

# Latinidade

Revista do Núcleo de Estudos das Américas

Volume 11 • Número 1 • Janeiro – Junho 2019

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Reitor**

Ruy Garcia Marques

**Vice-reitora**

Maria Georgina Muniz Washington

**Sub-reitora de Graduação – SR1**

Tania Maria de Castro Carvalho Netto

**Sub-reitor de Pós-graduação e Pesquisa – SR2**

Egberto Gaspar de Moura

**Sub-reitora de Extensão e Cultura – SR3**

Elaine Ferreira Torres

**Centro de Ciências Sociais - CCS**

**Diretor**

Domenico Mandarinino

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH**

**Diretora**

Dirce Eleonora Nigro Solis

**Faculdade de Direito**

**Diretor**

Ricardo Lodi

**Núcleo de Estudos das Américas - NUCLEAS**

**Coordenadores**

Maria Teresa Toribio B. Lemos

Alexis T. Dantas

Paulo Roberto Gomes Seda



**CATALOGAÇÃO NA FONTE**

UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

L357      Latinidade. - Janeiro-Junho 2019 - Rio de Janeiro : UERJ. IFCH.  
            Nucleas, 2019  
            v. ; il.  
            334 p.  
  
            Semestral.  
            Inclui bibliografia.

1. América Latina - Periódicos. 2. Ciências sociais Periódicos.  
I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas. Núcleo de Estudos das Américas.

CDU 3(05)

**Editor Responsável:**

Maria Teresa Toribio B. Lemos

**Conselho Editorial:**

Alexis T. Dantas – UERJ

Carlos Juárez Centeno – UNC

Dejan Mihailovic – TEC/Monterrey

Katarzyna Dembiczyk – CESLA

Lená Medeiros de Menezes – UERJ

Johannes Maerk – Ideaz Institute – Viena

Maurício Mota – UERJ

Nilson Alves de Moraes – UNIRIO

Tânia Maria Carvalho Netto – UERJ

Óscar Barboza Lizano – Facultad de Artes Liberales y Historia – UW

Zdzislaw Malczewskis – Scr. – Paraná

**Conselho Consultivo:**

Raimundo Lopes Matos – UESB

Paulo Roberto Gomes Seda – UERJ

Andre Luis Toribio Dantas – UERJ/FAETEC

Eduardo Antonio Parga – UGF

Fernando Rodrigues – USS

Alexandre Dumans – UCAM

Maria Medianeira Padoin – UFSM

Marianna Abramova – Academia Financeira/Gov.Moscov

Sergey V. Ryazantsev – ISPR/RAS/Moscov

Adalberto Santana – UNAM

Irina Vershinina – Inst.Latinoamericano/Universidad Lomonosov/Moscov

Henrique Shaw – UNC

**Editoração Eletrônica:**

Ana Luiza da S. Vieira Novo – Bolsista PIBIT – Nucleas/UERJ

**Revisão:** A revisão dos textos é de  
responsabilidade dos autores.



**CAPES**

Coordenação de Aperfeiçoamento  
de Pessoal de nível Superior

Beneficiário de

auxílio financeiro da CAPES - Brasil.

Programa de Apoio a Projetos

Institucionais com a participação

de Recém-Doutores (PRODOC)



**FAPERJ**  
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

# Espacios del miedo

## Acerca de las periferias sociales y las series televisivas latinoamericanas

Ariel Gómez Ponce<sup>1</sup>

CONICET - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### Resumen

Me interrogo por el modo en que una Cultura del Miedo toma forma en Latinoamérica, a la luz de series televisivas producidas en Argentina. El estudio atento de *El Marginal* (2016) y *Un gallo para Esculapio* (2017) me permitirá evaluar cómo, en detrimento del modelo serial estadounidense, estas ficciones latinoamericanas estarían priorizando una lectura del miedo que atañe a un otro interno, que habita en los márgenes del propio sistema. Mi hipótesis propone estas series sostienen una regularidad a la hora de modelizar el miedo y los sujetos que lo despiertan, mediante una insistencia por inscribirlos en ciertos enclaves espaciales y a través de determinados procedimientos de representación. La semiótica cultural de Yuri Lotman, y su diálogo con los aportes de Fredric Jameson, conformarán un entramado conceptual pertinente para analizar cómo los imaginarios de la violencia y el temor adquieren carácter espacial en estos relatos, al tiempo que dan cuenta de cómo las sociedades se organizan en centros y periferias. Una reflexión final atenderá a la forma en que estas series televisivas, de gran repercusión en los Estados Unidos, dialogan con la insistencia estadounidense por cartografiar el imaginario de un *American Way of Life*. Desde esta perspectiva, el modo de habitar suburbial contendría claves de interés para indagar cómo las series están elaborando una memoria internacional común, ceñida a los

---

<sup>1</sup> arieltgomezponce@unc.edu.ar

fracasos de los procesos de modernización y los avatares del capitalismo tardío.

**Palabras clave:** series televisivas; Cultura del Miedo; semiótica de la cultura

**Abstract**

I wonder about the way in which a Culture of Fear takes shape in Latin America, in the light of television series produced in Argentina. The study of *El Marginal* (2016) and *Un gallo para Esculapio* (2017) will allow me to evaluate how, to the detriment of the Northamerican serial model, these fictions prioritize a reading of the fear that concerns an internal other, which inhabits the margins of the system itself. My hypothesis proposes that these series maintain a regularity when it comes to modeling fear and the subjects that awake it, through an insistence to inscribe them in certain spaces and through certain representation procedures. The cultural semiotics of Yuri Lotman, and his dialogue with the contributions of Fredric Jameson, will form a relevant conceptual framework to analyze how the imaginaries of violence and fear acquire a spatial character in these stories, while at the same time, they show how societies organize in centers and peripheries. A final reflection will attend to the way in which these television series, with great repercussion in the United States, dialogue with the insistence to map the imaginary of an American Way of Life. From this perspective, the suburban way of life would contain keys of interest to investigate how the series are elaborating a common international memory, limited to the failures of modernization processes and the avatars of late capitalism.

**Key words:** TV series; Culture of Fear; cultural semiotics

**Resumo**

Fico imaginando como a Cultura do Medo toma forma na América Latina, à luz das séries televisivas produzidas na Argentina. O estudo cuidadoso da *El Marginal* (2016) e *Un gallo*

para *Esculapio* (2017) vai permitir-me para avaliar como, o detrimento do modelo de série norteamericana, estes ficção latino-americana estaria dando prioridade a uma leitura de medo que respeita outro preso, que vive nas margens do próprio sistema. Minha hipótese propõe esta série manter a regularidade ao modelar o medo e os assuntos que lhe despertam por uma insistência por se matricular em certos enclaves espaciais e através certa representação procedimentos. A semiótica cultural de Yuri Lotman, e diálogo com as contribuições de Fredric Jameson, formarão uma ferramenta útil para a análise de como o imaginário da violência e do medo de adquirir um carácter espacial nessas histórias, enquanto eles percebem como as sociedades se organizam em centros e periferias. Uma reflexão final atentará para o modo como essas séries de televisão, de grande repercussão nos Estados Unidos, dialogam com a insistência em mapear o imaginário de um *American Way of Life*. A partir desta perspectiva, o modo de viver suburbial contém chave para investigar como as séries estão desenvolvendo uma memória comum internacional, com cinto de segurança para as falhas de modernização e as vicissitudes do capitalismo tardio.

**Palavras-chaves:** séries televisivas; Cultura do Medo; semiótica cultural

## 1. Por una Cultura del Miedo seriada en Latinoamérica

Nuestra contemporaneidad parece estar signada por un afecto social que cobra cada vez mayor envergadura en los medios internacionales: el miedo. La síntesis que propone una Cultura del Miedo ha llevado a especialistas de todo el mundo a elaborar conjeturas sobre el alcance y la circulación de este modo cultural del sentir que interviene, de manera insistente, tanto en nuestra cotidianeidad como en los discursos que en ella consumimos (Cfr. AUGÉ, 2014). Pues, en tiempos recientes, el miedo aparenta ser ese lugar común que ronda la actualidad mundial, y del cual el orden estético tampoco se

hallaría exento. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de una Cultura del Miedo?

