

Cartografía social. Un mapa de los programas periodísticos de investigación en Argentina.

Social Cartography. A map of journalistic research programs in Argentina.

Carolina Justo von Lurzer¹

Recibido el 15 de mayo de 2012 – Aceptado el 15 de agosto de 2012.

RESUMEN: En este trabajo, nos proponemos desarrollar el vínculo particular que los programas periodísticos de investigación establecen con lo real representado a partir de dos modalidades que identificamos como compromiso-(denuncia) y (vigilancia)-protección. Estos vínculos se establecen a partir de la caracterización de una *cartografía social* cuyos límites se configuran en relación con ciertos sujetos, espacios y prácticas: aquellos ubicados en los márgenes y en conflicto con la ley o las normas sociales. Reflexionamos también en torno a las funciones que estas operaciones construyen para la televisión como medio: vigilar el entorno y modelizar sujetos y prácticas.

Palabras clave: televisión, periodismo de investigación, realismo

ABSTRACT: The present work aims at developing the particular link that journalistic research programs establish with the reality represented with two modalities as starting points: commitment (complaint) and (surveillance) protection. These links are established from the characterization of a social cartography whose limits are framed in the relationship with certain subjects, spaces, and practices: those located on the margins and the conflict with law or social norms. A reflection on the functions which these operations build for television as a means: surveillance of context and modeling subjects and practices is also provided.

Key words: television, research journalism, realism.

1 Carolina Justo von Lurzer es Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Becaria Posdoctoral del CONICET. justocarolina@yahoo.com.ar

Introducción²

Este artículo sintetiza algunos aspectos de una investigación mayor desarrollada como Tesis de Doctorado (Justo von Lurzer, 2011) cuyo objetivo principal fue describir y analizar los modos de representación televisiva de la prostitución como un espacio de construcción, reproducción y articulación de sentidos sobre las relaciones socio sexuales y de género, así como un espacio de normativización sexual –de valoración y jerarquización de sujetos y prácticas–.

Para desarrollar este objetivo, realizamos un análisis crítico de discursos emitidos en televisión abierta argentina durante el período 2000-2008. El período de análisis coincide con el momento de proliferación y consolidación de los formatos periodísticos de investigación en televisión y abarca una serie de debates significativos en relación con la oferta de sexo comercial, en lo relativo a su regulación por parte del Estado y en la

implementación de políticas contra la trata de personas con fines de explotación sexual.

Dado que el período seleccionado se corresponde también con un momento específico del desarrollo de la televisión en Argentina –tanto en relación con su estructura de propiedad, a partir de la consolidación del proceso de concentración económica, como respecto de sus propuestas comunicativas a través de la consolidación de la *neotelevisión* (Cassetti y Odin, 1990) y en particular de los formatos de *telerealidad* (Vilches, 1995; Mondelo y Gaitán, 2002)– el corpus se conformó a partir de dos fuentes: programas periodísticos de investigación y ficciones realistas³. En ese sentido, los programas analizados fueron abordados en el marco de la hibridación genérica propia de la *neotelevisión*, expresada en los reenvíos entre tópicos y operaciones tradicionalmente asignadas al discurso periodístico o al discurso melodramático.

-
- 2 La investigación que respalda este trabajo forma parte de los proyectos que, con sede en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y dirigidos por Pablo Alabarces, son financiados por UBACYT y el FONCYT.
- 3 Las ficciones analizadas en la tesis y que tuvieron a la prostitución como eje temático fueron: *Disputas*, una miniserie unitaria de 11 capítulos producida por Ideas del Sur que se emitió por Telefé en el año 2003. Fue dirigida por Adrián Caetano y se inscribe en la tradición del Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2006) y su correlato televisivo en ficciones de realismo marginal. El programa desarrolla cinco historias de vida –de la dueña de un prostíbulo y de cuatro mujeres que ofrecen sexo por dinero– que confluyen en los acontecimientos de cada capítulo. La otra ficción fue *Vidas Robadas*, que también se emitió por Telefé en 2008. Fue producida por Telefé Contenidos y contó con 131 capítulos. El énfasis en una historia de amor central con otras historias derivadas permite inscribir este programa en el género telenovela. La referencia explícita a un episodio de amplia repercusión pública como fue el secuestro de Marita Verón por una red de trata de personas con fines de explotación sexual en el año 2002, inscribe a *Vidas Robadas* en línea con otro conjunto de ficciones testimoniales de la década que tematizaron casos o problemáticas sociales como parte de su trama (Steimberg, 1997).

Si bien en este artículo nos detendremos en el primer tipo de programas, es importante señalar que la elección de ambos conjuntos de discursos obedeció a la productividad analítica de su comparación. Tanto los programas periodísticos de investigación como las ficciones compartían un conjunto de rasgos enunciativos y temáticos que serán centrales en el período, en particular, la tematización de problemáticas sociales desde modalidades enunciativas realistas.

