



## **Tumberos: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades**

**Román Setton<sup>1</sup>**

CONICET / Universidad de Buenos Aires  
rsetton@hotmail.com

**Resumen:** El siguiente texto realiza un estudio de la teleserie *Tumberos* (América TV, 2002) dirigida por Adrián Caetano y filmada en la ex Cárcel de Caseros. El estudio se realiza a la luz de cuatro ejes principales: el diálogo de la serie con los géneros cinematográficos, televisivos, literarios; el tratamiento de cuestiones vinculadas con la construcción del género y la identidad sexuales; la representación de las relaciones de dominio que se establecen dentro del penal y sus vínculos con el universo político, criminal, familiar, religioso del exterior; el diálogo que establece la serie con la historia política y con la representación de la historia política.

**Palabras clave:** Género – Drama Carcelario – Policial – Noir – Identidad Sexual – Tumberos – Caetano – Nuevo Cine Argentino

**Abstract:** The following paper examines the television serial *Tumberos* (América TV, 2002), directed by Adrian Caetano and filmed in the former Caseros Prison. The analysis is conducted to light and discuss four main areas: the dialogue of the miniseries with film, television and literary genres and traditions; the representation of gender and sexual identity as cultural constructions; the power relations established within the prison and their links with politics, criminality, family and religion in the outside world; the links of the serial with the political history and the representation of political history.

**Keywords:** Genre – Prison Film – Detective Fiction – Police Procedural – Noir – Sexual Identity – Tumberos – Caetano – New Argentine Film

---

<sup>1</sup> **Román Setton** es profesor de la Universidad de Buenos Aires e investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha publicado numerosos artículos y libros en los ámbitos de las literaturas comparadas, así como sobre literatura y cine argentinos y alemanes, por ejemplo *Los orígenes de la literatura policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Actualmente dirige varios proyectos de investigación sobre literatura y cine policiales en la Argentina, entre ellos el grupo PIPA (Proyecto de Investigación de Policiales en Argentina).

“Del otro lado de la reja está la realidad, de este lado de la reja también está la realidad; la única irreal es la reja”

Paco Urondo

### **Confinamiento, femicidios, engaños y sueños gangsteriles**

*Tumberos*, la primera –y más importante– miniserie de Adrián Caetano, retrata la vida carcelaria en la época inmediatamente posterior a la crisis argentina de 2001. Producida por Marcelo Tinelli e Ideas del Sur, esta teleserie policial (América TV) contó con 11 episodios de 60 minutos y comenzó su emisión en octubre de 2002, los lunes a las once de la noche. Filmada en la ex cárcel de caseros, con elementos del género fantástico –que involucran una secta umbanda– y una compleja trama policial vinculada al misterioso asesinato de la bailarina Gisella Acosta, la serie narra todo el pequeño universo encerrado dentro de ese penal argentino –con su corrupción íncita– y los consabidos –por la realidad, por las representaciones televisivas y por la tradición cinematográfica del drama carcelario– motines y disputas de poder de los reclusos.

El primer capítulo de la serie, titulado *Un lugar en el mundo*, parte de tres elementos fundamentales para el posterior decurso de la historia: la celada a Ulises Parodi (Germán Palacios), el confinamiento de la comunidad unisexual, y el femicidio colectivo y doble –real y onírico–.<sup>2</sup> Parodi es encerrado por el asesinato de Gisella Acosta –del que en principio nada sabemos salvo que es parte de una “cama” que le tendieron al protagonista–. En su primera noche en la cárcel, este asesinato se repite pero ahora en clave onírica y dentro del penal. La bailarina es asesinada de nuevo por un conjunto de hombres, muerta a cuchilladas, como parte de una fiesta, en manos del celador Galtieri (Roly

---

<sup>2</sup> Alfredo Grieco y Bavio ha señalado al respecto que el mundo casi exclusivamente masculino de *Tumberos* está menos determinado por una decisión autoral que por una tradición narrativa y genérica: “Como en el western, como en el policial negro, como en la épica clásica, como en la Biblia, las mujeres son fundamentales, pero no son protagonistas [...] El mundo de estas teleseries [*Okupas* y *Tumberos*] es masculino por una historia e institucionalización de exclusiones, antes que por decisión de los protagonistas, o de los autores.” (“La verdad os hará libres: de *Okupas* a *Tumberos*”, en Román Setton, Comp., *Ficciones policiales argentinas*; en prensa.)

Serrano), el director del penal Astrada (Carlos Roffé), el Viejo (Max Berliner), el Perro (Alejandro Fiore) y Ernesto alias el Chileno (Alejandro Pous); Parodi participa de la fiesta y es espectador del asesinato. Una vez que la bailarina está muerta, la toma en brazos y gotas de sangre caen sobre su frente, como si fuera bautizado por la sangre de la víctima sacrificial.

La onírica *fiesta de disculpas*, organizada por el personal de la penitenciaría para reconciliarse con Parodi luego de los malos tratos que ha sufrido, es la pesadilla inmediatamente posterior que evoca y reconfigura el asesinato ritual y colectivo; pero es a la vez la manifestación concreta del deseo de Parodi de la unión armónica y celebratoria de los hombres, en contraste con la lógica empresarial, política, exitista y ritual que lo ha llevado a la cárcel. En esa fiesta soñada de reconciliación, la mujer es sacrificada como un animal, durante un show de baile erótico sobre la mesa, y los hombres parecen unirse en este ritual más allá de todas las diferencias visibles e invisibles: las de edad (jóvenes y viejos), las de jerarquía (el director del penal y el celador), e incluso la distinción fundamental entre presos y carceleros. Dentro del penal masculino, la mujer está completamente fuera de lugar, desplazada, trasladada, al igual que el caballo que participa de la fiesta y evoca el burro de la película *Despedida de soltero* [*Bachelor Party*] (1984), de Neal Israel. El ingreso en la cárcel es un ritual de pasaje –desde el exterior (poblado de relaciones femeninas: la ex esposa, la hija, la madre, las amantes contingentes, las compañeras de trabajo como Lorena Rodríguez, interpretada por Belén Blanco, etc.) hacia el aislamiento únicamente masculino– al igual que la despedida de soltero; tan solo que el sentido es contrario: desde la comunidad viril de los amigos hacia el matrimonio, el espacio compartido con la mujer. El sueño de la despedida de soltero –ese otro ritual unisexual en que la mujer es a la vez excluida de la celebración e incluida como objeto de satisfacción de los deseos del colectivo masculino– se presenta aquí, por lo tanto, como el restablecimiento de la armonía entre los hombres y la posibilidad de recuperar la libertad, pero se revela finalmente como el ingreso bautismal en el infierno de la reclusión masculina, determinada por una economía de engaños, sometimientos y humillaciones.

