lo que desaparece es la sinceridad de la posición enunciativa desde la cual se produce socialmente el texto fílmico.

Estos rasgos se mantienen en las miniseries *Okupas* y *Tumberos* y son además resaltados metadiscursivamente en los documentales de *making-off* que la productora *Ideas del Sur* realiza para ambas miniseries. En el *Especial Tumberos* que salió al aire el 11 de octubre de 2002 –antes del primer capítulo de la miniserie- por América, Marcelo Tinelli habla a cámara sobre el programa:

Yo estaba en la búsqueda de algo similar a *Okupas*, me parecía que podíamos hacer algo aun superior a lo que había mostrado con *Okupas*. Mostrar una temática por ahí no vista en la televisión y algunas cosas que por ahí parecen fuertes o densas. En el caso de *Okupas* creo que mostramos lo que pasa en la calle o en barrios marginales de Buenos Aires y dijimos cómo podemos elevar la apuesta o mostrar algo diferente... uno siempre en la tele busca por ahí ideas diferentes... y cuando Sebastián [Ortega] me dijo de hablar del mundo de la cárcel, de todo ese esquema carcelario que a mi me asusta tanto y me intriga tanto enseguida me pareció maravillosa la idea y me pareció que podía ser una vuelta para *Okupas*, porque muchos de los ocupas que mostramos en aquella oportunidad de la mano de Bruno Stagnaro hoy podían ser algunos presos o que podían estar detenidos dentro de una cárcel. Me pareció que podía ser también un mundo interesante para mostrar.

Lo primero que se vislumbra en el enunciado de Tinelli es el establecimiento de una relación de serialidad entre *Okupas* y *Tumberos*. Aunque las miniseries son seriales que proyectan un fin desde su comienzo a través de acciones ligadas entre sí por una lógica causal con la consecuente acumulación de experiencia en los personajes y conocimiento en el espectador (Ellis, 1982); puede claramente leerse aquí la pretensión de producir un efecto de secuela entre los programas. El elemento que estructura la serie es el “mostrar” temáticas “no vistas en televisión”, “fuertes o densas”. La ocupación ilegal de viviendas y la vida en la cárcel no aparecen en televisión según la voz autorizada de la productora, aquí hay una vocación de documentalismo, cierto didactismo. Pero lo fundamental es el uso del verbo “mostrar” que connota la noción de transparencia del lenguaje, parecería que no se trata de ficción sino de un “mundo” que se aparece tal cual es en la pantalla. Por último, se empuja el margen representado “hacia abajo” en la secuela, se va de la vivienda tomada a la cárcel, se “eleva la apuesta”; se muestra “más” que al mismo tiempo es “similar a *Okupas*” pero “diferente”, porque –y siguiendo a Tinelli– “uno siempre en la tele busca por ahí ideas diferentes”. Esta dialéctica entre identidad y diferencia es, según Calabrese (1987), no sólo característica de los formatos televisivos sino de la era neobarroca de la cultura. *Okupas* y *Tumberos* se encuadran perfectamente dentro de la perspectiva del autor en tanto que las relaciones entre textos se establecen a través de las fórmulas de “la variación de un idéntico y la identidad de varios diversos” al intentar repetirse al infinito con variaciones. Construir una serie entre ambos programas cuyo formato individual de miniserie anuncia un final inevitable repone también las dos fórmulas temporales de Calabrese: “la acumulación y la prosecución”; en la primera el tiempo avanza sin dejar rastros en la serie textual, mientras que en la segunda lo hace muy lentamente prometiendo una resolución ideal que, de hecho, nunca llegará.