En este trabajo, nos proponemos desarrollar el vínculo particular que los programas periodísticos de investigación establecen con lo real –entendido aquí como el *mundo histórico* (Nichols, 1997)– a partir de dos modalidades que identificamos como compromiso –(denuncia) y (vigilancia)–protección. Estos vínculos se establecen a través de la caracterización de una *cartografía social* cuyos límites se configuran en relación con ciertos sujetos, espacios y prácticas: aquellos ubicados en los márgenes y en conflicto con la ley o las normas sociales. La alteridad delimitada por esa frontera se define

por su pertenencia de clase y su peligrosidad social. La prostitución, como práctica históricamente configurada como ilegal, ilegítima y/o inmoral, se ubica en estos contornos y funciona en este trabajo como ejemplo de un procedimiento de representación que se extiende a otros sujetos, prácticas y escenarios que forman parte de la agenda de este tipo de programas: inmigrantes, jóvenes, usuarios de drogas, trabajadores informales, entre muchos otros⁴.

Los programas periodísticos de investigación en Argentina se consolidaron y proliferaron hacia fines de los años 90 –todos los canales de televisión abierta tuvieron estos formatos en pantalla en horario central–. Esto es un dato significativo para comprender el lugar que ocuparon en el procesamiento mediático de la crisis económica y sociopolítica que el país atravesó desde mediados de la década, que estallaría en las manifestaciones populares de fines de 2001⁵, y que se traducía en la irrupción simbólica de un conjunto de sujetos, conflictos y escenarios que antes no formaban parte central de su programación.

4 Diversos trabajos se han ocupado de analizar las representaciones que se desarrollan en los programas que aquí abordamos en relación con sujetos marcados por atributos étnicos y nacionales o por atributos etarios. Tal es el caso del análisis de Vázquez (2011) sobre representaciones de migrantes de países limítrofes y de Álvarez Broz (2010) sobre representaciones de jóvenes usuarios de paco y éxtasis.

5 Referimos a la crisis económica y social sufrida por Argentina a raíz de la implementación de políticas neoliberales cuyo origen puede rastrearse en la dictadura militar iniciada en 1976 y que cobraron vigor durante la década de 1990. A partir de mediados de esa década se produjeron crecientes manifestaciones sociales que culminaron en diciembre de 2001 con la renuncia del entonces presidente Fernando De la Rúa y la consecuente crisis institucional. Para una caracterización de este período ver: Svampa, 2003; Schuster, et. al., 2002; entre muchos otros.

En lo que sigue, desarrollaremos algunas de las operaciones enunciativas desplegadas en el procesamiento mediático de la crisis en los programas periodísticos de investigación con el objetivo de señalar sus implicancias en el pacto comunicativo de la televisión del período. Se analizan los programas periodísticos de investigación a partir de las definiciones y autodefiniciones respecto de sus objetivos, funciones y contenidos. Para ello, tomamos tres espacios de clasificación: la crítica de espectáculos o cultural; la comunicación institucional de las productoras; los propios programas –en los copetes y *off* de los informes periodísticos–.

Caracterizaremos las propuestas de los programas a partir de lo que Jost (1998) denomina “la promesa de los géneros”⁶ para comprender los marcos de inteligibilidad que construyen para sí mismos o en los que son ubicados por la crítica. En el mismo sentido y tal como mencionamos en la introducción, se reflexionará acerca de la construcción de una agenda de problemas sociales y las operaciones de caracterización y localización de los

“otros” representados.

Los programas: géneros y tradiciones

El procesamiento mediático de las relaciones sociales en un momento determinado se observa no sólo en las selecciones y jerarquizaciones temáticas de los discursos televisivos sino también en los marcos de inteligibilidad que el medio propone a sus espectadores. Por ello, antes de adentrarnos en el análisis de los programas es preciso puntualizar algunos aspectos del funcionamiento de los géneros. Si bien en un contexto de hibridación éstos se tornan más difícilmente distinguibles, continúan operando como marcos de la comunicación.

Los géneros discursivos y las modalidades enunciativas configuran los marcos de inteligibilidad, es decir, “instítuyen, en su recurrencia histórica, condiciones de previsibilidad en distintas áreas de producción e intercambio cultural” (Steimberg, 2005, 1). Por ello, los géneros serán comprendidos aquí no sólo como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de

6 Jost (1998) considera que la *promesa*, como categoría de análisis, nos sitúa en un lugar diferente del *contrato* (Verón, 1985) puesto que, a diferencia de éste implica precisamente un acto unilateral que obliga o compromete solamente al hablante: la promesa debe ser cumplida por quien la enuncia aún cuando funcione como categoría de recepción, es decir, como una indicación ordenadora para el flujo televisivo apropiada por los receptores. De este modo, “el género como categoría de recepción es una promesa especificada por el tipo de flujo, por el modo de enunciación, por el tono y, debemos agregar, por un aspecto final que dejaré de lado, sus modos de discurso (...) En un momento dado, un género es concebido como una configuración estable de modos y formatos que unen un tema a un cierto tono” (Jost, 1997) [Traducción propia]. La oposición entre *promesa* y *contrato* ha sido discutida (Bitonte y Demirdjian, 2003) por considerar que limitaba sus alcances a la instancia de producción, pero es justamente éste énfasis en una propuesta de encuadre simbólico en producción la que interesa a este trabajo.

circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación” (Steimberg, 2005, 1), sino especialmente en su dimensión pragmática⁷, es decir, en tanto espacios indicativos de “modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros, según esta acepción, se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o de la recepción” (Wolf, 1984, 189).