Poco después de ese sueño, la comunidad masculina celebra otro doble ritual festivo, en que Parodi, ahora Parodia, hace las veces de mujer, desfilando a través del caminito de presos, y el Viejo es humillado, violado y asesinado. El cuerpo masculino, carente de virilidad (el Viejo), es sometido y utilizado, como lo había sido antes, en la realidad y en el sueño, la mujer. En esos ritos, el caballo o el burro funcionan como hipérbole de la masculinidad, como tótem del grupo de hombres.

En contra de la fantasía onírica, la realidad le muestra a Parodi que, en el mundo exclusivamente masculino, la conciliación y la unión fraternal son solamente una ilusión. Se trata, antes bien, de un universo de luchas y traiciones. Parodi se despierta cuando siente la orina de uno de los presos, que cae desde lo alto sobre su rostro. Así, pareciera que *Tumberos* enfoca, tanto dentro como fuera del penal, un mundo criminal de hombres que luchan por humillar a otros y no ser humillados ellos, del que las mujeres no participan más que por su contacto tangencial con alguno de los varones. En este universo, nada pareciera quedar salvaguardado de las traiciones masculinas. A partir de las conversaciones con su socio Pablo Bisnia (Daniel Kuzniecka), a partir de sus encuentros con Astrada, Parodi va percibiendo que todos los hombres, incluso su socio, lo han traicionado. Y en la reunión del estudio de abogados Parodi & Bisnia –que vemos en el primer capítulo–, podemos advertir que todos sus empleados y compañeros de trabajo le han soltado la mano, todos los hombres, y la única que todavía se preocupa de algún modo por él e intenta hacer algo es Lorena. Las *lealtades* entre los hombres, tal como las entiende incluso el propio Parodi, aparecen únicamente como una cuestión determinada por la conveniencia mutua. Cuando Pablo va a visitarlo a la cárcel y le sugiere pasar el caso a otro estudio, Parodi le aclara: “esto es recíproco, hermano; si me caigo yo, se caen ustedes; si se caen ustedes, me caigo yo, está claro”.

Algo similar sucede entre los internos: en lugar de lealtades encontramos jerarquías, una cadena de obediencia en que el rango parece estar dado por la capacidad de hacer daño. Tal como le dice Willy Marmota (Carlos Belloso) a Parodi en este mismo capítulo, refiriéndose a una faca, “esta manda, la que te pica, esa manda”.

Esta concepción del mundo masculino se expresa con entera claridad en el sueño de Willy en el cuarto capítulo, que contrasta de manera ostensible con el de Parodi al comienzo de la serie. Parodi, recién ingresado en la cárcel, sueña con la unión de los hombres en el ritual festivo; Willy, el capo de la cárcel, sueña que tiene una ametralladora y mata a todos, en una escena que recuerda al *Scarface* interpretado por Al Pacino. Y es efectivamente el sueño del *gangster*, el sueño de infligir el máximo daño posible (Warshow). Willy sueña que toma la ametralladora y mata, en primer lugar a su “esposa” (la Flaca, Mariana Aria), luego a todos los suyos, a Walter (Daniel Valenzuela), a Rada (Diego Alonso), al Perro (Alejandro Fiore), etc., y por último a todos los que se cruzan en su camino. El deseo de la matanza generalizada es apenas una hipérbole de su modo de conducirse todos los días en la cárcel. Se opone a todos y los humilla de manera constante (como hace con la Flaca, Rada, Parodi) y los destruye si es necesario (como sucede con el Chileno). La concepción del mundo de Willy es de hecho la que mejor interpreta el universo de relaciones de la tumba, al menos tal como lo vemos en los primeros seis capítulos, hasta que aparece el personaje del Seco (Alejandro Urdapilleta), que propone otro patrón de vínculos entre los reclusos.

El *gangster* en ese sentido no es sino la exacerbación del tipo del *self-made man*, del hombre de la ciudad moderna y el jefe del hogar unifamiliar. En sintonía con esto cabe comprender la relación de Willy con la Flaca, un transexual con quien arma una especie de hogar dentro del pabellón. El transexual es la máxima encarnación de lo femenino dentro del confinamiento unisexual: es suficientemente hombre para estar encerrado en la cárcel de varones y bastante mujer para ser la “esposa” de Willy. Es en este sentido un personaje que pivotea entre el mundo masculino y el femenino, pues en ella se encarna del modo más pleno la tensión entre la sexualidad como construcción cultural y la normalización de matriz biologicista por parte del Estado. La relación de Willy con la Flaca no hace más que presentar, de modo exacerbado casi hasta la caricatura, la dominación propia de la prisión y a la vez el señorío del hombre en la pareja heterosexual tradicional, que incluye –en diversas medidas– el sometimiento y la humillación de la mujer. Esto permite

comprender, en el marco de la lucha por el poder que se da entre el Seco y Willy, el valor simbólico de la castración de la Flaca por parte del Seco. Esa castración implica el fin del dominio de Willy, pero importa a la vez la muerte de un ordenamiento normativo que reproduce las identidades sexuales y las relaciones sociales vigentes –la realidad exterior–, e instaura una falsa “normalidad” al interior del penal, con sus sometimientos, sus humillaciones y sus opresiones de géneros. Con esa castración, se produce el pasaje a un mundo que se pretende de iguales (que está en parte encarnado en el vínculo homoerótico del Seco con David Resnoff –Gastón Pauls–).<sup>3</sup>

### **Puto o picante**

En el primer texto en que se distancia con claridad de su denominada etapa nacionalista, “Nuestras imposibilidades” (1931), Borges señala como una de las falencias del ser nacional la aceptación e incluso celebración de cierta forma de sodomía: “Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos*, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo –porque lo embromó al compañero” (120). Esta lógica rige los vínculos en la tumba; obviamente no es la existencia de prácticas sexuales entre hombres lo que determina la aplicación del término “puto”; Willy, que viola al Viejo antes de matarlo, llama a todos continuamente “putos”; el Turco (Pedro Segni) obliga a otro interno a que le practique sexo oral, un acto que, en los códigos de la tumba, códigos de la dominación y la sumisión, genera admiración, temor, obediencia. El otro uso corriente en Argentina del término “puto”, para calificar a alguien como asustadizo o miedoso, tampoco se condice con el uso que hace la serie. En *Tumberos*, “puto” parece designar, en cambio, a aquel que está en situación de sometimiento o de disposición, aquel que puede ser utilizado para la relación sexual o para la descarga de la violencia en la golpiza, tal como ha sido utilizada históricamente –y también en la serie– la

---

<sup>3</sup> En el penal de la serie hay, además, una sección específica de transexuales, a la que el grupo del Turco concurre como si fuera a un prostíbulo.

mujer. Así, al comienzo del capítulo cinco, Galtieri les dice “putos”, “putos de mierda”, etc. una infinidad de veces a los internos que están acostados en el piso, sometidos, mientras los golpea con la macana y los patea. En sintonía con esto, puede interpretarse el pequeño monólogo de Galtieri luego de la primera visita de Lorena al penal, mientras conduce a Parodi de regreso al pabellón: “Ustedes no tienen problema, se cogen cada pendeja [...] con la pinta que vos tenés, te debés haber cogido cada bomboncito... ¡qué suerte!, ¿no?... Ustedes cogen una mina pendeja y no hay ningún problema, tipo como uno, gordo, feo, es un degenerado y va en cana: ¡qué suerte!”. En la comparación de Galtieri queda borrado por completo el consentimiento de la mujer, es rebajado a variable intrascendente para la realización del acto sexual; quizá significativo únicamente en relación con la ley.