En el especial titulado *Okupas. El fenómeno*, que salió al aire en Canal 7 en diciembre de 2000, luego del éxito de la miniserie se resalta también el “realismo” del programa con recursos similares. Se puede agregar el hecho de que este *making-off* emplea testimonios de los actores sobre sus opiniones y experiencias y de entrevistados “casuales” en la calle. Estas últimas son interesantes ya que aparecen luego de que Tinelli hace referencia a que “la gente” le preguntaba si ciertos personajes del programa eran o no actores, poniendo en juego el límite entre ficción y no ficción. Las entrevistas se hacen a un hombre que se identifica como habitante de una villa, a un joven blanco que se expresa en un sociolecto alto, a tres hombres de piel oscura en overall, a un hombre de unos sesenta años de edad y a un adolescente. Todos resaltan de diverso modo el realismo de la miniserie, especialmente aquellos que pueden ser leídos como “populares”: el habitante de la villa y los tres hombres en overall. Con este procedimiento se intenta legitimar la ilusión de fidelidad con la realidad de los sectores populares haciendo hablar al objeto mismo de los textos: “ellos mismos lo avalan” parece decir el *making-off*. Un dato adicional: los planos de los entrevistados que pueden ser reconocidos como “de clase media” son cerrados, todos primeros planos; mientras que los de aquellos reconocibles como “populares” aparecen en planos medios o de cuerpo completo. Puede interpretarse con esto que no se busca una identificación con las experiencias de un individuo sino una tipología construida desde una posición de legitimidad que hable y avale los contenidos; no habla una persona sino una colección de rasgos: un equipo de gimnasia, un overall, un color de piel, un corte de pelo, un acento y una gestualidad. Simultáneamente puede tratarse de un prejuicio estético: cuerpos feos alejados de la lente de la cámara.

En resumen, la apropiación plena de signos de la cultura popular llevada a cabo por *Okupas* y *Tumberos* y su posterior negación no sólo del mismo acto de apropiación sino de toda enunciación en virtud del realismo, constituye el gesto violento massmediático que oculta el conflicto en base al cual los sectores populares construyen identidad.

MÁS ALLÁ DE LA CRÓNICA POLICIAL: ILEGALIDAD Y MARGINALIDAD EN *OKUPAS* Y *TUMBEROS*.

Retornando a la cita de Tinelli, podría sintetizarse una idea subyacente a *Okupas* y *Tumberos*: la de “mostrar mundos desconocidos en la televisión”. El desconocimiento de la marginalidad, ciertas prácticas ilegales y la vida carcelaria son marcas importantes para identificar la figura del destinatario. Cabe aclarar que no se considerará en este trabajo al destinatario como la persona concreta que ve el programa sino como aquella figura textual

que se dibuja en el pacto de lectura de ambas miniseries. En esta línea, es posible inferir en que no son los sectores populares marginales los destinatarios propuestos por el texto. Silvia Schwarzböck (2000) plantea que la clase media se representa a los marginales con los procedimientos propios de las secciones policiales de los diarios y noticieros televisivos. Hay un “estilo didáctico” que invita al espectador a aprender sobre el mundo marginal a través de la ilusión de la autenticidad de la imagen, de cierta vocación documental. Si, como dice Tinelli, *Okupas* y *Tumberos* “muestran”, según Swarzböck lo hacen sólo a través de los lugares comunes de la clase media y de las crónicas policiales; por ende, se produce la recaída de lo marginal en lo familiar. De acuerdo con la autora, no se muestra nada desconocido ni “huevo”, sino que se confirma un imaginario de la clase media y –agrego– de los medios masivos de comunicación sobre los sectores populares marginalizados.

De hecho, la entrada a la diégesis de ambos programas es a través del empleo de imágenes y sonidos de los géneros noticiosos. Los primeros minutos del primer capítulo de *Okupas* comienzan con imágenes de un desalojo efectuado por la policía y filmado con la estética propia del canal *Crónica TV*; se simula un “vivo” compuesto por imágenes “crudas” tomadas con cámara al hombro, se produce la ilusión de correspondencia entre el tiempo discursivo y el tiempo de los hechos, se colocan placas rojas con titulares, hay sonido ambiente, etc. Los únicos desvíos que nos introducen en la ficción son algunos primeros planos que rompen la isotopía estilística y la musicalización de la escena. Algo similar ocurre con el capítulo primero de *Tumberos*: hay una sucesión de placas con fotografías y datos numéricos aparentemente reales sobre el aumento de la población carcelaria a través de los años, luego se pasa a imágenes del interior de la parte trasera de un camión celular; de fondo se escucha un noticiero radial que brinda información sobre la historia y se deja ver la tapa de un diario que cumple la misma función de informante en el relato. El destinatario entonces entra a la narración ficcional por la puerta de las crónicas policiales construidas en función de esta. Se reproduce el género noticioso policial ficcionalmente para dar índices de realismo e ingresar al “mundo desconocido” del que habla Tinelli junto con los héroes de las miniseries.