De este modo, la elección de un determinado género o una combinatoria particular de géneros es fundamental en la relación entre lo dicho y las formas del decir (Barthes, et. al., 1970). La configuración discursiva de un tema variará en

función de las reglas de inteligibilidad propuestas por el género elegido, así como los contornos de los géneros pueden variar en función de la inclusión de temas no habituales a su verosímil⁸. Esto conduce a preguntarnos no sólo a través de qué géneros un tema ingresa a la televisión sino qué puede decirnos sobre las condiciones sociales de representación de ese tema –sus presupuestos y modos de clasificación– la elección de determinados géneros para su tematización. Al mismo tiempo, nos interesa pensar cómo leer la configuración de reglas de inteligibilidad sobre la comunicación televisiva en un contexto de hibridación genérica. ¿Puede pensarse en un conjunto de reglas mayores que abarcan a los géneros pero cuya función no se agota en la delimitación de marcos para los sentidos producidos en sus contornos sino que

7 Es en este mismo sentido que Wolf (1984) considera que “se debe pasar por consiguiente de las reglas discursivas entendidas como categorías analíticas para la descripción y clasificación de los textos, a las reglas discursivas como ‘categorías etnográficas’, es decir, que funcionan en una determinada comunidad social y en relación con el sistema de conocimiento de los habitantes, como elemento de reconocimiento de los actos comunicativos realizados” (Wolf, 1984, 191).

8 La noción de verosímil resulta productiva para nuestra interpretación en lo que tiene de explicativo sobre la relación de las representaciones y sus enunciados con la realidad. También porque habilita una aproximación en tres niveles: observar cuáles son los posibles sociales en un tiempo y espacio determinado (verosímil social); observar cuáles son los modos del decir y sus transformaciones (verosímil de género) y por último, aquello que podríamos denominar verosímil enunciativo (lo verosímil como máscara) y que permite abordar las relaciones establecidas entre *el decir* y *lo dicho*. Tal como sostiene Todorov “surgen varios sentidos del término verosímil y es muy necesario distinguirlos pues la polisemia de la palabra es preciosa y no la abandonaremos. Sólo dejaremos de lado el primer sentido ingenuo, aquél según el cual se trata de una relación con la realidad. El segundo sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública. En los clásicos franceses se encuentra ya un tercer sentido: la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (la aparición de este sentido del término es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir). Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (Todorov, 1970, 13).

opera como marco de inteligibilidad del discurso televisivo como un todo?

Las reglas de inteligibilidad y uso aportadas por los géneros a los discursos resultan significativas para un medio como la televisión que se caracteriza por su estructuración como flujo (Williams, 2011). En el contexto de la programación televisiva, cuyos productos se organizan de modo vertical –al interior de un canal– y de modo horizontal –en una banda horaria–, es imprescindible establecer distinciones entre las propuestas comunicativas de cada producto y de cada canal, y también de cada producto en cada canal.⁹

Los géneros poseen reglas constitutivas y normativas -que en la medida en que son conocidas por productores y espectadores- habilitan tanto el reconocimiento como la disrupción.¹⁰ Pero su carácter histórico (Bajtún, 2002) da lugar también a lo que Castañares (1997) denomina “regularidades ligadas al género” que aún no vinculándose con características constitutivas del género se asocian a sus funciones comunicativas. Muchas de las modalidades enunciativas e incluso de los tópicos presentes en los programas

aquí abordados no se corresponden con los contornos del género en el que se inscriben de modo predominante. Este aspecto permite interrogarlos sobre las propuestas comunicativas *más allá* de las genéricamente atribuidas.

Por otra parte, los géneros discursivos se inscriben en una división mayor al interior de la industria televisiva que clasifica los programas en relación con las funciones tradicionalmente asignadas al medio: entretener, informar y educar. Esta división tripartita ha quedado –por efecto de la escasez o ausencia de programas autodefinidos como educativos– reducida a dos de sus dimensiones: el entretenimiento y la información. Esta división responde a la “concepción bastante extendida, aunque en ocasiones no muy consciente, que ha visto en la televisión ‘una ventana abierta al mundo’ desde la que contemplar la realidad de lo que en él ocurre, y, al mismo tiempo, una ‘caja mágica’ de la que pueden sacarse espectáculos grandiosos” (Castañares, 1997, 175). Por otro lado, este autor señala que el énfasis en estas dos funciones de la televisión como modo de clasificación de sus discursos ha oscurecido otras variadas propuestas de comunicación que el medio realiza

9 En tanto en Argentina la televisión se estructuró desde sus inicios como comercial-competitiva, los canales se distinguen no sólo en la diversidad de productos sino especialmente en la adecuación de esos productos a su imagen. Esto hace que los espectadores puedan anticipar que un mismo género o formato televisivo estará configurado de modos particulares según el canal en el que se produzca/emita.