La virilidad, entonces, es equiparada con la posibilidad de *embromar* o de dañar a otro. Como afirma Walter en la pequeña entrevista que abre el tercer bloque del capítulo dos –mientras señala la faca que está afilando–, “uno acá adentro se vuelve picante”. La penetración, con el cuchillo o la *poronga* –y de allí que “poronga” sea en la jerga carcelaria un término para designar al que manda–, es la marca de la virilidad, del ser picante, macho, hombre; y el ser penetrado o estar a disposición de ser penetrado es ser “puto”.

Sin embargo, la utilización del término va cambiando con el avance de la serie. La caída de Marmota, que comienza con la muerte del Chileno, funciona en la miniserie como un punto de giro: desde entonces, empieza a gestarse una nueva forma de vida entre los reclusos, y el término adquiere un significado por completo diverso; porque ya no se busca *embromar* al otro. Por el contrario, predomina la armonía, la solidaridad y el trabajo comunitario y organizado. A partir de entonces, “puto” comienza a ser aquel que se opone al proyecto colectivo, la revolución, el escape: “putos” son los militares, los traidores, los jefes que no cumplen; “putos” son los civiles que observan el escape de Rada y Walter (porque constituyen una amenaza al éxito de la fuga); “putos del orto”, son para Astrada los milicos. “Puto” es, en síntesis, el enemigo.

La palabra también varía según el contexto de utilización, adentro o afuera del penal: afuera casi no tiene circulación; de hecho se utiliza una única vez. Cuando Lorena quema la tarjeta de Pablo, el socio de Parodi, le dice a la tarjeta: “No me pagaste, puto, forro puto... puto”. Aquí el término es empleado en sintonía con el uso en el penal luego de la caída de Willy, para designar al *garca*, al traidor, al inescrupuloso, en un ámbito en que existen vínculos recíprocos y por lo tanto una cierta confianza que puede ser defraudada.

### **El enigma de Parodi y los enigmas del nombre**

El misterio del crimen de Ulises Parodi evoca dos tradiciones fácilmente identificables. La trama y el nombre de pila del protagonista recuerdan al héroe de la *Odisea*, el padre de familia –y esposo– que intenta regresar al hogar y debe pasar para ello por una serie de pruebas, de trampas y de redes que lo detienen y cuya lógica no comprende y debe ir descifrando. El apellido –que además es el del asistente de dirección de *Tumberos* (Nicolás Parodi)– recuerda, en cambio, al detective encerrado por un crimen que no cometió –el personaje creado por Borges y Bioy Casares, bajo el seudónimo común de Bustos Domecq–. Isidro Parodi resuelve complejos misterios en la cárcel a partir de las narraciones de sus visitantes, a diferencia del personaje de *Tumberos* que trata de descifrar el misterio de su vida. Los nombres en la serie están colocados de un modo ostensiblemente significativo: los títulos de nueve capítulos y los de los actos del último episodio están tomados de películas argentinas. Y el nombre mismo es un motivo de la serie, el modo de nombrar a cada personaje, vinculado estrechamente con la lógica de dominación y sumisión: Parodi / Parodia / Tragedia<sup>4</sup> / Belgrano; Willy / Marmota; Ernesto / el Chileno; Rada / Negro / Chuenga / el Uruguayo; Walter / Cabeza; Rod Stewart / el Rubio. Además de estos sobrenombres están los múltiples vocativos insultantes: *rata*, *mulo*, *cobani*, *cabeza de tacho*, *gato*, *puto*, *gil*.

La transformación más clara inscripta en el nombre la vemos en el héroe; antes de la caída es Parodi, ya en el camión celular que lo traslada al penal se ha

---

<sup>4</sup> En verdad este apodo está a medio camino entre *trajedia*, por el traje que lleva Parodi cuando es detenido, y *tragedia*, por la caída del héroe.

convertido en Tragedia –así lo llama el Chileno– y en el penal se transforma en Parodia, primero, y luego en Belgrano, una vez que es el jefe de su “rancho” –y segundo del Seco–.<sup>5</sup> Ahora lleva tatuado su nombre y su transformación en el cuerpo. El nombre del héroe épico y patrio toma el lugar de los nombres burlones y genéricos (Parodia, Tragedia). Y la propia historia –su historia– se transforma *in situ* de tragedia en épica, pasando por la parodia.

### **Intramuros y extramuros**

Con la aparición del Seco se reconfigura en gran medida el mundo de la tumba. Hasta la mudanza al pabellón de máxima seguridad, liderado por el Seco, todo se reduce a la economía vincular que impone Willy, el *gangster*, la búsqueda del máximo beneficio propio en todo momento y del máximo de humillación o destrucción de los otros. El Seco, en cambio, cultiva una forma de liderazgo diversa: fomenta una lógica de grupo y un proyecto común, que excede con mucho el ámbito del penal. Las aspiraciones son extremas; no solamente romper la separación entre el afuera y el adentro; cambiar el adentro y transformar el afuera, llevar a cabo una revolución. Para lograr eso, impulsa la vía del pensamiento y la instrucción –por medio de la pequeña biblioteca que tiene el penal–, un proyecto de sesgo ilustrado, cuyo complemento y fin último es la revolución social. En tanto parte de un proyecto ilustrado, el discurso del Seco retoma motivos vinculados con la iluminación y la vista, la posibilidad de ver lo que otros no ven –como hace por lo general el detective del policial clásico–. El Seco busca enseñarles a ver y a pensar a los internos, para liberar sus mentes, antes de alcanzar la liberación externa. Trata de que dejen de ser *cabezas de tacho*, de que abandonen la oscuridad en que se encuentran. En este paradigma gnoseológico, la ignorancia está asociada con la ceguera: de allí que el castigo impuesto a Willy Marmota sea la laceración de un ojo mediante el fuego. Pues, como le dice el Seco, *en el país de los ciegos, el tuerto es el rey*. Se establece así una oposición entre el mundo de la luz –la razón– y el de las sombras. La luz

---

<sup>5</sup> En la jerga carcelaria se denomina “rancho” o “ranchada” al grupo de personas que comparten un sector en un pabellón de la cárcel; y el verbo “ranchar” refiere, correspondientemente, a ese modo de convivencia.

interior –y el Seco amonesta insistentemente a sus seguidores diciéndoles “pensá, pensá”– debe traer luz al mundo exterior.