Los estudiosos recuerdan que el comienzo de siglo trajo los efectos del temor y el terror al centro de nuestros debates (al respecto, véase BAUMAN, 2006; ROBIN, 2006). Y si bien los atentados del 11 de septiembre de 2001 despertaron la paranoia colectiva y la mostraron en todo su esplendor, la crítica nos advierte también que la historia de América Latina es, sin lugar a dudas, una historia del miedo, cuyo hilo conductor bien puede seguirse hasta las atrocidades de los Estados terroristas, ese contexto de máxima inseguridad jurídica durante los años de dictadura. Es este el sentido de Cultura del Miedo que Noam Chomsky propuso en 1996, cuando refirió por primera a este término para dar cuenta de las múltiples estrategias de manipulación y dominación que los Estados Unidos introdujeron, a través de la idea de terrorismo doméstico, en Colombia. Se trata, entonces, de una larga tradición de temores que articulan lo individual y lo colectivo, y que parece no haber sanado en la transición democrática, en tanto el campo semántico del miedo se ha ido acrecentando en los derroteros de la actual Latinoamérica.

Sin embargo, parece que, en la actualidad, las figuras del terror y el pavor han adquirido otros rostros, y el retorno avasallante de los movimientos de derecha y sus “campañas del miedo”, como también de los impulsos neoliberales a través de los cuales florecen nuevas crisis y viejas violentas tensiones sociales, pretenden dar cuenta de que el objeto del temor se halla, sin ir más lejos, en el mismo interior de la cultura. No hablamos, por ende, de terroristas al acecho o espías infiltrados que atentan, silenciosamente, contra la seguridad nacional, como lo hicieran los relatos que Estados Unidos elaboró luego de la explosión del *World Trade Centre*.

Hablamos, más bien, de esos otros bien reconocibles que habitan con nosotros y que, ante la mirada del capitalismo tardío, suponen un peligro aún mayor. La profusión de los pobres que el Estado debe sostener, los inmigrantes que atraviesan la frontera y nos invaden, las mujeres que interpelan en la búsqueda de derechos, las franjas de la tercera edad que suponen una carga económica son, en tal sentido, un dialéctico sintomático y peligroso de una nueva Cultura del Miedo que parece estar jugando con la nitidez de sus fronteras, en cuando a su aparición en el cono sur.

He indagado en otras investigaciones cómo las series televisivas, relatos que hoy dominan las pantallas y se reproducen de forma imparable, han hecho del miedo su lugar de enunciación (GÓMEZ PONCE, 2018; 2019a). Me pregunté, entonces, por cómo las narrativas provenientes de los Estados Unidos elaboraban las derivas del miedo para explicar su propia historia. *The Leftovers* (HBO, 2014-2017), *Homeland* (Showtime, 2011), *Westworld* (HBO, 2016) o *The Americans* (FX, 2013-2018) fueron algunas ficciones ejemplares que permitieron dar cuenta del trabajo de la ficción para elaborar, a través del miedo, los avatares de las crisis socioeconómicas, de la erosión de la confianza en las instituciones y del descreimiento en las políticas internacionales como sustratos ideológicos recurrentes en el país del Norte.

La tesis del politólogo Dominique Moïsi (2017) y su premisa de una geopolítica del miedo que las series están cartografiando colaboró con mi empresa, en tanto el especialista inaugura una indagación profunda acerca de cómo estas formas masivas devienen indicadores para el análisis de las expresiones emocionales, pero también de esos conflictos políticos que ponen de manifiesto el poder del orden simbólico regular los afectos colectivos. Pero, si la afirmación de Moïsi (2017, p. 188) resulta cierta y todas las series televisivas actuales

están conformando “un catálogo ilustrado, un compendio de los miedos del mundo”, ¿qué lugar ocupa Latinoamérica en esta geopolítica? Se trata de un enclave casi eludido por los especialistas abocados a las series, quienes parecen priorizar los retratos de la paranoia colectiva estadounidense. ¿Cuál es, a ciencia cierta, la Cultura del Miedo que le estamos presentando a su público internacional? ¿Qué imagen del miedo están elaborando las ficciones seriadas del cono sur, y qué diferencias y similitudes guardan con el modo de serie hegemónico de los Estados Unidos?

En este artículo, asumiré el desafío de acercar respuestas a estos interrogantes, develando ciertas estelas de sentido que la ficción seriada latinoamericana elabora. Y pretendo hacerlo al amparo de algunas series argentinas que ofrecen claves concretas para iniciar una investigación sistemática sobre los derroteros locales de este afecto social de alcance mundial. Entiendo, no obstante, que estos relatos están priorizando una emergencia del miedo que invade sus nudos argumentales y bucea por los más diversos géneros artísticos: se trata del miedo que produce ese otro interno, que habita en el propio sistema, pero que por diferentes razones históricas pretende deslizarse hacia las periferias de la sociedad. Si la paranoia estadounidense señala múltiples alteridades invasoras y extranjeras, que habitan silenciosamente dentro de la comunidad (Cfr. GÓMEZ PONCE, 2017), percibo que, en otra dirección, nuestros temores están yaciendo en los márgenes internos de las culturas.

La hipótesis de este trabajo propondrá, entonces, que las series televisivas latinoamericanas sostienen cierta regularidad a la hora de modelizar el miedo, y lo hacen mediante una redundancia espacial que se mantiene en determinados procedimientos de representación. La distribución cultural de centro y periferia se recompone en las ficciones seriadas a través

de una complejidad de espacios que, asimismo, refractan las lógicas compositivas de la sociedad, y de sus identidades y alteridades. Se trata de una cartografía en donde el miedo y la violencia invaden de modo estridente, adquiriendo carácter espacial.

En función de ello, un primer apartado estará dedicado a introducir las perspectivas teóricas que orientarán este análisis de los escenarios espaciales, partiendo de la problematización de aquello que Beatriz Sarlo (2001) ha llamado *imaginarios de la violencia urbana*: formas culturales de percibir e interpretar las periferias de la geografía como enclaves donde la agresividad y el miedo colectivo afloran de manera insistente. La semiótica de Yuri Lotman (1990), y su diálogo con la teoría narrativa del filósofo marxista Fredric Jameson (1996) serán funcionales para complementar esta noción de imaginario en términos de una modelización cognitiva que responde a eslabones históricos y axiológicos para generar representaciones de lo real. La intención de este entramado conceptual yace en deslindar algunas claves de interés para el estudio de los espacios artísticos como recomposiciones las diferencias culturales en cuanto a identidades.

Al amparo de estas encrucijadas teóricas, los apartados siguientes se abocarán a estudiar dos series televisivas ejemplares: *El Marginal*, emitida por TV Público y luego distribuida por la cadena Netflix desde 2016, y *Un Gallo para Esculapio*, difundida por el canal local Telefé durante 2017, pero financiada y dada a conocer ante el mundo por la multinacional TNT. Cabe advertir que la selección a priori se fundamenta en dos razones. En primera instancia, las narrativas se esmeran por elaborar relatos situados en las periferias de las urbes argentinas, inscribiendo allí una estela de prácticas de la violencia y de sujetos que los sistemas se preocupan por desplazar de los contornos visibles. Hay, en

ellas, una comunidad de espacios recurrentes que permitirán elaborar conjeturas acerca de las funciones de las escenografías que la Argentina modeliza de sí misma.

La segunda razón yace en su repercusión: estas series no solo alcanzaron los máximos galardones en nuestro país (el premio de oro Martín Fierro en 2018 y 2017), sino que, además, ambas circulan mundialmente a través de canales de *streaming* como el reconocido Netflix. Se trata de narrativas que, asimismo, han sido elogiadas por la crítica norteamericana y han logrado altos niveles de consumo, imponiéndose en el *mainstream* de contenidos. No obstante, creo que hay claves precisas para suponer el triunfo de *El Marginal* y *Un gallo para Esculapio* esconde otros avatares. Refiero a una forma de habitar en los márgenes que parece dialogar, en cierta medida, con la preferencia de los Estados Unidos por ficcionalizar la vida suburbial y darle forma a un *American Way of Life*, última meta de la escala social y económica norteamericana. En tal sentido, el artículo pretende introducir hipótesis de lectura para afrontar la tarea de leer las ficciones latinoamericanas y estadounidenses en sus puntos de convergencia y disidencia a la hora de retratar sus contextos espaciales.