10 Preferimos hablar de disrupción en lugar de innovación porque consideramos que en la industria televisiva cabe pensar en términos de desplazamientos progresivos sobre esquemas ya probados y no rupturas radicales (Moglia, 2010).

cotidianamente: “invita a consumir tal o cual cosa, busca y encuentra al desaparecido, se ofrece como intermediario de buena voluntad para la solución de los conflictos de carácter amoroso, perdona, promete la felicidad, ayuda a buscar empleo, etc., etc.” (Castañares, 1997, 175-76). En relación con estos señalamientos, en el contexto de la televisión actual en el que las distinciones entre entretenimiento e información ya no pueden plantearse con claridad (Eco, 1987), con programas que espectacularizan/ficcionalizan la información o factualizan el entretenimiento, nos interesa focalizar precisamente en la dimensión que ha quedado opacada, la dimensión pedagógica de los discursos televisivos. Consideramos que es necesario distinguir entre una función educativa autodefinida por los discursos televisivos –es decir, programas que se identifiquen y propongan como educativos– y una función pedagógica de los discursos televisivos que, vinculada con procesos de modelización de la vida, no sólo atraviesa la televisión transversalmente sino que se constituye en un eje organizador de algunos géneros y formatos. En este

trabajo, proponemos pensar a los programas periodísticos de investigación como espacios de modelización social –de educación moral, como veremos más adelante–, en particular en momentos de crisis.

Una segunda cuestión, en relación con lo dicho sobre la dimensión pragmática de las clasificaciones genéricas, es que aún cuando desde los análisis sobre televisión haya un acuerdo –que suscribimos– respecto de la hibridación genérica de los discursos, tanto los productores como el campo de la crítica continúan definiendo reglas de uso para los programas¹¹. Este campo de definiciones propone ciertas relaciones de comunicación con los espectadores, ciertas funciones sociales para la televisión y delimita los universos de sentido para sus contenidos. Puede reconocerse entonces un conjunto de discursos contextuales y paratextuales (gacetillas, sinopsis, anuncios institucionales y avances, notas de prensa y crítica de espectáculo) que contribuyen a vincular un programa con un género o con la predominancia de un género y a orientar clausuras de sentido particulares en relación a estos contextos.

11 Los desarrollos en el campo de los estudios en comunicación y cultura han discutido ya largamente acerca de la multiplicidad de lecturas posibles sobre un texto cultural (Hall, 1973), del mismo modo que la semiología ha observado también la relación no unívoca entre producción y recepción (Verón, 1998). En este sentido, si bien es claro que los televidentes realizan específicos usos y apropiaciones de los discursos televisivos que no pueden ser interpretados sólo a partir de la materialidad significativa televisiva, en esta investigación nos interesamos por los sentidos y los marcos de inteligibilidad propuestos desde la instancia de producción y cuyas huellas se trazan en esa materialidad.

Características de los programas periodísticos de investigación
 La denominación “periodísticos de investigación”¹² es aquella a partir de la que los propios canales o productoras definen los programas aquí abordados. Esta inclusión en el campo periodístico implica no sólo un referente factual y de actualidad sino también un objetivo de comunicación –informar– y un conjunto de operaciones discursivas propias del discurso informativo: “si nos atenemos a una definición empírica mínima, la información consiste en que alguien que posee un cierto saber lo transmite, con la ayuda de cierto lenguaje, a alguien que se supone no lo posee. Se produciría por lo tanto un acto de transmisión que haría pasar al individuo social de un estado de ignorancia a un estado de saber, que lo sacaría de lo desconocido para sumergirlo en lo conocido, y todo esto gracias a la acción, a priori benevolente, de alguien que podría ser considerado desde ese momento como un benefactor” (Charaudeau, 2003, 37). Los programas periodísticos de investigación enfatizan el carácter desconocido de aquello que muestran y legitiman su función comunicativa en el derecho de los ciudadanos a informarse. La actividad informativa – como contracara de ese derecho ciudadano- se transforma en un deber

y el contenido de los informes periodísticos se vuelve, entonces, una necesidad.

Al mismo tiempo, el énfasis en el procedimiento de la investigación como modalidad de trabajo (Becerra y Alfonso, 2007) en estos programas podría vincularlos con dos tradiciones específicas: el nuevo periodismo y el documental cinematográfico. En el primer caso, puede pensarse la existencia de un lazo relativo a la “búsqueda de la verdad” como objetivo último, tanto como el trabajo narrativo con material documental (Cfr. Wolfe, 1976; Amar Sánchez, 2008). Sin embargo, mientras que en los textos del nuevo periodismo se abandona la pretensión de neutralidad y se exponen las operaciones de narrativización de los hechos: “los textos de no-ficción no pretenden afirmar que ‘así fueron los hechos’ sino que éste es el testimonio, el registro reconstruido que se ofrece de ellos” (Amar Sánchez, 2008, 99); en los programas periodísticos de investigación, la apelación a la transparencia del registro de cámara y el ocultamiento de estos procedimientos son necesarios para la configuración de su estatuto de verdad. Mientras los textos del nuevo periodismo buscan el reconocimiento de su estatuto literario sin perder valor

12 Para un desarrollo de la noción de periodismo de investigación Cfr. Casal, 2007. Para una diferenciación entre periodismo de investigación y de precisión, Cfr. Dader y Fernandez, 1993. Para un desarrollo del periodismo de investigación en Argentina, Cfr. Becerra y Alfonso, 2007.

documental, los programas periodísticos de investigación buscan el reconocimiento de su valor documental diluyendo los procedimientos narrativos en la transparencia televisiva.