Para Martini (2002:88) “el género policial en los medios es uno de los espacios significativos más fuertes para la construcción y consolidación de representaciones de los “otros” diferentes y de representaciones de amenaza e inseguridad que traman el sentido de sociedad y vida cotidiana”. Al mismo tiempo, según Ellis (1982) la televisión construye de modo cómplice una imagen del mundo, es una “experiencia confirmatoria” para el televidente ya que reproduce el mito burgués entre la normalidad, seguridad y tedio del interior, de lo privado; y el peligro, la turbulencia y la aventura del exterior, del mundo público. La

experiencia de mirar televisión promete una síntesis imposible entre la seguridad del “interior” y la aventura del “exterior”. Un destinatario construido como “de clase media” accede a representaciones de “otros” a través de la ficción de *Okupas* y *Tumberos*, pero estas representaciones están compuestas del mismo modo que en los géneros noticiosos massmediáticos. Como sostiene Martini en su trabajo, en las noticias policiales las víctimas son presentadas de un modo “pietista o asistencialista”, mientras que los delincuentes son mostrados con estilo “denuncista”. De las víctimas se resalta su “normalidad” con celo costumbrista, mientras que los delincuentes son reducidos a sus actos delictivos y despojados de cualquier otro interés, sentimiento o actividad. Cuando las miniseries intentan apartarse de estos lugares comunes lo hacen hacia ciertos recursos de género (como la relación héroe/antagonista que puede encontrarse en el western; o el villano maquiavélico de clase alta causante de todos los males que puede encontrarse también en ciertas formas del western o la telenovela) o hacia una inversión populista que recae en el miserabilismo más llano al considerar a las prácticas de los personajes populares como mera consecuencia lineal de un contexto de miseria económica y/o adicción a las drogas.

LA REPRESENTACIÓN DEL LÍMITE “NOSOTROS/OTROS” EN UN TERRITORIO VIOLENTO: LA ESCENA *MATADERIANA*

Tanto *Okupas* como *Tumberos* relatan las peripecias por los márgenes de un personaje central construido como “de clase media”. En el caso de *Okupas*, Rodrigo de la Serna interpreta a Ricardo, un joven de clase media que vive con su abuela y que luego obtiene el permiso de su hermana para habitar provisoriamente una vivienda que ella tenía consignada para la venta. En *Tumberos*, Ulises Parodi –interpretado por Germán Palacios– es culpado de un homicidio que aparentemente no cometió y enviado a la cárcel; el personaje es un abogado exitoso con firma legal propia y privilegios. Ambas miniseries focalizan el relato desde la perspectiva del protagonista de clase media. El primer contacto que el espectador tiene con el “mundo marginal” coincide con el primer contacto que el protagonista tiene con dicho ámbito. Sendos héroes se encuentran en un territorio que les es hostil y desconocido: la casa tomada y los barrios marginales de Capital y Gran Buenos Aires para Ricardo; y la cárcel para Ulises. Estos espacios hostiles están poblados de “otros” que constantemente amenazan la integridad de los protagonistas, se trata de espacios construidos como esencialmente violentos en los que se estigmatiza a sujetos con la procedencia social de los héroes.