## **2. Semióticas del espacio: modelos y cartografías de los márgenes**

Tiempo atrás, Beatriz Sarlo (2009) advirtió que, en la historia de la cultura, dos itinerarios se entrecruzan de manera insistente: la ciudad real y aquella imaginada. Basta observar el modo en que las formas artísticas se han esmerado por retratar reflejos de las grandes ciudades y sus modos de habitar, en una larga memoria cultural que sentaría sus bases en aquella emblemática descripción de la Troya sitiada que Homero ofreciera. No obstante, en este trabajo no me interesaré por

estas urbes límpidas e idealizadas por los cánones del arte y del turismo mundial, sino más bien por sus contraccaras: esos espacios marginales donde abundan la pobreza, las ruinas edilicias y la precariedad de las vidas. Se trata de periferias en la geografía urbana que permiten, asimismo, realizar una cartografía de las diferencias socioeconómicas que se gestan homogéneamente en toda América Latina, en tanto fisuras de un proyecto de modernización (Cfr. DUHAU y GIGLIA, 2008).

De modo especial, Sarlo ha rastreado la historia de la marginalidad urbana en Argentina, en términos de una “ciudad efímera” que, desde finales del siglo XIX, comienza a tomar forma ordenada a partir de la suma de los refugios precarios en donde habitaban los trabajadores inmigrantes (Cfr. 2009, pp. 59-69). Habrá que esperar hasta 1930 para que este fenómeno incipiente y pasajero se convierta en algo permanente, dando lugar a lo que hoy definimos como “villa miseria” o “villa de emergencia”: asentamientos precarios de una gran densidad poblacional carente de recursos. Se trata, no obstante, de una eclosión de formas similares que presenta cierta regularidad en Latinoamérica, cuando se recuerda la proliferación de edificaciones tugurizadas en los conventillos rioplatenses, los cerros caracenses o bien en los morros brasileños.

Sin extremar las semejanzas y sin desconocer sus diferencias históricas, creo observar una distribución intercultural común en torno a estas formaciones marginales. Incluso, el crecimiento de estas diferencias urbanas se verá acrecentado de manera análoga, como consecuencia de los avatares del neoliberalismo y las oleadas de crisis económicas que trajo consigo el comienzo de siglo en toda la región, dando lugar a una “acumulación que ya nadie puede imaginar como progreso, porque es *pauperización periférica*” (SARLO, 2009, p. 71, la cursiva es nuestra).

Por lo demás, los medios nos están enseñando que, en estos enclaves, habitan las franjas de clases menos favorecidas, pero que allí, también, campean el crimen, la circulación clandestina de armas, el consumo de drogas, las redes domésticas de narcotráfico, la corrupción y, en resumidas cuentas, todo un orden de la peligrosidad que los discursos mediáticos sintetizan como una distopía dentro de la misma geografía urbana. De allí que Sarlo (2001; 2009) haya definido a esta lectura negativa como un *imaginario de la violencia urbana*: representaciones sociales que, alentadas por los medios de circulación masiva y su sensacionalismo, se encarnan en la percepción de la sociedad y alimentan los prejuicios y las múltiples formas de la discriminación económica, racial, social o de género.

El retrato de crímenes pasionales que linda lo irracional, de ajustes entre narcotraficantes, y de robos que dejan un sinnúmero de víctimas son, a modo ejemplar, situaciones que los informativos emplazan, diariamente, en el contexto de las villas o los suburbios, demostrándole al espectador que, en dichos enclaves, comulgan el peligro y la violencia. Como bien intuye Sarlo, el discurso de estos medios “alimenta un sentimiento de inseguridad colectivo que se ha convertido en una pasión: *la pasión del miedo como (des)organizadora de la relación con el espacio público*” (2001, p. 50, la cursiva es nuestra).

Por ello, me parece advertir que, en tiempos recientes, una idea de Cultura del Miedo en el contexto latinoamericano debe entenderse a la luz de los temores internos ante ciertas figuras de la otredad y a los entornos en donde ellas se desenvuelven, como una lógica impuesta por el orden mediático. En esta premisa, no puede eludirse los efectos de sentido que promueve el refloreCIMIENTO actual del neoliberalismo, atiborrado de discursos que acrecientan las formas de la discriminación; que le señalan a la población cuáles son las brechas entre las clases

sociales, y dónde ellas se emplazan geográficamente. Pues, en los últimos años, ha vuelto con estridencia todo un entramado ideológico que Chantal Mouffe (2018, p. 19) sintetizó como el “temor de las democracias liberales”, marcado por el intento de colaborar con las segregaciones culturales, las diferenciaciones clasistas de sus espacios y las gradaciones de peligros que atentarían contra el orden político y económico.

Interrogar las implicancias profundas de esta emergencia llevaría a deslindar los avatares del capitalismo tardío y su modo de intervenir en la percepción que se tiene del cuerpo social, tarea titánica que excede los objetivos de este artículo. Sin embargo, creo que un estudio atento a productos de circulación masiva tales como las series televisivas puede ofrecer claves de interés para interrogar la concreción del miedo en nuestras coordenadas y el modo en que “nuestra” Cultura del Miedo se presenta ante el mundo. Y, en tal sentido, sostengo que una reflexión semiótica resulta eficaz, pues brinda herramientas pertinentes para desnaturalizar aquello que, ante los ojos de la sociedad, aparece hoy como natural en las derivas del miedo.

Por tal motivo, quisiera retomar esta idea sarliana de *imaginarios de la violencia* para interpelarla en términos de una semiótica de la cultura: espacio del saber fundado por Yuri Lotman y diseñado no solo como una ciencia de los signos, sino como una teoría de la cultura. De manera especial, este pensamiento propone un marco pertinente para reflexionar acerca del modo en la historia es interpretada mediante las vías del arte (esa forma de cognición privilegiada que experimenta con las dinámicas culturales y que explora aquello que estas intentan encubrir), al tiempo contiene premisas fértiles para deslindar las lógicas de sentidos que las culturas gestan en sus momentos de crisis o rupturas históricas.

En investigaciones previas (GÓMEZ PONCE, 2013), he advertido que la semiótica lotmaniana concentra su espesor cognoscitivo y cognitivo en la noción de *modelo*, categoría que el semiólogo propone como “un análogo de un objeto percibido que lo sustituye en el proceso de percepción” (LOTMAN, 2011, p. 250). En clara referencia a la cita canónica que Gregory Bateson se apropiara (“el mapa no es el territorio”), Lotman dirá que nadie que esté utilizando un mapa considerará que está realizando los movimientos en el espacio geográfico, puesto que sabe que se halla ante una representación. En otras palabras, el modelo obedece a reglas de analogías, traduciendo lo real en esquemas cognitivos que los sujetos apropian en sus experiencias y que les permiten entender el mundo.

Lotman prestará especial atención a las operaciones a través de las cuales el arte (literatura, cine, televisión, teatro) modeliza sus contextos históricos y, con base a la realidad, crea una de otro orden. De lo que se trata es de pensar que las formas artísticas introducen diferentes grados de verosimilitud (desde lo sobrenatural de los géneros fantásticos hasta la representación fiel de aquellos realistas), pero todas ellas recomponen, en mayor o menor medida, elementos de su entorno circundante en vistas de crear aquello que Umberto Eco (2013[1979]) habría definido como “mundos posibles”. En términos de Pampa Arán, el modelo contempla, entonces,

un sistema que la cultura hace posible y que puede ser pensado como tal, con la diferencia de que no es mundo efectivo como el real o el material sino un mundo lógicamente posible (...) se trata esencialmente de formas diversas de combinar los componentes del mundo de la realia, que intentan decir cómo podrían ser los estados de las cosas (1999, p. 35).