Del documental cinematográfico los informes retoman los objetivos significantes: enfrentarse “a lo históricamente trascendental y a lo evidentemente cotidiano -todo ello expresado con el estilo y la retórica del realismo clásico-” (Nichols, 1997, 158). También puede pensarse un aire de familia con la estética documental aunque teñida por el directo y el crudo televisivo (Carlón, 2005) que hace menos evidente la intervención del realizador. No obstante, las características de la industria televisiva –tiempos breves de emisión y de producción– implican posibilidades de elección temática y modalidades de tratamiento más restringidas que las cinematográficas.

De acuerdo a la clasificación de Mondelo y Gaitán (2002) y del marco mayor en el que hemos propuesto inscribir los programas analizados –la *telerealidad*–, éstos podrían ser clasificados como de *Televerdad-Realidad*, es decir, aquellos en los que “el entorno principal ha de ser un ambiente de vida cotidiana, al que se desplazan los mediadores y los medios técnicos, y en el que se representan o reproducen (en directo o en diferido, en tiempo real o mediante montaje) marcos de desenvolvimiento próximo

de los sujetos, a los sujetos mismos y a sus acciones o interacciones grupales (espontáneas o dramatizadas) con sus interlocutores habituales. La televerdad-realidad incluiría tanto los programas que se ocupan principalmente de retransmitir o reproducir determinados pasajes de la vida cotidiana o íntima de sujetos comunes, con autorización previa de éstos, como de aquellos otros en los que se utilizan videos sobre historias inhabituales o sobre sucesos de impacto generalmente privados, chocantes o singulares, y registrados de manera profesional, o por aficionados, con cámara oculta” (Mondelo y Gaitán, 2002, 6).

En relación con sus antecedentes televisivos específicos pueden señalarse programas pioneros como *Edición Plus* (1994) y *Telenoche Investiga* (1994 como espacio dentro de *Telenoche* y en el año 2000 como programa autónomo) y más adelante, *Zoo, las fieras están sueltas* (1997). Por otra parte, en la televisión se incluyó también y de diversos modos, el trabajo con documentos históricos tanto en la forma de programas especiales o de programas de reconstrucción histórica, como por ejemplo, *Siglo XX, Cambalache* (1991-1996) o los inicios de *Memoria* (1994).

A continuación detallamos las características formales de la estructura de los programas e informes pertenecientes a este género. Todos los programas analizados - *Blog, Punto Doc, Ser Urbano, Humanos*

en el camino, *La Liga*, *Código*, *GPS* y *Calles Salvajes*- responden a estructuras muy similares. *Ser Urbano*, *Humanos en el camino* y *La Liga* presentan algunas diferencias que serán indicadas cuando corresponda:

Dos conductores y uno o dos cronistas. Los conductores son quienes se ocupan de los copetes iniciales y finales de los informes y en algunos casos pueden también ser los que desarrollen alguno de ellos. Los cronistas son quienes realizan la mayoría de los informes y ofician de co-presentadores en los casos que los involucran. *La Liga* incluye varios cronistas por informe que se ocupan de presentar aspectos diferenciales de los temas. *Ser Urbano* y *Humanos en el Camino* tienen sólo un conductor-cronista.

Un locutor cuya voz se superpone a las imágenes del informe –*voice over*¹³ o *voz en off*- y va estructurando el relato. Oficia de narrador observador en algunos casos y de narrador omnisciente en otros. En el caso de *La Liga*, la *voice over* es la de uno o varios de los cronistas del informe. En *Ser Urbano* y *Humanos en el camino* esa *voice over* es siempre la del conductor-cronista y utiliza la primera persona del singular; esta deixis refuerza la relación experiencial del conductor.

Los programas se desarrollan en un espacio doble: por un lado, imágenes de estudio, con escenografías similares a las del noticiero tradicional –uno o dos escritorios, algunas pantallas–; y, por el otro, imágenes en exteriores que corresponden a los registros de los informes. No hay invitados ni entrevistados en el piso. *La Liga* también se desarrolla en un doble espacio pero el piso no está estructurado a modo de noticiero periodístico sino a partir de recursos visuales como *green* o *blue screen*¹⁴ que permiten recortar a los conductores en un fondo virtual. *Ser Urbano* y *Humanos en el camino* no trabajan con imágenes de estudio, combinan exteriores e interiores pero éstos últimos corresponden a locaciones vinculadas al tema tratado (casas de entrevistados, clubes de barrio, bares, entre muchos otros).

Se inician con la intervención de los conductores que detallan la agenda del programa y luego se envía a imágenes de avance de cada uno de los informes del día. La estructura de esas imágenes remite a los *trailers* cinematográficos: información clave, imágenes impactantes, la *voice over* que intenta atraer al espectador a partir de estrategias de tensión dramática e incógnita. “Hoy en *Punto Doc*, las

13 Se denomina de este modo, en este caso, a la superposición de la locución del conductor del programa con imágenes del informe presentado.