Y esa luz precisamente es la encargada de lograr la liberación, y romper la separación entre el adentro y el afuera. La libertad interior posibilita literal y metafóricamente el acceso al exterior. La primera marca de esa posibilidad de acceder más fácil y ampliamente al exterior es el celular que posee el Seco –la tecnología–, que le permite comunicarse cómodamente con el mundo fuera del penal; el segundo paso en la eliminación de los límites es el acceso a la azotea, que permite la mirada hacia el exterior; el tercero es la salida –gestionada por el Seco en acuerdo con el celador Castillo (Santiago Ríos)– del Perro y Chocolate (Marcos Martínez) para hacer un “trabajito”: robar un restaurante. El punto cumbre en la supresión de esos límites es la organización de la revolución afuera, y el escape final hacia la calle.

Desde la aparición del Seco y su proyecto revolucionario, el confinamiento deja de ser tal, o al menos deja de ser tan estricto. Los acontecimientos en el mundo exterior van tomando más peso dentro de la serie (la integración de Lorena a la secta umbanda y su sacrificio; los preparativos previos de la revolución de David Resnoff: la compra de armas y el enfrentamiento con los traficantes yanquis –que curiosamente también hablan ruso–), y los vínculos entre los internos y ese mundo de extramuros también se vuelven mucho más intensos y fluidos (Parodi, por ejemplo, sale de la cárcel en el capítulo nueve, secuestrado por los celadores, para encontrarse con Durán Gaetano –Fernando Caride–).

En cuanto a la prédica del Seco sobre la ignorancia y la poca agudeza visual de los presos, esta se corresponde en gran medida con la puesta en escena elegida para representar el espacio carcelario. Marcelo Cerdá (48-49) ha indicado el rechazo de la serie de la perspectiva panóptica, que habría ofrecido una visión totalizadora del espacio de confinamiento. Por el contrario, la preferencia por una cámara a la altura de los personajes restringe la visibilidad del espectador a la visión de los presos. La cárcel se nos presenta así como un laberinto oscuro, inescrutable, un entramado de túneles, recovecos, pasillos sin fin que conducen a lugares desconocidos y en los que acechan todos los peligros

posibles –pero sobre todo la amenaza a la integridad corporal, bajo las formas de la violación, la laceración, la tortura o la muerte–. La cárcel es en sí, al igual que el mundo exterior, un lugar de visibilidad muy limitada y de misterios infinitos y siempre nuevos. Por otra parte, la elección de esa perspectiva abarcadora, la reproducción de la *omnisciencia invisible* de la construcción panóptica, hubiese significado tomar la perspectiva del sistema penitenciario. En *Tumberos* la perspectiva se establece por un entramado más complejo en que los guardias no son vigilantes exteriores, sino participantes de ese universo confinado que interactúan con los reclusos de los modos más diversos: trafican mercancías y favores, utilizan a los reclusos para su propio beneficio o son utilizados por ellos, organizan delitos de manera conjunta, y en parte están también sometidos a los poderosos de los pabellones (Castillo al poder del Seco; Galtieri al de Willy). En contraste con la perspectiva panóptica, Caetano elige la fragmentación de la visión, vinculada al sistema de espejos propio de la tradición carcelaria –que también es puesto en escena en la propia serie–.

### **Jefes, cabecillas y abusones**

Las formas triviales de la narración<sup>6</sup> suelen preferir representaciones concretas, sensibles de las relaciones sociales y de autoridad. En ese sentido, el poder, la dominación están muchas veces personalizados, representados por figuras concretas (en contraste con el modo en que Kafka representa la ley o la autoridad: de manera abstracta, inalcanzable, maquínica). Los personajes que encarnan la autoridad, sean buenos o malos, suelen tener características de figuras paternas: son como padres buenos o malos. Dentro de este paradigma, cabe comprender a Willy –el padre abusón y abusador que somete, castiga e incluso sacrifica a los hijos– y al Seco, el padre bueno, que cuida de los suyos y busca enseñarles a vivir y a pensar.

En contraste con el carácter contemporáneo de la política, la economía, los vínculos personales y sociales, cuyas formas de dominación y sometimiento

---

<sup>6</sup> Sobre la literatura trivial, su historia y los motivos y esquemas tradicionales de la narración, cf. Eco, Nusser, Schenda.

se tornan abstractas, distantes y complejas, *Tumberos* simplifica de manera casi didáctica las representaciones del poder y la dominación y las hace más concretas. Esto se logra sin que la trama se vuelva esquemática gracias al asilamiento de los internos y la reducción consecuente de las complicaciones del mundo exterior. Así, la opresión y el mal dentro de la cárcel se visten con los ropajes de la estupidez (Castillo), la búsqueda del beneficio personal (Galtieri, Astrada) y la villanía (Marmota). En este último personaje son identificables varios de los elementos clásicos del villano en la literatura trivial: su poder de manipular mediante la palabra –cf. Ambrosio (*The Monk*), Saruman (*The Lord of the Rings*), Medardus (*Die Elixiere des Teufels*), Count Fosco (*The Woman in White*)–, la utilización de los miedos ajenos –cf. Freddy Kruger (*A Nightmare on Elm Street*), Siniestro (*Green Lantern*)–, la actividad incesante, su completa falta de escrúpulos, un marcado individualismo e incluso la marca física propia del villano de historieta (la cara quemada). Marmota, sin embargo, parece hacer el recorrido inverso al del tradicional villano de historieta, desde el accidente que lo singulariza hasta la encarnación hiperbólica del mal. Willy, en cambio, comienza como un jefe feroz y megalómano –esto se expresa de manera muy visible en el inmenso retrato que se hace pintar por el artista que secuestra del otro pabellón– y termina convertido en una especie de clown con la cara emparchada.

Esta representación del mal difiere de la maquinaria del mal que reina en el mundo exterior, que ha generado el encierro de Parodi, las muertes de Gisella, Pablo y de Lorena y ha fallado en diversos intentos de matar a Lucía (Agostina Lage), la hija de Ulises Parodi. Ese poder exterior, cuya cúspide es Durán Gaetano, no puede visualizarse de manera sencilla, pues es una compleja trama político-religiosa, que abarca desde los estratos más bajos de la sociedad, Edith (Mirta Busnelli), hasta las más altas jerarquías de la política, el diputado nacional Durán Gaetano e incluso el Presidente (Luis Machín); y entremezcla cuestiones familiares, empresariales, políticas y personales.