Algunas manifestaciones sensibles de estos modelos pueden hallarse en los Cárpatos que elabora el *Drácula* de Bram Stoker (1897), en la Inglaterra de las tragedias shakesperianas o en las imágenes de Roma o París en la filmografía de Woody Allen, pero también en las más inverosímiles Tierras Medias de Tolkien o el Westeros de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) con sus matices del medioevo, e incluso las distopías de ficciones como *Handmaid's Tale* (Hulu, 2017) o *The Walking Dead* (AMC, 2010). En todos los casos, son recorridos estéticos que, en diferentes momentos de la historia, se han apropiado de elementos que, en mayor o menor medida, son reconocibles por su público. Este es el sentido que intuye Mikhail Bakhtin (1982[1929]) (con quien, además, Lotman reconoce su deuda) al definir la materialidad artística no como un reflejo, sino como una *refracción*: la constitución de otra realidad de orden estético que interpreta el tiempo y el espacio reales.

La lectura de Lotman (1990) no descuida, empero, la carga axiológica que estos modelos contienen, ya que ellos replican los valores con los cuales las culturas resuelven sus contradicciones y su organización interna como externa. Y vale señalar que, para la semiótica lotmaniana, también los sistemas culturales se automodelizan, y lo hacen en términos de centros, periferias e infinitos pares binarios: ello es, antinomias mediante las cuales las sociedades se autodefinen y definen, asimismo, aquellas figuras que expulsan. Oposiciones tales como dentro/afuera, bien/mal, humano/animal, civilización/barbarie o nativo/extranjero, por nombrar algunas, no hacen más que confirmar la existencia de modelos cognitivos que ponen de manifiesto el esfuerzo de las culturas por delimitar sus identidades y cartografiar fronteras para que las separen, articulen, excluyan o bien vinculen con sus alteridades.

No obstante, Lotman dirá que todas estas antinomias recuperan una oposición primordial vigente desde la noche de los tiempos: nosotros/otros. Aunque las culturas enfrentadas se caractericen por la dimensionalidad idéntica de sus espacios y aunque “el mundo que al otro lado de la raya es hostil (o simplemente ‘ajeno’), pero en principio no se distingue en nada del ‘mío’” (LOTMAN, 1998, p. 106), los colectivos humanos se esmeran por cartografiar fronteras que los distingan de un sinnúmero de alteridades contrapuestas. Mujeres, negros, gais, esclavos, bárbaros o extranjeros son, a fin de cuentas, nomenclaturas (modelos, diríamos) que responden a este dinamismo, escenificando los intentos repetitivos por señalar los contornos de la propia identidad y justificarla en términos biológicos, raciales, sociales, económicos o políticos; apropiaciones que siempre son convencionales, polivalentes y, en cierto modo, necesarias, dado que “la peculiaridad del hombre como ser cultural necesita de su contraposición” (LOTMAN, 1999, p. 44).

En tal sentido, los artefactos de la cultura (sus discursos, textos y obras) pretenden volver inteligible estos reconocimientos del otro a la luz de los modelos que elaboran. El emplazamiento de los orcos en los confines de las obras de Tolkien, las poblaciones bárbaras de los dothrakis al otro lado del mar en *Game of Thrones* o los campos de concentración provisorios de mujeres en *Handmaid's Tale* recrean, en términos ficcionales (y, por ende, modelizantes) que lo desconocido, lo considerado inferior o peligroso y toda otredad debe habitar en los márgenes del sistema.

No puedo más que asociar esta lógica semiótica a la forma en que los discursos mediáticos nos presentan los márgenes urbanos. Aquello que Sarlo asume como un imaginario (en un sentido caro al imaginario social de Cornelius Castoriadis, Cfr. 1999) se redefine, en Lotman, a través de su categoría de

modelización como ejercicio que permite conocer y acceder al mundo. Desde esta perspectiva, diría que los medios imponen una forma cognitiva de modelizar la distribución espacial de nuestras geografías urbanas, indicándonos que en sus lindes yacen aquellos sujetos que deben provocar pavor.

La realidad dista de ser así, pero el esfuerzo semiótico de los discursos de circulación masiva representa y presenta ante la sociedad un colectivo uniforme e indiferenciado, compuesto tanto por las clases menos favorecidas como por aquellos que detentan el crimen, la corrupción y todos los males que acaecen a la sociedad. Al amparo de esta mirada, los modelos de la violencia deben entenderse como construcciones sociales que informan y orientan la percepción social, influyendo en el sentido común, independientemente de lo que acontezca en la realidad. En otras palabras, los discursos de los medios más documentales son, en cierto grado, ficciones con mayor o menor grado de verosimilitud.

Quisiera, finalmente, traer a colación otro aporte que introduce algunos interrogantes de interés para pensar estos modelos de mundo en su imposición internacional. Me refiero a la propuesta de Fredric Jameson (1996), quien se ha preguntado acerca del modo en que las narrativas masivas, como resultado de la mercantilización de la cultura y del auge del capitalismo tardío, intervienen en las subjetividades. Para Jameson, la explosión de los medios y las redes de comunicación trae aparejadas nuevas dificultades en cuanto a la percepción de los espacios: una distribución-otra de las geografías que se modifican, no ya en términos físicos, sino cognitivos. En tanto accedemos a información de lo que sucede en el otro extremo del planeta mediante un click, comprendemos culturas distantes a través de filmes taquilleros y evaluamos las tensiones políticas en otros continentes gracias a los discursos que acercan informativos como la CNN, el

terreno real del mundo da la impresión de haberse contraído, acortando sus distancias y lejanías.

Sin embargo, esta modificación sistémica en la cultura contemporánea contiene ciertas contradicciones. Jameson entiende que, en este contexto, los sujetos se vuelven incapaces de recomponer mentalmente la totalidad del mapa global: en otras palabras, es posible reconocer París por las imágenes de la Torre Eiffel, a Roma por su Coliseo o, incluso, suponer que tal o cual desierto remite a Medio Oriente, ello sin saber dónde efectivamente se hallan. En tal sentido, las ficciones masivas han colaborado con la propagación de formas estereotipadas de los lugares, con los cuales el público concilia, aunque desconozca dónde corresponda señalarlos en el planisferio. Hay, por ende, un quiebre fundamental en relación a la totalidad, una alienación en cuanto a la propia ubicación espacial y respecto al sistema internacional. De modo tal que, en Jameson, la noción de modelo lotmaniana se completa a través de la idea de *cartografía cognitiva*, y esto es “en términos de cómo todos, necesariamente, también construimos mapas cognitivos de nuestra realidad social individual con las realidades locales, nacionales e internacionales” (JAMESON, 1996, p. 71).

En este marco conceptual, también ocupará un lugar preponderante lo ficcional, en tanto acerca al cuerpo social modelos del mapa mundial. Jameson (2018[1991]) dirá que los filmes populares ponen de manifiesto una nueva distribución espacial que, con carácter provisional, definirá como una *estética geopolítica*: ello es, un mapa imaginario con sus estereotipos de comunidades y lugares, con sus tensiones de poder y de resistencia, entramado total que no puede ser pensado fuera de las implicancias capitalistas de consumo y de una sociedad del simulacro que sintetiza en ficciones los derroteros de la historia. En efecto, el conocimiento del sistema

mundial se halla, en la actualidad, intervenido por múltiples conglomerados ideológicos y hegemónicos que entrelazan lo global y lo mundial, y “la función de la ideología es inventar, de alguna manera, una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferenciadas” (JAMESON, 1996, p. 71).

Como se comprenderá, en este recorrido teórico, hay una fuerte matriz de índole topológica: imaginario, modelo y cartografía son categorías que, en efecto, denotan un interés heurístico por otorgarle inteligibilidad al modo en que las culturas se escinden y se parcelan en términos espaciales. Diría, entonces, que mientras el modelo de Lotman ofrece un entramado para pensar como los sujetos y las culturas se apropian de lo real en nuevos esquemas cognitivos, la noción de cartografía jamesoniana atañe a una articulación de mayor escala que pone en situación de diálogo estas modelizaciones con el entramado internacional.