14 Las pantallas azules o verdes (*blue/green screen*) son fondos utilizados en televisión y cine que permiten crear escenografías virtuales.

cautivas. Son pobres, son jóvenes y están en peligro. Viajaron engañadas desde Misiones y vivieron un verdadero infierno. Te contamos cómo funciona una red de prostitución al amparo de políticos y policías. Explotación, encubrimiento y un final inesperado” (*Punto Doc*, 16 de junio de 2004).

Los informes de “Ser Urbano” y “Humanos en el camino” se inician y concluyen con relatos en primera persona sobre el modo en el que se arriba al tratamiento del tema: “Por lo general soy yo el que sale a buscar una historia. Pocas veces, muy pocas, ellas me encuentran a mí”. “Cuando me despedí de Marcela no pude evitar que me invadiera una sensación de vacío e impotencia, pero ella había elegido su camino y no había nada que yo pudiera hacer. Seguí recorriendo la ruta y me encontré con Dalma, una travesti” (*Ser Urbano*, 9 de Noviembre de 2004).

- Los programas desarrollan uno o dos informes en cada emisión de temas no sólo diversos sino en muchos casos de registros completamente diferentes. Por ejemplo: en la misma emisión se tematizan la prostitución infantil en una provincia argentina —Misiones— y la vigilia por la internación del futbolista Diego Maradona; en otro programa, se presenta la segunda parte del informe sobre prostitución infantil y una nota color sobre turismo gay en Buenos Aires. Esto implica un cambio en la modalidad de

enunciación en el curso del mismo programa a partir del pasaje de lo que hemos denominado (Justo von Lurzer, 2011b) “modalidad narrativa dramática/de denuncia a una modalidad narrativa color”. Por otra parte, el tratamiento de uno o dos tópicos por programa permite la tematización extensiva, lo cual implica estrategias discursivas diferentes a las del noticiero televisivo en la construcción de la información pública.

Cada informe se inicia con un resumen por parte de los conductores de aquello que se va a presentar. Si el informe se desarrolla a lo largo de más de un bloque, cuando vuelven al piso, antes de ir al corte, los conductores comentan lo visto y adelantan lo que continuará en la parte siguiente. Estas intervenciones funcionan como cierres parciales y especialmente, como indicaciones de lectura. Es muy común el recurso a las fórmulas “lo que acaban de ver” y “lo que van a ver”. Luego de finalizado el informe, los conductores realizan una síntesis de lo emitido recurriendo en general a tres tipos de afirmaciones: expresiones de deseo (“Ojalá que la próxima vez que andemos por acá, por Córdoba, ya no estés más en la calle”), demandas y críticas institucionales (“La gente está pidiendo ayuda, Juana está pidiendo ayuda. Nosotros quisimos contactarnos con autoridades nacionales y provinciales; lamentablemente se están lavando las manos de una manera vergonzosa”), juicios morales (“Nosotros no criticamos las opciones

sexuales de nadie, Luna es un pobre pibe o una pobre piba que se está prostituyendo en la calle y el tipo que se acerca a levantársela es un canalla que está cometiendo un delito, que es corrupción de menores”).

Los informes tienen una duración promedio de 15 minutos. De todos modos, sería interesante registrar los minutos de imágenes originales puesto que uno de los recursos utilizados en la construcción es la repetición de imágenes o fragmentos de testimonios en un mismo informe. El tratamiento de las imágenes puede vincularse con el lenguaje del *videoclip* (Landi, 1992), es decir, ediciones a partir de multiplicidad de cortes, no hay secuencias narrativas extensas sino construcción de relatos a partir de imágenes contiguas. La relación entre lo visual y lo verbal es fundamental en este proceso, tanto por el tipo de encadenamiento que se produce entre los fragmentos de testimonios y las imágenes que los contextualizan como por las orientaciones de sentido que establece el relato del locutor. Las imágenes que componen los informes están constituidas por fragmentos de entrevistas testimoniales -tanto a cámara abierta como con cámara oculta-; conversaciones informales (en estos casos el recurso más frecuente es la cámara oculta); y lo que denominamos imágenes contextuales, fundamentalmente, tomas generales de los espacios en los que se desarrolla el informe, tanto a cámara abierta como oculta. La cámara oculta no es

un recurso utilizado en “Ser Urbano” y “Humanos en el camino”.

Las imágenes están siempre acompañadas de zócalos –videographs que se ubican en el borde inferior de la pantalla- que recuerdan los títulos de los informes o aportan datos acerca de las personas que hablan o de los espacios que se muestran. También se incluyen otro tipo de *inserts*, como gráficos y mapas. En todos los casos se recurre al subtítulo como mecanismo de énfasis de lo dicho o como mecanismo de clarificación de la voz del “otro”; la voz del cronista sólo requiere subtítulos en casos de audios sucios –especialmente en las cámaras ocultas–.

Otra regularidad de los informes significativa para el caso de las representaciones sobre prostitución, tiene que ver con la “iluminación y la calidad y tipo de registro de las imágenes”. La mayor parte de las imágenes son capturadas de noche o con cámaras ocultas. Se pueden identificar dos modalidades de filmación oculta: por un lado, hay imágenes capturadas con cámaras que los cronistas llevan escondidas entre la ropa. En esos casos, la imagen es en blanco y negro, casi siempre en movimiento y la definición de la imagen es baja. Por otro lado, hay tomas realizadas a distancia de los lugares o las personas que se quiere filmar, una especie de “cámara espía”, lo cual implica también una baja definición y encuadres poco cuidados.