En contraste con el crimen de Gisella Acosta, cuyo entramado es complejo y del que alcanzamos a ver solamente partes en sueños y no las comprendemos del todo, los asesinatos dentro del penal no representan

misterio alguno. Todos saben cómo fueron realizados todos los asesinatos: el del Viejo, el de Rod Stewart, el del Chileno, el de Castillo, etc. El mal está personalizado, es visible y fácilmente identificable, al igual que las figuras que encarnan episódicamente la justicia: Parodi (en el asesinato de Castillo), el Seco (en el ajusticiamiento a Willy). En la cárcel en que reina la anomia se vuelve imposible la narración policial clásica.

El Seco encarna el castigo justo a todas las fechorías de Willy, y su justicia es una muy antigua, ejecutada por un jefe que establece con sus seguidores vínculos de reciprocidad como los existentes en las sociedades tradicionales (don y contra don). Para castigar a Willy, el Seco utiliza una porra medieval y luego lo mutila por medio del fuego, dentro del marco de un ritual. Este ejercicio de violencia ritual tiene la función de la violencia sagrada: poner fin a la violencia indiscriminada (Girard) mediante la violencia; acabar con la posibilidad de que la violencia recaiga sobre cualquier individuo de la comunidad. La indiscriminación de la violencia en el penal encuentra su fin con la salida de Willy. La violencia reciproca es reemplazada por la violencia común: todos los internos se unen para castigar al que les ha hecho daño –a Marmota y Castillo, por ejemplo–, y el jefe del clan territorial –el Seco, Parodi, respectivamente– es el encargado de hacer justicia. Esto se deduce de un pasaje que el Seco lee a sus compañeros en el capítulo sexto: “no hay más remedio, porque la violencia es la que está entronizada; y la violencia solo puede destruirse por otra violencia mayor”.<sup>7</sup>

De esta manera, quedan establecidos una jerarquía y un orden claros dentro del penal. A partir de aquí y hasta que estalla la revolución, la vida en el pabellón es la de una comunidad que trabaja de manera armónica, ordenada y organizada. En el nuevo entramado de relaciones, todo se limpia y se acomoda en su lugar, nadie es mulo de nadie y nadie golpea a otro, todos colaboran en la cocina y nadie debe pagar renta. Una vez que ha caído Willy al final del capítulo séptimo, se impone un orden basado en el deseo de comunión y libertad. Y el

---

<sup>7</sup> La frase es una reproducción de una frase de Perón. Cf.: “Porque la violencia es la que está entronizada; y la violencia solo puede destruirse por otra violencia mayor” (Galasso 1048).

capítulo octavo empieza de hecho con el canto común de los presos de la canción *Libre*, de Nino Bravo. En este capítulo, la lucha de todos contra todos –el estado de naturaleza que parecía regir en el penal– es reemplazada por la organización y la empresa común: el trabajo común (en la limpieza y la comida), la lectura común, el asesinato común (de Castillo). Comienzan también ahora las salidas a la azotea, la mirada hacia el exterior; y la posibilidad de pensar la huida.

Se han transformado el orden concreto de los caballos (los internos<sup>8</sup>) y el imaginario onírico y diurno vinculado a este animal, la imagen más visible de la lucha por ver *quién tiene la poronga más grande* –en el sueño de la Flaca, Willy le regala un caballo y le dice “mirá la poronga que tiene”–.<sup>9</sup> Muy poco después –en el relato, no en la historia, ya que hay aquí una elipsis de un año entre el capítulo nueve y el diez– nos encontramos en medio de la revolución, en un capítulo que lleva por título “Caballos salvajes”. La violencia reciproca ahora se ha transformado por completo en violencia común contra un enemigo externo: las autoridades del penal en la rebelión intramuros, las autoridades políticas en el exterior, en la revolución conducida por David Resnoff. Y esta violencia común levanta, tanto dentro como fuera del penal, una única bandera común y adquiere una única denominación colectiva: *Agustín Tosco Propaganda*. El nombre está tomado de un manifiesto político-artístico de Adrián Caetano, publicado en el número 41 de *El Amante*, en julio de 1995.<sup>10</sup>

Con la caída de Willy, ha comenzado entonces la épica colectiva y también la caída de Gaetano en el exterior. Nuestros héroes alcanzan varios pequeños logros colectivos: cuelgan la bandera de la agrupación en la chimenea de la azotea; ganan varias pequeñas batallas contra los militares que vinieron a sofocar el levantamiento (en la azotea, en la puerta de ingreso a un pabellón); logran secuestrar a Gaetano y a otros dos diputados; mediante una negociación

---

<sup>8</sup> Cuando a Lucía le hacen el test de Rorschach y le muestran una mancha, dice que en la mancha ve “caballos detrás de las rejas”. En sintonía con esto, el capítulo décimo, que presenta la rebelión del penal se titula “Caballos salvajes”.

<sup>9</sup> En la jerga carcelaria, se le dice “Poronga” al que manda, al jefe.

<sup>10</sup> Más adelante nos detenemos en este manifiesto; cabe aclarar, entre tanto, que Agustín Tosco fue un importante dirigente sindical de extracción marxista y parcial simpatía con el peronismo. Fue uno de los principales actores del Cordobazo –la rebelión popular de 1969 contra la dictadura de Onganía– y buscó unirse con los dirigentes peronistas de las bases –a la par que se oponía y denunciaba a la derecha sindical, especialmente a Rucci–.

consiguen la liberación de los heridos a cambio de dos de los diputados secuestrados. Y matan a Durán Gaetano, el representante más visible del mal, *el más poronga* en el orden político-ritual-empresarial –cabe recordar que él tiene un criadero de caballos (o dos, el real y el metafórico: la cárcel, en que quiere educar a Parodi)–.<sup>11</sup>

El episodio final de la serie da cuenta de la transformación completa en la lógica de las relaciones de violencia; las disputas propias de las películas de *gangsters* dan paso ahora a la economía de la película de guerra, que enfrenta a los presos, caracterizados como indios y armados con lanzas, con los militares.