Al amparo de esta articulación, me interesa preguntarme cuál es la idea de miedo que las series argentinas están modelizando en la interacción de una ciudad real y una imaginaria, aspecto que pone en cuestión, a su vez, los múltiples umbrales imaginarios que entre ambas se trazan. Y dado que abordaré dos series de gran repercusión internacional que lograron infiltrarse en el mercado estadounidense, creo pertinente ampliar estas conjeturas pensar algunas premisas acerca de esos espectadores norteamericanos que cartografían enclaves ficcionales de la ciudad latinoamericana, con sus centros y sus periferias, y con variadas lecturas de la violencia que las atraviesan como un hilo conductor. O, dicho en otras palabras, ¿en qué emplazamiento de una geopolítica estética se sitúan las series televisivas argentinas con sus modelos especiales y sus márgenes de lo social?

### 3. Paisajes de la marginalidad: acerca de *El marginal* y *Un gallo para Esculapio*

Miguel Palacios (Juan Minujín) se despierta en cuarto desconocido, rodeado de cuerpos desangrados. Sorpresivamente, un niño le alcanza un teléfono celular y una voz misteriosa le advierte que es momento de iniciar cierto recorrido. Al mirar por la ventana y verse rodeado de policías que apuntan a su dirección, el personaje raudamente se pone en marcha, y la cámara, de manera desenfadada, comienza a seguirle el rastro por lo que, en primera vista, parece ser una ciudad en ruinas.

Lo cierto es que, ante la mirada del espectador argentino, el espacio será rápidamente reconocido: se trata de la Villa 31, ese asentamiento informal de viviendas precarias que se encuentra en el corazón mismo de Buenos Aires, rodeado por las zonas más acaudaladas de la ciudad. A las calles repletas de niños jugando al fútbol y perros que saltan a su alrededor, de familias comprando frutas y verduras en los puestos ambulantes, e incluso de un velorio y su cortejo fúnebre a plena vista, se contrapone la persecución policial de Miguel, sus saltos estrepitosos por los techos de los hogares a medio construir, sus escaladas por las paredes sin revocar y los disparos de vecinos en frenesí.

Así inicia su relato *El Marginal* (Netflix-TV Pública, 2016), serie que se esmera en dar a conocer, desde la primera escena (y como bien indica su nombre), la marginalidad de una sociedad. Pero esta recurrencia a las periferias aparecerá no tanto en la modelización de la ciudad, como en otro espacio que será dominante en la narrativa y que deviene, asimismo, su enclave central. Referimos a la Unidad de San Onofre, centro penitenciario adonde Miguel será trasladado, una vez capturado. Pronto sabremos que, en realidad, Miguel es un ex policía que

ha ingresado intencionalmente en la institución con el objetivo de encontrar la hija de un reconocido político que ha sido tomada prisionera. En tal sentido, *El Marginal* adquiere cierta estructura de *thriller*, y el espectador se verá invadido por esos halos de misterio, estilística propia de dicho género.

En la trama que teje la serie, la historia de Miguel (quien, desde su ingreso, se hará llamar Pastor) se entrelazará con la de otros presos con quienes el protagonista entablará vínculos, ello en vistas de hallar alguna información que permita dar con la joven capturada y escondida en el interior mismo de San Onofre. En esta travesía, abundarán los asesinatos, los sobornos, la corrupción policíaca y los relatos de vida individual de estos presidiarios abandonados en el abismo de los derechos humanos. Pues, a lo largo de sus dos temporadas emitidas, *El Marginal* ofrece una vista panorámica de la vida carcelaria, focalizando en su costado más cruento y en una violencia exacerbada que aumentará *in crescendo*, pero que poco interesa a las autoridades tanto institucionales como estatales.

La historia de Nelson Segovia (Peter Lanzani) será distinta, y es la historia que compone la otra ficción seriada que aquí me convoca: *Un gallo para esculapio* (TNT-Telefé, 2017), relato abocado a narrar la llegada de este joven humilde, quien emigra desde el noreste argentino (de la provincia de Misiones) hacia Buenos Aires. La imagen del colectivo y la cara de desconcierto de Nelson ante tamaña urbe da inicio a su aventura por una tierra que conoce solo de oído. Pero no se trata de la capital central atestada de edificios y negocios, sino de esa otra periferia que pocas veces se retrata en las ficciones: el conurbano, denominación genérica para ese conglomerado áreas urbanas más pequeñas, también reconocida como Gran Buenos Aires o, como la definen sus habitantes, “provincia”.

El vasto territorio que se extiende en torno a Capital Federal, sin respetar fronteras y delimitaciones

administrativas, enmarca también los márgenes socioculturales de la región, en tanto un amplio porcentaje de sus urbes carecen de los recursos (edilicios y monetarios) que ostenta la capital del país. Incluso, aquello que se menciona como “conurbano” en el imaginario y la jerga popular responde, también, a cierto sesgo de clasismo por parte de los sectores pudientes y mejor posicionados en la escala económica, franjas con las cuales Nelson, en su travesía, no se topará.

Porque la trama argumental de este personaje es, como la de Miguel, una odisea de los márgenes, pero menos forzada, ya que Nelson entra en la aventura por su propia cuenta. Y lo hace solo con un pequeño bolso de mano, un trozo de papel con una dirección y la escolta de un compañero bastante particular: un gallo de riña que ha viajado kilómetros junto a su dueño, adentro de una pequeña bolsa y alimentado a base de galletas. Sabremos luego que Nelson llega al conurbano en la búsqueda de su hermano que emigró años atrás, pero de quien se ha perdido todo rastro. Ante la incertidumbre del panorama y la necesidad de sobrevivir, Nelson ingresará en el mundo de las peleas ilegales de gallo para caer, finalmente, en una situación de mayor peligrosidad: aquello que, en Argentina, se conoce como “piratas del asfalto”, grupos de delincuentes que realizan atracos en las rutas y trafican mercadería de diverso valor. En dicho contexto, Nelson conocerá a Chelo (Luis Brandoni), jefe de esta banda, con quien entablará una relación casi paternal y quien, casualmente, será develado después como Esculapio: el dueño de estos reñideros donde Nelson luce las proezas de su mascota.

Como se comprenderá, ambas historias emplazan sus respectivas búsquedas en contextos que modelizan diferentes enclaves de la geografía urbana argentina. Los relatos capturan los avatares de la marginalidad bonaerense, pero lo hacen de

modos diferentes, puesto que la distribución de los espacios y la carga semántica que ellos adquieren pretenden exponer dos caras de una misma moneda de la criminalidad: aquella que se desenvuelve libremente a cielo abierto, y aquella que paga sus consecuencias y sobrevive confinada en una prisión. Pero ambas lo hacen a la vista de diferentes instituciones sociales y legales corruptas con las cuales establecen contratos de diversa índole. Y, por ello, los relatos del *El Marginal* y de *Un gallo para Esculapio* son, en alguna medida, equivalentes en su modo de refractar los límites de lo legal, aunque deslizan ciertas diferencias en cuanto al diseño de sus modelos espacios, cuestión sobre la cual quisiera detenerme en mayor profundidad.

*Un gallo para Esculapio* opta, a diferencia de *El Marginal*, por una marcada predilección hacia los entornos oscuros, las calles en penumbras y todo un escenario nocturno que adquiere ciertos matices del gótico. A veces, solo pueden apreciarse atisbos de las luces de colores provenientes de los patrulleros que recorren los barrios, como también de los focos de los autos que circulan por las rutas en donde esta banda de delincuentes realiza sus atracos. Los espacios, modelizados siempre en tonos fríos, tienden a ser desoladores: desde las primeras imágenes en esa terminal de ómnibus carente de gente, hasta las persecuciones por las esquinas vacías del conurbano, el mundo de la noche se presenta como un ambiente amargo y yermo de vida humana. Los escasos escenarios a plena luz de día se vuelven, también, desesperanzadores: en ellos, abundan los puestos ambulantes a medio armar que se atiborran en las calles y los edificios vejados por el paso de los años, construcciones que parecen llevar décadas sin arreglos o atención alguna.