Piglia (1993) afirma que, en el campo de la literatura argentina, la ficción nace como el intento de representar al otro, al enemigo; mientras que la clase dominante se narra a sí misma por medio de la autobiografía. La génesis de la ficción en la Argentina se da, según el autor, con *El Matadero* de Esteban Echeverría; en él se ficcionaliza el encuentro entre “civilización” y “barbarie”, la entrada del “civilizado” en el territorio “bárbaro” junto con la imposibilidad de síntesis o asimilación entre ambos términos. Se trata de dos universos antagónicos cuyo único contacto es la violencia marcada en el cuerpo y cuyo único fin es la muerte o el exilio. En el cuento de Echeverría, la violencia que los federales ejercen sobre el unitario está articulada sobre símbolos de jerarquía social; se trata entonces, de una violencia no sólo hacia un individuo sino hacia una clase social: se le corta el pelo con la tijera de tusar el caballo, se hacen burlas a la vestimenta y a la oralidad del unitario para luego animalizarlo y ridiculizarlo con golpes de rebenque y una ejecución ritualizada inspirada en técnicas para matar ganado. A pesar de todo, el unitario resiste y no es ejecutado sino que revienta de furia, preservando así su heroísmo y, más importante, el antagonismo insalvable entre “civilización” y “barbarie”.

Del mismo modo, la violencia que Ricardo y Ulises sufren en su tour por el margen se articula sobre signos de pertenencia a una clase social: burlas a la vestimenta, a la forma de hablar y descalificaciones e insultos varios que toman como base únicamente su pertenencia de clase y que desembocan siempre en dos lexemas que son presentados en relación de equivalencia: “cheto” y “puto”.

Una diferencia fundamental con la estructura de *El Matadero* en la figuración del límite “nosotros/otros” es el grado de asimilación que sufre el personaje central. *El Matadero* tiene final sin síntesis, los antagonismos no sólo que permanecen sino que se acentúan a través del heroísmo del unitario y de la cobardía y crueldad de sus verdugos federales. La resolución es brindada por la muerte y esta es presentada como la única alternativa posible, el único punto de contacto entre ambos términos. Por el contrario, los héroes de *Okupas* y *Tumberos* sufren transformaciones a lo largo del relato que los acercan a ese mundo “otro”. Ricardo y Ulises alteran su forma de hablar a favor de un sociolecto bajo, cambian su forma de vestir, cometen actos ilegales incluyendo homicidios, ejercen violencia física directa sobre otros y consumen drogas. Sin embargo, la asimilación al mundo marginal-popular nunca es completa ya que en ciertos puntos críticos del relato o ante una situación conflictiva con otros personajes contruidos como “esencialmente populares” estos les marcan su pertenencia de clase, su extranjería llamándolos “putos”, “chetos” o “rubios”; o simplemente a través de reenvíos territoriales que connotan pertenencia de clase, como “Belgrano” y “avenida del

Libertador”. Transformación nunca es consumada ya que implicaría la representación de una alteridad total (algo imposible) y porque disolvería el pacto de lectura a partir del cual el destinatario se identifica con el personaje en su tour por el margen. La transformación parcial permite extender la narración y las relaciones entre los personajes más allá del laconismo de la muerte de *El Matadero*. Las características elegidas para dar cuenta de la transformación no son para nada azarosas, sino que responden a un imaginario particular sobre los sectores populares. Aunque construido para otro objeto de estudio y en otra disciplina, el concepto de “rasgo diacrítico” de Barth (1994) conserva capacidad descriptiva para este caso. El autor plantea que los rasgos diacríticos son signos manifiestos que los sujetos exhiben y esperan ver en los otros a fin de anclar identidades; estos rasgos no son esenciales sino que construyen un límite cultural, histórico y dialéctico. Que los puntos de pasaje de una posición identitaria a otra sean el consumo de drogas, el ejercicio de la violencia física directa, los actos ilegales y la adopción de un sociolecto bajo, no hace más que reducir lo popular a una colección de rasgos ya valorados negativamente que, aunque se revistan de populismo, no hacen más que expresar un etnocentrismo de clase efecto de las relaciones sociales de dominación.