### **Genericidad<sup>12</sup> y libertades**

La revolución, llevada a cabo por el movimiento Agustín Tosco Propaganda, cuelga su bandera en lo alto del penal. La batalla de la azotea importa un doble triunfo: el de los presos contra los militares; y el propio triunfo de Caetano, quien en ese mismo momento lograba colgar en lo alto la bandera de su manifiesto político-artístico *Agustín Tosco Propaganda*. Ese fue sin duda un momento de gran éxito para Caetano, que bien podía sentir la alegría de haber llevado su bandera hasta lo más alto: ese año había estrenado *Bolivia* y *Un oso rojo*, además de realizar *Tumberos*; y la revista *El Amante* tituló su síntesis del año con el impactante título de *Año Caetano*. Uno de los puntos centrales del

---

<sup>11</sup> Gaetano Durán es equiparable en muchos puntos con Willy, por su sadismo, su manipulación, la falta de vínculos de reciprocidad en sus vidas –todos son sacrificables para ellos–, así como el Presidente es en muchos aspectos comparable con Astrada, dos jefes supremos en sus ámbitos. Ambos son enteramente inútiles y suelen desligarse de las obligaciones que les imponen sus cargos (el carácter hueco del Presidente está subrayado en su discurso en el penal, cuando las palabras usualmente vacías de significado –en sus consecuencias– de esas alocuciones son remplazadas por palabras directamente vacías en su significante y en su significado inmediato: “blabláblabláblabala”. El carácter ridículo y patético de Astrada está subrayado, en cambio, por su manía de comer galletitas de chocolate y, hacia el final de la serie, por su consumo ininterrumpido de alcohol.

<sup>12</sup> En relación con la noción de “genericidad” en contraste con la de “género”, seguimos las ideas de Altman. Él se opone a la idea del “género” como una entidad pura, y prefiere plantear los vínculos entre los géneros cinematográficos y las películas particulares como una relación de participación parcial. Entiende, en este sentido, que las películas en general son híbridos, presentan vínculos con varios géneros y tienen por lo tanto diversos grados de “genericidad” (en este sentido, afirma, habría que hablar de los géneros como antiguamente –en los comienzos del sonoro– se hablaba de las *talkies*, “part-talkie (25%)”, etc.).

manifiesto retoma una idea de los Jóvenes Turcos de *Cahiers du Cinéma*, la crítica al cine pretencioso de los grandes temas y la defensa del cine de género:

En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y del cine propiamente dicho [...] preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o de algún país [...] Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista [...] Amar el terror, el western, el policial, la ciencia ficción [...] como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas. Reclamamos como espectadores, ante los realizadores del sistema, un cambio contundente en la narrativa, ser más humildes y aprender algo de cine (50).

A la luz de estas palabras, vale la pena detenerse en el trabajo con los géneros que hace la serie. Muchos son los que se conjugan a lo largo de los once capítulos, si bien es bastante claro que el predominante es, como ha señalado Marcelo Cerdá, el “carcelario, y su epítome la fuga” (44). De este género la serie retoma una cantidad de motivos (presentes incluso en la acotada tradición del cine nacional): el convicto injustamente condenado (*Deshonra*, 1952, de Daniel Tinayre; *Pasó en mi barrio*, 1951, de Mario Soffici), los castigos arbitrarios y la asociación criminal entre las autoridades del penal y los reclusos (*Atrapadas*, 1984, de Aníbal Di Salvo), los sufrimientos de los familiares de los presos por la condena social (*Apenas un delincuente*, 1949, de Hugo Fregonese), los vínculos entre los negocios del penal y los negocios delictivos y políticos del exterior (*Correccional de mujeres*, 1986, de Emilio Vieyra), el motín como motor de la huida (*Deshonra*), una cierta afinidad con la sintaxis del género –el comienzo con el encierro del protagonista y la finalización con el motín y/o la huida–.<sup>13</sup> Dentro de esta tradición, la serie puede ser vista como una inversión de la historia del penal narrada en *Deshonra*. La película de Tinayre es una clara celebración del cambio en el modelo de Estado llevado a cabo bajo el gobierno de Juan Domingo Perón: la historia pone en escena la presunta transformación del sistema penitenciario argentino bajo este gobierno. Se trata de la narración exageradamente didáctica del pasaje de un sistema de castigo a uno de reforma

---

<sup>13</sup> En esta incursión en el género carcelario, el film anticipa en parte el posterior trabajo de Caetano *Crónica de una fuga* (2006), y finaliza con una “fuga triste” (Schwarzböck) al igual que la película de 2006. La serie también anticipa en muchos puntos la película de Héctor Babenco *Carandiru* (2003).

y protección de las reclusas. Y este pasaje está encarnado en el cambio de la directora del penal: la primera directora (Antonia Herrero) es un personaje maligno y arbitrario, que somete, humilla y veja a las reclusas, incluso hasta matarlas, mientras que la nueva directora (Mecha Ortiz) es como una madre, que escucha, alimenta y protege a las condenadas. La película se regodea con los cambios favorables llevados al penal por el peronismo, y la nueva directora ofrece cada tanto discursos oficiales o parrafadas de conversación sobre los deberes del Estado y los beneficios del nuevo sistema penitenciario. El penal es ahora una maquinaria perfecta de producción, un ejemplo de salubridad y de higiene y de convivencia. Es también el modelo de una nueva forma de vida, *la comunidad organizada*, y la directora trata a las reclusas como si fueran sus hijas. *Tumberos* presenta la inversión de esa transformación postulada en *Deshonra*, pues la serie termina con el inminente cierre del penal, la pérdida completa de legitimidad de las autoridades, el enfrentamiento a muerte entre los presos y las autoridades del Estado, y una situación en que la mejor opción es la huida individual, hurtarle el cuerpo a las fuerzas del Estado, que defienden intereses privados (se habla de la posibilidad de construir un shopping en el lugar que ocupa la cárcel).

Sin embargo, también concurren –como anticipamos– elementos propios del policial de enigma y de la película de guerra; y muchos elementos del *film noir* determinan las características del relato. En primer lugar, el punto de vista, que en la mayor parte de la serie está colocado dentro del mundo delictivo, luego de la secuencia en que Parodi es ingresado al penal, en que predomina el punto de vista de la prensa y el registro de carácter documental, de un modo que recuerda en gran medida el comienzo de *Pizza, birra, faso* (1997), dirigida por Caetano y Bruno Stagnaro. (Este punto de vista y el registro documental se retoman en los últimos dos episodios, en que coexisten imágenes de archivo con las ficticias del motín, y se recupera en parte el punto de vista de la prensa). Desde el comienzo de la serie, se pone en foco la degradación del sistema penitenciario y las deficiencias del ordenamiento jurídico y político (ligados de manera tradicional con el cruce entre el *noir* y el drama carcelario –v. g. *Fury*,

1936, de Fritz Lang; *Each Dawn I Die*, 1939, de William Keighley-). Tal presentación nos introduce en un ambiente que no sólo está dominado por la violencia sobre los cuerpos; cuenta, además, con una didáctica de la golpiza, propia del cine negro. Bajo el mando de Willy, la economía del mundo de los presos se basa en vínculos complejos entre violencia y rédito económico. Tal como se configuró en las décadas de 1940 y 1950 en Estados Unidos, el *noir* desarrolló un modelo narrativo que tendía a “crear un malestar específico” en el espectador (Borde-Chaumeton 20), vinculado a la confusión y la falta de signos claros para orientarse. En medio de una atmósfera brutal, insólita, onírica, cruel y erótica, retrató el submundo del crimen desde su interior. Contrasta de este modo con el sesgo moralizador que predomina en otros subgéneros del policial –como el *police procedural*, en que se puede percibir una nítida división entre los hombres de la ley, íntegros e incorruptibles, y los criminales (Borde-Chaumeton)-. En el *noir*, en cambio, la distinción entre los criminales y los hombres de la ley se torna difusa o superflua: los carceleros y autoridades – como Castillo, Galtieri, Astrada o Gaetano– cometen delitos; los presos tienen poder y establecen las leyes y formas de gobierno. Y las relaciones entre víctimas y victimarios se tornan inestables o difusas: el violador (el Viejo) es violado y transformado en víctima; Willy, que martiriza de manera constante al resto de los presos, es mutilado finalmente por los presos (esto mismo sucede con el celador Castillo).