Esta calidad y tipo de registro producen el efecto de no intervención editorial, de “crudo” del que hablábamos en el capítulo anterior. Del tipo de planos nos ocuparemos más adelante.

Por último, “la musicalización” acompaña la edición de los informes desde tres registros claramente diferenciables: tensión/peligro, drama, sensualidad. Para lograr estos climas se recurre tanto a música como a efectos de sonido (un efecto que se ha vuelto ya tradicional es el golpe como mecanismo de refuerzo sonoro del impacto emocional).

La sociedad en peligro: compromiso y protección.

En este apartado, nos detendremos en la delimitación del espectro temático de los programas, sus modalidades de enunciación y las funciones propuestas para la representación, para poder analizar no sólo cuál es el campo de sentido en el que se producen las representaciones sobre la prostitución sino, en especial, el modo en que éste tñe la enunciación televisiva en general.

Como hemos mencionado, en el continuo televisivo llamado *telerealidad*, estos programas proponen un vínculo con lo real a partir de relaciones de compromiso/denuncia y vigilancia/protección. Estos vínculos caracterizan los límites de lo real en relación con ciertos sujetos,

espacios y conflictos: aquellos ubicados en los márgenes. La alteridad delimitada por esa frontera se define por su pertenencia de clase y su peligrosidad social.

Identificamos estos programas como uno de los espacios en los que se procesó mediáticamente la crisis social que se profundizó a partir de mediados de los '90. Varios autores han identificado esta década como el momento de expansión del “discurso de la inseguridad” (Galvani, et.al., 2010; Calzado, 2010), caracterizado por la construcción de una sociedad amenazada y la identificación y descripción de los sujetos –otros– que encarnan la amenaza y de los peligros a los que se está expuesto cotidianamente.

Los programas de investigación periodística contribuirán a la configuración de este “mapa del delito” y de sus habitantes. Desde abordajes criminalizantes, pasando por acercamientos con un componente mayor de dramatismo y compromiso que deriva en procedimientos de victimización –incluso con la introducción de elementos de empatía y afectividad–, hasta abordajes *color* –vinculados a una descripción entre exótica y pintoresca–; estos programas se dedican a caracterizar una realidad social que observan con una mezcla de prudencia, pena y temor o directamente denuncian con indignación. En cualquier caso, los cronistas se mantienen y mantienen a

sus espectadores en un estado de alerta. Las definiciones de los programas –desde su producción o desde la crítica– ofrecen más precisiones sobre los contenidos y objetivos desarrollados por estos productos. A los fines de este artículo seleccionamos algunos de los más representativos.

Punto Doc es el programa más antiguo de los seleccionados para el análisis. Con producción de *Cuatro Cabezas*, comienza sus emisiones en el año 1999 con la conducción de Daniel Tognetti y Myriam Lewin. Sus primeras emisiones tuvieron lugar en canal *América*, y luego de haber sido emitido durante algún tiempo en “Azul Televisión”, se consolidó en su pantalla de origen. En su página web institucional se sostiene: “*Punto Doc* es el programa periodístico de Cuatro Cabezas que dio comienzo a una nueva manera de hacer investigaciones en la televisión. En cada uno de sus programas pone al aire varios informes sobre temas que involucran a la sociedad. Con la profundidad, seriedad y el compromiso que lo caracterizan, “*Punto Doc*” se enfrenta a lo que pocos se atreven, utilizando como recursos la claridad conceptual y una estética muy cuidada. Las cámaras ocultas, las entrevistas, los invitados en piso y las notas desde el lugar en donde ocurre la acción son las

herramientas usadas por el equipo para hacer este programa periodístico una fuente de información fundamental para la audiencia. Su conductor, Daniel Tognetti y las columnistas Myriam Lewin y Lorena Maciel, periodistas con una amplia experiencia en televisión, medios gráficos y radio, salen a la calle a recoger los testimonios de las víctimas que necesitan ser escuchadas”.¹⁵

No sólo se afirma la idea de algo amenazante a lo que pocos se atreven a enfrentar, sino que aparece una concepción victimizante de los sujetos que dan testimonio. Estos programas alternan entre la criminalización y la victimización manteniendo en ambos casos la especificación, patologización y estigmatización. Por otra parte, se explicita la función de los medios y de este tipo de emisiones en particular; operar como “canales de difusión” de aquellas voces que necesitan ser escuchadas.

“Código Penal” comienza a emitirse por canal *América* en el año 2004 con producción de *Endemol* y la conducción de Rolando Graña, Martín Ciccioni y Facundo Pastor. Este programa se proponía como un espacio de reconstrucción de crímenes resonantes tanto como de configuración de un “mapa del delito”. Así anunciaba las funciones de sus

15 Fragmento de la descripción realizada por la Productora en la página oficial del programa. Disponible en <http://www.puntodoc.com/institucional/institucional.html> Fecha de consulta: septiembre de 2009.

cronistas: “Facundo Pastor se meterá en las ‘entrañas del delito’ y develará cómo los cuerpos hablan y cualquier indicio es importante a la hora de esclarecer un crimen. Y Martín Ciccio, por su parte, estará caminando por las zonas rojas del delito, conociendo los ámbitos donde lo delictivo se vuelve habitual”¹⁶.