Sin embargo, si algo une a *El Matadero* con *Okupas* y *Tumberos* es la concepción de la violencia como una propiedad esencial del territorio de los “otros”. El matadero es ya descrito como un lugar de violencia y barbarie antes de la irrupción del unitario, esta sólo se desata sobre su cuerpo. Aunque *Okupas* y *Tumberos* presentan una suerte de tono de autocrítica a cierta concepción de sí misma que tiene la clase media como el racismo encubierto y la ilegalidad “de guante blanco”; la violencia dramatizada en los relatos es una propiedad de los “otros”, está anclada a un territorio (la cárcel para *Tumberos* y los barrios de la zona sur de GBA para *Okupas*) y a unos cuerpos que la portan, los hombres jóvenes de sectores populares con mayor o menor grado de relación con prácticas ilegales. La violencia ya está ahí, congelada, ni Ricardo ni Ulises la conocen ni parecen tener memoria de haberla sufrido en otro lado; sólo la sufren tras su arribo al territorio ajeno. Hay, en estos relatos, una ilusión de inversión –aunque momentánea y parcial- de las relaciones de dominación en detrimento de los héroes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Siguiendo a Hall en su teorización sobre las funciones de los medios masivos de comunicación expuesta más arriba, *Okupas* y *Tumberos* brindan material para la construcción de “conocimiento social” sobre otras clases y grupos a un destinatario de clase media.

Asimismo, clasifican y jerarquizan ciertos significados sobre los sectores populares y dejan de lado otros al tomar como “rasgos diacríticos” de dichos grupos las prácticas ilegales, la violencia, el consumo de drogas y un sociolecto calificado negativamente. Finalmente, crean una ilusión de totalidad a través de la coherencia y la verosimilitud de la cual pueden surtirse vía apropiación de géneros noticiosos tanto gráficos como televisivos. La totalidad se remite al “mundo extradiegético” gracias a la ilusión de transparencia que presenta a *Okupas* y *Tumberos* como documentando una “realidad”. Los figurados desvíos, como la crítica a la clase media y la aparente redención de los delincuentes al mostrarlos mecánicamente determinados por un contexto adverso que hace desaparecer la responsabilidad y la elección (por más acotada que sea), no hacen más que legitimar el campo de inclusiones y exclusiones en la representación que las miniseries hacen de los sectores populares. En estos tres procedimientos descritos por Hall se ejerce la violencia del pasaje de lo popular a lo masivo y se convierte a la marginalidad en un producto de consumo para un destinatario de clase media. La dimensión simbólica de la cultura popular está excluida, también lo está la voz popular; en la exclusión del otro y su posterior inclusión como objeto esterilizado para entretenimiento y consumo se encuentra el último eslabón de la cadena de violencia. Los medios masivos de comunicación no sólo parecen tener la capacidad de nombrar lo popular sino de apropiárselo, producirlo, distribuirlo y obtener ganancias, reproduciendo, con ello, las relaciones sociales de dominación. Con ello, lo popular se hace sólo legible indicialmente, tal como intentó hacer este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar, Gonzalo (2001), ‘Los precarios órdenes del azar’, en revista Milpalabras, número 1.
- Alabarces, P. (2002) ‘Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular’, ponencia ante las *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Córdoba, 17 al 19 de octubre.
- Amado, A. (2002) ‘Cuando todo es margen’, en revista *Pensamiento de los confines*, número 11.
- Barth, F. (1994) ‘Introducción’, en *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México.

- Bernini, E. (2003) ‘Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino’, en revista *Kilómetro 111*, número 4.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995): *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, Méjico.
- Calabrese, O. (1987) *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- De Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano*. Artes de Hacer, Universidad Iberoamericana, Méjico.
- Ellis, J. (1992) *Visible fictions. Cinema: televisión, video*, Routledge, Londres-Nueva York.
- Hall, S. (1981) ‘La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’’, en Curran, J. et al. (ed), *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México.
- Izaguirre, I. (1998) ‘Presentación. Reflexiones sobre la violencia’, en Izaguirre, I. et al. (ed), *Violencia social y derechos humanos*, Eudeba, Buenos Aires.
- Martín Barbero, J. (1983) ‘Memoria Narrativa e industria cultural’, en *Comunicación y cultura*, Méjico, Nro. 10.
- Martini, E. (2002) ‘Agendas policiales de los medios en la Argentina: la exclusión como un hecho natural’, en Gayol, S. y Kessler, G. (comp), *Violencias, delitos y justicias en la argentina*, Manantial, Buenos Aires.
- Piglia, R. (1993) *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.
- Schwarzböck, S. (2000) ‘El realismo de Okupas. Último tren a Constitución’, revista *El Amante*, número 104.