En su totalidad, el conurbano se modeliza desde detalles que insisten en mostrarnos un panorama en decadencia, pero

que también hacen a la ficción rozar lo barroco: con sus puentes dibujados por el esmog y la vegetación ostentosa que crece a modo selvático, sus bares atestados de cuadros y sillas de antaño, y los negocios repletos de cartelería con letras casi indistinguibles por la erosión del tiempo, *Un gallo para Esculapio* elabora una estética de lo recargado. En esta lógica, habrá un lugar de la desmesura que adquirirá especial importancia: ese reñidero donde se ejecutan las peleas de gallo a las que Nelson recurrirá, apostando un salchichón para poder subsistir, entre los gritos enfurecidos de la gente, los cloqueos efusivos de los animales de corral y las plumas que se esparcen por doquier.

La música folclórica y melódica que ambienta *Un gallo para Esculapio*, señala un fuerte contrapunto con la estridencia de las cumbias que enmarcan los paisajes más diurnos de la otra ficción, *El Marginal*. Trabajada como una serie realista, la cartografía periférica que traza en la cárcel de San Onofre replica, en cierto modo, la lógica organizacional de espacios como la Villa 31, aunque lo hace puertas adentro<sup>2</sup>. La arquitectura modelo panóptico de la penitenciaría no colabora con el deslizamiento de esa cámara que debe sortear un sinfín de viviendas precarias y conexas (irónicamente llamadas “monoambientes”), ubicadas en el patio central y armadas a base de chapas oxidadas, trozos maderas, sillones deshechos y harapos de lo que otrora parecieran sábanas o bien cortinas.

---

<sup>2</sup> Un dato de color al respecto: la cárcel de San Onofre es, efectivamente, una institución real, conocida por el nombre de Cárcel de Caseros. El centro penitenciario, que abrió sus puertas en 1960 y dejó de funcionar en 2001, ha servido también como espacio para la filmación de otra serie internacionalmente reconocida como *Tumberos* (América TV, 2002), ficción que relatará la vida carcelaria en los contextos inminentemente posteriores a la crisis económica que Argentina viviera en el año 2001. Actualmente, el lugar se encuentra en vías de remodelación y dará lugar al nuevo Archivo General de la Nación.

No hay, en la cárcel, estructura uniforme, sino infinitos pasillos que toman forma laberíntica y que desorientan a un espectador que, difícilmente, puede reconocer algún habitáculo ante la similitud que todos ellos guardan. En el corazón de este vasto patio, se prolongan largos tendales en donde la ropa busca secarse a un sol que apenas ilumina el interior de San Onofre, pero también el rodar de las pelotas de fútbol y el sonido estridente de las improvisadas máquinas de tatuar. El paisaje que elabora *El Marginal* es, sin lugar a dudas, un entorno devastado que insiste en modelizar la precariedad de la vida carcelaria, en un sentido cercano a aquella “ciudad efímera” de la que hablara Sarlo: todo, en San Onofre, parece provisorio y estar dispuesto a mudarse en el momento necesario.

Miguel se asentará en una de estas viviendas tugurizadas, que solo contiene jirones de colchones e innumerables fragmentos de objetos indistinguibles. Pero la actitud despierta de este personaje, que permanece atento a todo y que sabe cómo negociar para sobrevivir, dista mucho de la naturaleza confiada y bienhechora del protagonista de *Un gallo para Esculapio*, quien se mantiene en un desconcierto permanente. No obstante, el ingreso de Nelson es, también, uno que se realiza desde las periferias, habitando al principio en esa pensión precaria que le ofrecerá resguardo temporal, tanto a él como a su gallo compañero.

Pero me parece advertir que ambos personajes comparten más de lo que, a simple vista, puede percibirse. Porque Miguel y Nelson son *outsiders* (uno policía devenido criminal, el otro provinciano de clase humilde) que, asimismo, ingresan desde los márgenes a ese mundo-otro, trazado por sus propias cartografías de centro y periferia; espacios disímiles que los personajes deberán aprehender y sortear para lograr ese

cometido que los une: la búsqueda de alguien en el interior de un terreno hostil.

Esta cartografía se observa, claramente, en la distribución de la cárcel de San Onofre: en las celdas que dan lugar a las alas principales, habitan quienes ostentan mayor poder y reconocimiento. Los hermanos Borges, antagonistas principales de Miguel, lideran allí, junto a un séquito que toma la forma de un feudo bastante heterogéneo para quienes los lujos abundan y las comodidades (desde televisores hasta camas ostentosas) no faltan. Serán las poblaciones relegadas aquellas que habiten el patio de la penitenciaría: los que provienen de las villas, los inmigrantes de otras comunidades (colombianos y venezolanos), y los parias que no concilian con ninguno de los grupos establecidos. Conviven todos en esa ciudad efímera de chapas y madera, donde escasea la comida y la higiene porque los Borges, por sus tratos con las autoridades, reciben un trato exclusivo tanto en bienes como en servicios. En tal sentido, el modelo centro-periferia de *El Marginal* no responde a la lógica espacial de este binomio, sino que adquiere carácter metafórico: aquellos marginales están en el centro de la escenografía, acorralados por policías y por otros reos poderosos que los explotan de diversas formas.

Por su parte, Nelson habitará en otras periferias: aquellas de la clandestinidad y de los encuentros lúdicos ilegales, como lo son las riñas de gallos. Pese a su aparente inocencia, este protagonista demuestra avidez para transitar los lindes que organizan las clases del conurbano, aunque el entorno tiende siempre a discriminarlo por su procedencia. Su patrón, Chelo/Esculapio, será quien le ofrece ayuda, y allí Nelson entenderá como su jefe gestiona los negocios de la zona, imponiendo las fronteras dentro de las cuales otros delincuentes pueden desenvolverse. Pese a ello, en *Un gallo para Esculapio* no hay límites espaciales nítidos: más bien, la

contraposición de centro-periferia parece conjugarse en las distancias que el día y la noche le otorgan a los mismos escenarios. El mundo nocturno predomina, permitiendo la eclosión de las identidades y brindándoles libertad para el crimen, mientras que aquellos desplazados deambulan por la vida diurna del conurbano. En tanto el sistema ilegal que Esculapio y sus secuaces han gestado es uno encubierto, la noche interviene como un enclave predilecto para el acecho de estos depredadores que actúan en manada.

Con todo, hay un signo común que atraviesa estas dos narrativas: por momentos, no hay diferencias en la diferencia, y las distancias de cultura, género y raza son mitigadas por la comunión que da la pobreza. En tal sentido, las series comulgan en cierta mirada altruista, allí donde las clases menos privilegiadas se unen en los márgenes, ante el avance de la miseria y la precariedad que impone ese capitalismo urbano que, al decir de Beatriz Sarlo, “muestra las capas superpuestas en diferentes intervenciones temporales; los pobres apilan sus viviendas donde pueden, donde los llevan o allí donde los arrojan” (2009, p. 70). Y la uniformidad de los espacios (es decir, su presentación al espectador como un territorio homogéneo y amorfo) parece colaborar. Sin embargo, las desigualdades que ambas ficciones trabajan pasan, más bien, por asimetrías de poder y por el intento de ciertas comunidades de detentar el poderío. Es allí, casualmente, donde la violencia se muestra en todo su esplendor, invadiendo estos enclaves de la periferia y los márgenes culturales.

#### **4. Cartografías cognitivas de la violencia y el miedo**

He mencionado que los hermanos Borges detentan el manejo de la cárcel en *El Marginal*. Pero ello no sería posible de ser por la ayuda del director de la institución, Gerardo Antín

(Gerardo Romano): un personaje que, como Chelo de *Un gallo para Esculapio*, apela, de modo insistente, a una ironía que pretende mitigar la violencia de su accionar, como también a un vasto repertorio de refranes y expresiones coloquiales que, ante un espectador no local, oscurecen los sentidos de los diálogos. Sin embargo, no dejo de interrogarme por qué estos personajes, que gestionan las atrocidades más impactantes en estas ficciones, están atravesados por matices cómicos, como si de algún modo los relatos quisieran distraer nuestra atención y opacar la magnitud de sus gestos.