A menudo el personaje destinado a la simpatía del espectador del film *noir* es un condenado, un criminal o un perseguido por la ley (*Each Dawn I Die*; *This Gun for Hire*, 1942, de Frank Tuttle), mientras que el representante de la ley es un corrupto impenitente (Hank Quinlan en *Touch of Evil*, 1958, de Orson Welles). Incluso los hombres presuntamente decentes son puestos bajo sospecha por el género –como sucede con Pablo, el socio de Ulises-. El *police procedural*, en cambio, se ocupa de celebrar la eficacia de los agentes de la ley y de condenar con claridad a quienes la violan –y la perspectiva narrativa es, por tanto, la de la ley, las instituciones estatales o la prensa (v. g. *The Naked City*, 1948, de Jules Dassin; *Call Northside 777*, 1948, de Henry Hathaway; *Panic in the Streets*, 1950, de Elia Kazan)-; el *noir* borra constantemente las guías y los

parámetros de orientación moral del espectador.<sup>14</sup> Lejos de la intención didáctica de las primeras biografías criminales (*Little Caesar*, 1931, de Mervyn LeRoy; *The Public Enemy*, 1931, de William Wellman; *Scarface*, 1932, de Howard Hawks y Richard Rosson), el *noir* muestra una sociedad inestable, ambivalente y corrompida, en que el chantaje y la traición son moneda corriente, “un medio [...] donde las relaciones de fuerza cambian sin cesar” (Borde-Chaumeton 16). Entre los temas frecuentados por este género, el dinamismo de la muerte violenta, el ajuste de cuentas, las golpizas al héroe, el asesinato mecánico y profesional, ejecutado “sin cólera y sin odio” (Borde-Chaumeton 17), se hallan entre los más recurrentes y distintivos. En todos estos puntos, Caetano sigue las convenciones del *noir*, y ofrece una imagen del complejo entramado social argentino en el momento de mayor cuestionamiento de las instituciones y de la clase política desde el regreso de la democracia.

En su larga tradición, el *noir* pone en escena los vínculos entre el crimen y las cuestiones de Estado. Esto se debe, en buena medida, a que su aparición se da en la máxima cercanía temporal con la debacle bursátil estadounidense y mundial, y cuando todavía estaba vigente la ley de Prohibición –también conocida como Ley Seca–, que colocaba en situación de criminalidad a gran parte de la sociedad –así como a un sector significativo de los representantes de la ley y de los funcionarios del Estado–. Incluso más allá de los traspies ocasionales de las personas que forman parte del Estado, desde *20,000 Years in Sing Sing* (1932) o *Private Detective 62* (1933), ambas de Michael Curtiz, hasta *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles, el cine negro del período clásico se caracterizó por poner en foco los crímenes del Estado y sus representantes, un

---

<sup>14</sup> En este sentido, Horacio Bernades ha indicado con acierto la constante decepción de las expectativas que lleva a cabo la serie: “En lo que la serie dirigida por Adrián Caetano se parece a la de Laura Palmer es en que parecería permitírsele todo, aun (especialmente) lo que se supone prohibido, en un medio tan reacio a todo asomo de experimentalismo como es la televisión. Cineasta habituado a hacer lo que se le venga en gana (para verificarlo no hay más que comparar el corto fantástico *Cuesta abajo* con el realismo de *Pizza, birra, faso*, a esta última con *Bolivia*, y a todas ellas con el western urbano *Un oso rojo*) ante la consolidación de *Tumberos* en términos de audiencia, Caetano procede con una lógica inversa a la de todos y cada uno de los directores televisivos. En lugar de seguir por el mismo camino, prueba todos los caminos posibles. Los desanda, se desvía y sale disparado para otro lado, desalentando expectativas y produciendo el efecto contrario a lo que los productores, público y anunciantes esperan de una serie. Que no es otra cosa que la estabilidad, la continuidad, la seguridad” (3).

elemento que se preserva en el neo-noir y las demás formas contemporáneas que ha adoptado el género, tal como se ve, por ejemplo, en el personaje del tutor legal de Lisbeth Salander en *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2009), de Niels Arden Oplev, o en el personaje de El Perro en *Carancho* (2010), de Pablo Trapero (Setton).

Dentro de este marco parcialmente definido, la serie incorpora, además, elementos de las más diversas tradiciones. Luego del ataque del “rancho” de Parodi a Castillo, vemos al celador moribundo con las vísceras colgando, como en una película *gore*. La transformación de Parodi desde el abogado yuppie sin escrúpulos, pasando por el gil, pichi o mulo del pabellón, hasta convertirse en un verdadero tumbero, incorporando los valores de ese nuevo mundo, y transformarse finalmente en un “cacique” –el líder de su grupo pero a la vez uno de los jefes de los presos ahora caracterizados como indios–, ahora con el nuevo nombre “Belgrano”, toma elementos de la novela de educación o *Bildungsroman* –en esta educación, Parodi aprende también a fundar su vida en el amor a su hija; algo que sabe muy bien Ruben, el protagonista de *Un oso rojo* (Caetano, 2002), que acaba de salir de la tumba–. En esto la serie se asemeja a *Okupas* (2001, dirigida por Bruno Stagnaro), la otra gran serie televisiva que surge de los directores del Nuevo Cine Argentino: tanto Ricardo como Parodi sufren una caída, llevan a cabo una transformación y realizan un proceso de aprendizaje.<sup>15</sup> Ambos son sujetos caídos y deben aprender a desenvolverse en un medio desconocido y hostil. En el caso de Parodi, la caída es desde el ámbito de la ley y la seguridad por su pertenencia de clase y sus vínculos políticos y laborales, a un universo de anomia en que está expuesto a todos los peligros. En sintonía con esta anomia, Cerdá ha indicado algunos vínculos de la serie con dos géneros cinematográficos, el *western* y el terror:

la de *Tumberos* es una tierra de nadie, librada a la violencia de facciones armadas y en lucha por el control territorial, en donde el Estado, representado en las autoridades carcelarias, es una banda armada más y no dueña de la hegemonía del poder de violencia (49).