Y creo puede explicarse a la luz de una premisa posible: en estas series televisivas, todo se halla disposición de concretar un imaginario de la violencia y el miedo que ella despierta, encrucijada que debe ubicarse en los márgenes sociales y en el centro de sus comunidades. De lo que se trata, en otras palabras, es no solo de emplazar la violencia en ciertas zonas de la geografía urbana, sino además de fortalecerla en esos sujetos a los cuales temerles, mediante múltiples estrategias que atañen a procedimientos de orden audiovisual. En este punto, cobra relevancia aquella idea de cartografía cognitiva y de articulación entre lo local y lo internacional que esbozara Jameson, dado que las operaciones de sentido de estas series apuntan a un público masivo y, con ello, a una idea común y global de miedo.

No está de más recordar que ambos relatos hacen del miedo el foco de sus tramas argumentales, y ello se plasma desde sus primeras escenas: si la llegada de Nelson y el hurto que sufre apenas arriba al conurbano ofrecen una muestra del panorama que vivirá en los siguientes días, el ingreso de Miguel en la cárcel y la hostilidad de sus nuevos compañeros no lo hacen menos. Pero la magnitud del temor en San Onofre adquiere mayor estridencia por la violencia del lugar, en tanto la ficción se esmera por exhibir escenas cruentas en donde las

acuchilladas en los baños, los golpes encarnizados en el patio y los rastros de sangre en los pasillos abundan. La brutalidad de *El Marginal* deviene explícita, mientras que *Un gallo para Esculapio* elige un tono de mayor dramatismo e intriga, acercándose más a la paranoia de los grandes géneros de gánsteres y mafias, que al horror de lo cruento. Porque a los cuchillos improvisados y los golpes a puño limpio en la institución penitenciaria, se contraponen las estrategias de un crimen más subrepticio y organizado, rebozado por la tecnología para frenar las señales de los teléfonos, por intervenciones en las comunicaciones de la policía y por espías distribuidos estratégicamente en cada rincón del conurbano.

Estaría tentado a decir que, por esta exposición, las ficciones por momentos se acercan a componer una versión latinoamericana del clásico *Prison Break* (FOX, 2005), clásico del actual canon televisivo que mostró los avatares de la fuga carcelaria y el modo en que este mundo se compone en Estados Unidos. También, a pensar que se asoman ciertos matices de la mafia organizada de narrativas como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), en cuanto a la estructura jerárquica del crimen y las redes de conspiración bajo la superficie cotidiana. Pero las series argentinas que estoy analizando distan mucho de los espacios homogéneos y límpidos que Estados Unidos modeliza de su propia geografía, porque en *El Marginal* y en *Un gallo para Esculapio* abundan los escenarios informes e inconexos, los detalles casi barrocos y una sobrecarga visual que complica la creación de una cartografía total y ordenada. Y porque, además, la forma de modelizar la violencia y enhebrarla como un imaginario gana complejidad en estas narrativas que optan por ficcionalizar su costado más brutal.

Por ende, diré que la presentación de la violencia recuerda aquí a las lógicas de sentido que han orientado a otras series exitosas en tiempos recientes, tales como *Narcos* (Netflix, 2016),

*The Bridge* (FX, 2013-2014) o *Breaking Bad* (ACM, 2007-2012). Se trata de relatos que introducen el narcotráfico no solo como una problemática que pretende mostrarse como exclusiva de América Latina (aunque sea sabido que Estados Unidos no permanece exento a ella), sino como un enclave estereotipado que aplica siempre a los mismos lugares comunes. Así, el derramamiento de sangre y la crueldad de los ajustes de cuentas van de la mano con múltiples guiños intertextuales, tales como los espacios áridos, las casas de barro, la efusión de figuras de San La Muerte, los tatuajes crípticos y un sinnúmero más de elementos que le imponen al espectador un campo semántico de “lo latino”.

Resulta llamativo, en tal sentido, que las ficciones que aquí estudio redunden en referencias localizadas que modelizan prácticas o modos del sentir propios de Latinoamérica, pero que lo hagan, finalmente, a la luz de aquello que los Estados Unidos entienden, creen ver y estereotipan. Valgan algunos ejemplos: los personajes parecen no poseer nombres propios (hay, más bien, una proliferación de apelativos locales: Morcilla, Loquillo, Pipino, Cara de Indio); abundan los emblemas de culto religioso y el fanatismo (en Nelson, su cadena de la Virgen que lleva ocupa un lugar capital, pero en *El Marginal* la recurrencia es a San La Muerte); los tatuajes están ostentados a la vista, y numerosas escenas abocadas a su confección; la dominancia de una diferencia racial que dista de aquella caucásica que los relatos estadounidenses priorizan, como si en Latinoamérica solo habitaran comunidades morenas; la policía es corrupta y está siempre al servicio del crimen, aun sea finalmente descubierta por la DEA (la “Administración para el Control de Drogas”, salvadores de la situación y quienes velan por la seguridad continental en todas las series actuales). Todo este entramado estereotipado, reductivo y racista, ingresa dentro de la persistente

modelización espacial de las periferias urbanas que, ante el espectador común, no ofrece mayores diferencias entre una villa argentina, una favela brasileña o un gueto colombiano.

Es este el sentido de un imaginario de la violencia al cual refiere Sarlo, y estos lugares comunes que enumeró cobran magnitud cuando recordamos que se trata de un proceso de su representación artística que tiene alcance internacional. En resumidas cuentas, estas dos series proponen “un conocimiento visual de algunas manifestaciones evidentes de la nueva pobreza, confiada en la potencia significativa de los pormenores” y lo hace a través de los estereotipos y de la romantización de la pobreza y la violencia (SARLO, 2009, p. 10). En las travesías de Nelson y Miguel, los escenarios se esmeran por recuperar estos detalles de las vidas que habitan en la periferia, en lo que supone un ávido intento por recomponerle una cartografía cognitiva al espectador que no puede desprenderse de las leyes de mercado: en otras palabras, es necesario presentarle al público internacional estereotipos de fácil reconocimiento y, con ello, un miedo que se narra como algo natural del contexto latinoamericano, visible en gestos y prácticas concretas que atraviesan un amplio número de ficciones.

Esta lectura introduce un interrogante final: si todo modelo se construye con elementos del mundo real y si toda cartografía cognitiva, como piensa Jameson, articula lo conocido con la experiencia por adquirir, ¿en qué medida un espectador estadounidense se puede familiarizar con estos territorios de la violencia argentina? ¿Existe, por lo demás, un sentido común de miedo que opere como hilo conductor entre su experiencia y el relato a consumir? Entiendo que la respuesta puede hallarse, de modo especial, en una de las geografías urbanas que Estados Unidos, también, insiste en retratar.

Refiero al modelo de hábitat suburbial, enclave predilecto que aflora siempre en las ficciones provenientes de Norteamérica.

En investigaciones previas (GÓMEZ PONCE, 2019b), me he dedicado a evaluar cómo, desde la gestación de la televisión en la década de los '50, la vida suburbial se impone como contexto fértil para la elaboración de todo tipo de relatos seriales. En su base, yace el modelo providencial del Sueño Americano y un *American Way of Life* que se persigue como última meta social y económica. Hay, empero, una concreción disímil entre el suburbio estadounidense y el latinoamericano donde, al decir de Sarlo, este último se narraría como “el lugar donde lo urbano no se estabiliza, el límite inferior jaqueado siempre por lo no urbano” (2009, p. 78). Pues las formas de habitar en el norte del continente arrostran un entorno límpido, perfectamente organizado y distribuido, con sus comunidades vecinales cordiales y predispuestas al altruismo. O eso, al menos, en términos de un modelo idealizado y refractado por los textos del arte. Porque sabido es que Estados Unidos comporta sus propias periferias, allí donde las clases menos privilegiadas y, sobre todo, las diferencias raciales se marcan.

De hecho, la imagen más cercana al modelo de villa miseria argentino puede hallarse en la misma historia estadounidense, en aquellos asentamientos provisorios que lindaban los poblados durante la Expansión al Oeste (*Westward Movement*) pero también, más acá en el tiempo, en esa floración de viviendas precarias durante la Gran Depresión, denominados *hooverilles* (ello en honor al presidente Herbert Hoover, Cfr. BOSCH, 2010, pp. 227-250; 409-416). No obstante, como bien advierte Fredric Jameson (2008, p. 56), “la década de 1950 sigue siendo el más privilegiado de los objetos de deseo perdidos”, y solo este enclave se reintroduce en las ficciones como una de las grandes utopías (norte)americanas. Mientras la modelización

de la vida suburbial reconstituye su periodo de bonanza, de estabilidad social y crecimiento económico, espacios como los *hoovervilles* (que aún permanecen, en cierto modo, en el sur del país) recuerdan, más bien, las grandes crisis de los Estados Unidos.