---

<sup>15</sup> En el caso de Ricardo es un descenso de clase; él es un joven de clase media, que abandona los estudios universitarios y empieza a transitar –no sin fascinación– el mundo precario de las clases marginadas y marginales. En todo el proceso hay también una cierta “maduración” o *coming of age* del personaje.

A estas coincidencias deberíamos añadir el hecho de que en esa tierra de nadie de *Tumberos* (el penal), los hombres y las mujeres se asemejan –en su vínculo con el pecado y la expiación– con la caracterización que hace André Bazin de hombres y mujeres en el *western*: en el espacio del Oeste, las mujeres (y los caballos) son bienes escasos; esto hacer que el género haya desarrollado una representación de la mujer como vestal. Toda mujer es virtuosa en el *western* o al menos digna de amor (tanto la niña de buena familia como la prostituta), mientras que los hombres, desde el mejor de ellos hasta el más ruin, todos tienen una culpa que expiar.<sup>16</sup> En esto, la configuración de los hombres en la tumba se ajusta perfectamente a la representación de las identidades genéricas del *western* –al igual que *Un oso rojo*, el *western* urbano de Caetano estrenado el mismo año en que se transmitía *Tumberos* por primera vez–: desde el villano (Willy) hasta el héroe (Parodi) todos tienen algún crimen que pagar, mientras que todas las mujeres que se encuentran allí de manera episódica (las madres, las novias, las hijas, las abogadas, Marta –Edda Bustamente–, etc.) son dignas de amor. Los capítulos finales de la serie se nutren, a su vez, de referencias a la historia argentina y el imaginario del *cine de la democracia* y las películas de los años '80 y comienzos de los '90: remisiones a la guerra de Malvinas, el asalto a la Tablada, el enfrentamiento entre el ejército y los pueblos originarios, las luchas de los años '70 entre las organizaciones guerrilleras revolucionarias (ERP,

---

<sup>16</sup> “Resulta evidente que la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres. Las mujeres, de lo más alto a lo más bajo de la escala social, son dignas de amor, o al menos de estima y de piedad. [...] También es cierto que con frecuencia el buen *cow-boy* ha tenido que arreglar alguna cuenta con la justicia, y en este caso el más moral de los matrimonios se hace entonces posible entre el héroe y la heroína [...] Así en el mundo del *western* las mujeres son buenas y el hombre es el malo. Tan malvado que el mejor de entre ellos debe redimir de alguna manera con sus proezas la falta original de su sexo [...] el puritanismo anglosajón, bajo la presión de coyunturas históricas, invierte los hechos [del mito bíblico de la caída del hombre por causa de la mujer] [...] Es evidente que esta hipótesis procede de las condiciones mismas de la sociología primitiva del Oeste, donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos. Contra el robo de un caballo puede bastar la horca. Para respetar a las mujeres hace falta algo más que el miedo a un riesgo tan insignificante como perder la vida: la fuerza positiva de un mito. [...] El *western* instituye y confirma el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales” (Bazin 248-249).

Montoneros, FAR) y las fuerzas militares –con escenas de tortura, fusilamientos, y el cuerpo de Leiva transformado en el cadáver de Parodi, luego de haber sido torturado en un “interrogatorio” y asesinado a sangre fría–. En cuanto a los elementos del terror, Cerdá sostiene que en la figura de Willy predominan elementos propios de este género, por la fascinación que provoca la libertad infinita con que actúa y la exagerada capacidad de hacer daño: el mal como fuerza de destrucción absoluta, “sin restricciones legales y morales” (50) de ningún tipo. La afirmación es enteramente acertada; cabe, sin embargo, señalar que en ese aspecto el villano del cine de terror está emparentado con el *gangster*, tal como ya lo hemos descrito.

De lo expuesto hasta aquí puede colegirse que Caetano ha optado con claridad por un trabajo antropofágico con los géneros y los formatos –no exento de parodias y de burlas (sobre todo, en relación con los formatos televisivos)–, e incorpora la más amplia variedad de tradiciones discursivas –televisivas, cinematográficas, lingüísticas–, que incluyen al videoclip, el noticiero, el programa infantil, el *talk show*, discursos políticos, literarios, filosóficos (fragmentos de textos de Perón, de Lao-Tse, de Julio Verne). En el amplio marco de esta vasta diversidad, la historia narrada va desde la tragedia hasta la épica, desde la caída del protagonista sin culpa –por razones que exceden la responsabilidad personal, vinculadas a un *ethos* supraindividual, en que el sujeto colectivo (la secta umbanda, cuya deidad es en verdad únicamente el dinero, “la abundancia”, como se dice en la serie) está por encima de los valores, intereses y comportamientos personales–, hasta la épica colectiva de la revolución social y del levantamiento carcelario, con Belgrano como héroe de esa gesta, un héroe que –tal como Lukács caracteriza al héroe de la épica clásica en la *Teoría de la novela*– está solamente media cabeza por encima del grupo que conduce.

En el final de la serie también la figura de Caetano asoma media cabeza por encima del grupo que conduce (los que están detrás de cámara y llevan la imagen a los hogares), en un brevísimo cameo que sella con una marca cinematográfica la serie de libertades autorales de la tira, en consonancia con la recuperación de la libertad por parte del protagonista.

## Bibliografía

Altman, Rick. *Film / Genre*. London: BFI Publishing, 1999.

Bazin, André. “El western o el cine americano por excelencia”. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2004. 243-254.

Bernades, Horacio. “La televisión imposible”. *Página 12*, 15 de diciembre de 2002, RADAR, 3.

Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

Borde, Raymond – Etienne Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Trad. de Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange, 1958.

Caetano, Israel Adrián. “Agustín Tosco Propaganda”. *El Amante*, 4.41 (1997): 50.

Cerdá, Marcelo. “Televisión Elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisión. Las miniserries”. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. 10 (2012): 41-69.

Eco, Umberto. *Il superuomo di massa*. Milano: Bompiani, 1978.

Galasso, Norberto. *Perón. Exilio y resistencia, retorno y muerte (1955-1974)*. Buenos Aires: Colihue, 2005.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.

Lukács, György. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009.

Nusser, Peter. *Trivialliteratur*. Metzler: Stuttgart, 1991.

Schenda, Rudolf. *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Beck: München, 1976.

Schwarzböck, Silvia. *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Picnic, 2007.

Setton, Román. “El género negro, un arte del presente: Carancho y las cuestiones de Estado”. *Polifonía Scholarly Journal*. 2013 (3): 132-147.

Warshow. Robert. “The Gangster as Tragic Hero” v “Movie Chronicle: The Westerner”. *The Immediate Experience. Movies. Comics. Theatre. and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Anchor Books, 1964. 83-88 y 89-106.