Habría, en la memoria cultural, una fuerte aprehensión hacia esos quiebres estridentes que detuvieron el modelo expansivo del Sueño Americano, y tal vez, por ello, la Gran Depredación (1929) y la Crisis del Petróleo (1973), en tanto rupturas que introdujeron la experiencia de la inflación en la clase media estadounidense, aparecen iterativamente como entornos privilegiados de las ficciones. Por tal motivo, observo la proliferación de miedo mucho más profundo que, anterior al 11 de septiembre de 2001, se vincularía con los avatares del capitalismo tardío y con la decadencia de un sujeto burgués, declinación fundamental que Jameson describe de manera constante en sus producciones teóricas abocadas a las formas artísticas de los Estados Unidos.

En tal sentido, arriesgo la premisa de que el interés de los Estados Unidos por financiar y consumir ficciones extranjeras que muestren el declive de la geografía urbana, de la conformación de márgenes sociales en donde la violencia abunda, se relaciona con cierta imposibilidad de trazar una cartografía total de su propia historia y sus avatares sociales: dicho de otro modo, de automodelizar aquellos temores y crisis que aun su historia no puede procesar. Refiero a un miedo constante a los impactos económicos, un pánico estimulado por los derroteros del capitalismo que, de alguna manera, los imaginarios latinoamericanos se vuelven funcionales para expiar. Hay, por ende, algo irrepresentable y no enunciable en la propia percepción que la cultura de los Estados Unidos tiene sobre sí misma, pero que las ficciones ambientadas en el cono sur permiten explorar. Con todo, se trata de una premisa que

asumiré el desafío de indagar en futuras investigaciones, abocándome una vez más a reflexionar acerca de los sentidos despiertan las series en su circulación internacional.

## **5. Comentarios conclusivos**

El análisis semiótico incursionado en *El Marginal* y *Un gallo para Esculapio* mostró un panorama acerca del modo en que las series televisivas argentinas problematizan el miedo como un nudo argumental central, al tiempo que exhiben una preponderancia por la representación de ciertos espacios, en los cuales toma forma una polifonía de estratos sociales en tensión. Los casos estudiados fueron representativos, pero ofrecieron claves concretas acerca de las operatorias de sentido que despierta una Cultura del Miedo en tiempos actuales y, especialmente, en el contexto latinoamericano. La insistencia por modelizar la geografía urbana, pero por presentarla desde sus periferias espaciales y sus márgenes socioculturales, da cuenta de un intento ficcional por otorgarle inteligibilidad a esos colectivos que generan temores porque, ante los ojos del sistema, ellos replican un imaginario de la violencia.

Resta continuar interrogando cómo las series contemporáneas están elaborando una memoria internacional común, ceñida a los fracasos que el proceso de modernización legó en América y a los avatares de ese capitalismo tardío que impacta sobre las subjetividades. De lo que se trata, en otras palabras, es de esas fuerzas históricas profundas que parecen conectar a los países de Latinoamérica con el modelo cultural estadounidense, en cuanto a una lectura del miedo y sus efectos en el cuerpo social. La recurrencia oscilante por los espacios suburbanos no deja de expresar una ansiedad compartida en cuanto a las secuelas de crisis económicas oscilantes que parecen dejar sus huellas en el modo de habitar suburbial.

Por ello, debe atenderse, especialmente, a la forma en que las ficciones del cono sur recurren a imágenes estereotipadas y modelos de mundo que parecen, a simple vista, dialogar con el imaginario estadounidense. En su regularidad espacial, las narrativas del miedo comulgan en la reproducción de las lógicas de la violencia y la inseguridad como algo consustancial no solo al territorio latinoamericano, sino a todo espacio periférico que gesta sus propios los márgenes de lo social.

Tal vez, por ello, las series que aplican a una suerte de “documentalismo”, de realismo artístico como género predominante, en tanto ofrece un registro más verosímil de la violencia y del miedo, que es agravado por la truculencia del registro narrativo y sus operaciones de modelización. En otras palabras, resulta necesario demostrar, con infinidad de detalles, que los temores sociales se encuentran justificados, brindándole al espectador recorridos explícitos y pormenorizados de la agresión, la crueldad y la corrupción institucional. Este es, finalmente, el efecto de sentido de un imaginario que modeliza nuestras percepciones y cartografía nuestros modos culturales de interpretar la geografía urbana. Resuenan, en tal sentido, las palabras de Sarlo quien, al recordar al reconocido estudioso mediático, nos advertía que

Jesús Martín Barbero escribió: “Los medios viven de los miedos”. Lo contrario también es cierto. La ciudad real, los suburbios reales y de los de los medios a veces coinciden y otras se contradicen. Pero, en cualquier caso, los medios ofrecen una idea de ciudad y de suburbio que puede ser más fuerte que la experiencia (2009, p. 97)

### **Referencias bibliográficas**

ARÁN, Pampa. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Narvaja Editor, 1999.

AUGÉ, Marc. *Los nuevos miedos*. Buenos Aires, Paidós, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982[1929].

BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona, Paidós, 2006.

BOSCH, Aurora. *Historia de Estados Unidos. 1776-1945*. Barcelona, Crítica, 2010.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Madrid, Frónesis Cátedra, 1999.

CHOMSKY, Noam. The Culture of Fear. *Colombia: The Genocidal Democracy*. New York, Common Courage Press, pp. 13-25, 1996.

DUHAU, Emilio y GIGLIA, Ángela. *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*. México, Siglo XXI, 2008.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Buenos Aires, Sudamericana, 2013[1979].

GÓMEZ PONCE, Ariel. Lotman´s tradition: Semiotics of culture from a Latin American perspective. *Sign System Studies*, Vol. 41 (4), pp. 528-532, 2013.

GÓMEZ PONCE, Ariel. Vistas del pasado. Las series televisivas después del 11-S. *Revista Animus. Revista Interamericana de Comunicação Mediática*. Vol. 17, Nro. 34, pp. 247-265, 2018.

GÓMEZ PONCE, Ariel. Derivas del miedo. Intervenciones de lo femenino y lo afectivo en *Homeland*. *Tempo & Argumento. Revista de História do Tempo Presente*. Vol. 11, Nro. 27, 2019a.

GÓMEZ PONCE, Ariel. Los sueños perfectos del suburbio. Un Sueño Americano (des)hecho por la televisión. FADDA, Sandra y GÓMEZ PONCE, Ariel. *¿Quiénes sueñan el Sueño Americano? Continuidades y rupturas de un imaginario transnacional*. Inédito, 2019b.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Editorial Trotta, 1996.

JAMESON, Fredric. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Vol. 1, Buenos Aires, La Marca, 2008.

JAMESON, Fredric. *La geopolítica estética. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires, Editorial Cuenco de Plata, 2018[1991] LOTMAN, Yuri. *The Universe of the Mind*. Londres, Indiana University Press, 1990.

LOTMAN, Yuri. Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. *La Semiosfera*, Vol. III. Madrid, Frónesis Cátedra, pp. 93-134, 1998.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa, 1999.

LOTMAN, Yuri. The place of art among other modelling Systems. *Sign System Studies*, Nro. 39 (274), pp. 249-270, 2011.

LOTMAN, Yuri. *The Unpredictable Workings of Culture*. Tallin, Tartu University Press, 2013.

MOÏSI, Dominique. *Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo*. Barcelona, Errata Naturae, 2017.

MOUFFE, Chantal. Herederos de la globalización neoliberal. AAVV. *Neofacismo. De Trump a la extrema derecha europea*. Buenos Aires, Capital Intelectual, pp. 19-23, 2018.

ROBIN, Corey. *Fear. The History of a Political Idea*. New York, Oxford University Press, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

SARLO, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancía y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

Recebido em: Abril de 2019.

Aprovado para publicar em: Junho de 2019