Por un lado, la indicación de lectura es clara: aquello que se va a poner en escena son delitos; así, aún cuando en muchos casos ciertos temas o ciertos aspectos de los temas no constituyan delitos –en términos legales- sí lo constituirán en términos mediáticos. De este modo, si recordamos que los programas analizados recurren a enunciaciones realistas –y a mecanismos autenticantes que sustentan su efecto de verdad, como el crudo editado, la cámara oculta, la crónica en terreno por parte de los periodistas o los relatos de experiencias en primera persona por parte de los sujetos representados- se vuelve complejo desmontar la connotación delictiva de aquello que se tematiza en estos contextos. La prostitución es un ejemplo de estos casos, puesto que en Argentina –excepto cuando se abordan situaciones de explotación por parte de terceros- no constituye un delito.

Este programa vuelve a la pantalla de América en el 2005 bajo el nombre de *Código*. En su página web, la productora presenta el programa en los siguientes términos: “*Código* es un magazine periodístico que muestra el delito desde todos sus ángulos, utilizando un formato similar al del documental. Está conducido por Rolando Graña, con la co-conducción de Facundo Pastor y Martín Ciccio, tres periodistas de renombre que aportarán sus distintos perfiles de investigación para mostrarle al público personajes del mundo del delito, los territorios más difíciles y la retrospectiva de los crímenes históricos más famosos. La presencia en vivo de personajes y especialistas sobre los temas tratados, le da mayor actualidad y riqueza a las notas. Generando conciencia sobre el delito y la corrupción, *Código* brinda las herramientas necesarias para que la sociedad sepa con qué se enfrenta”.¹⁷

Esta idea de la amenaza social encarnada en sujetos, territorios y prácticas se hace presente no sólo como contenido a ser representado por el programa sino como su función social: brindar herramientas de protección. Por otra parte, los espacios sociales quedan también delimitados,

16 Este fragmento forma parte de la nota periodística titulada “El mapa del delito” que fuera publicada en el diario *Clarín* con motivo del lanzamiento del programa (13 de abril de 2004).

17 Fragmento de la descripción realizada por la Productora en la página oficial del programa. Disponible en <http://www.endemolargentina.com.ar/empresa.asp> Fecha de consulta: septiembre de 2009

aquello que se muestra es lo que se encuentra opuesto y escindido de la sociedad –aquello a lo que la sociedad se enfrenta–; el otro radicalizado.

Este “otro”, además, no sólo es registrado por las cámaras sino que narra su experiencia en primera persona. Si bien hemos desarrollado este recurso en otro trabajo (Justo von Lurzer, 2012) y no podemos detenernos aquí en sus particularidades, sí es importante señalar que la realidad “delictiva, dramática o desconocida” que abordan los informes de estos programas está, invariablemente, encarnada en sujetos que hablan de sí y de su relación con los temas o problemas planteados. En ese sentido, los programas de investigación periodística implican un cambio significativo -que puede pensarse como una tercera etapa- en la entrevista biográfica mediática: en un primer momento la entrevista autobiográfica constituye una instancia de indagación y exposición pública de *vidas ilustres*, cuyos protagonistas entonces son artistas, políticos, científicos, entre otros (Arfuch, 1992); luego, con la proliferación de los *talk y reality shows* aparecen en primer plano las “vidas comunes”, las voces de la “gente común” que ponen en escena algo así como la cotidianidad social; en la última etapa y en los programas periodísticos de investigación en particular, lo que ponen en escena las entrevistas autobiográficas son las “vidas al/del margen”. En términos de Sunkel (1986), puede pensarse a estos

programas como aquellos que toman a su cargo la representación de lo popular no representado y de lo popular reprimido: exponen aquellos espacios, conflictos y actores que no forman parte de lo popular representado.

Como ya mencionamos, el “sobrante estructural” de la década del ‘90 es reconvertido en insumo de este tipo de producciones televisivas. Miseria, abyección y corrupción conforman el espectro temático de estos formatos: historias de vida de los “marginales”, migrantes limítrofes, trabajadores precarizados o informales; denuncias de casos de corrupción institucional; cuestiones de identidad/orientación sexual y prácticas sexuales; abordaje de problemáticas de juventud a partir de adicciones y crímenes, entre otras. “A cambio del nombre propio, los testimoniantes reciben y aceptan un seudónimo extraído de las topologías de lo anómalo, lo patológico o lo desviante: bulímico, drogadependiente, anoréxico, sidoso, homosexual, mujer golpeada, alcohólico, fóbico, depresivo... Conforman la galería de los penitentes laicos, el repertorio heterogéneo, siempre abierto, que bajo el rubro oficial de ‘problemáticas sociales’ recupera y resignifica figuras migradas de los saberes autorizados” (Tabachnik, 1997, 31).

La incorporación de estas experiencias a partir de la década de 1990 fue pensada y propuesta en muchos casos como apertura democrática “de una

zona franca donde se otorgaría derecho de palabra a aquellos que nuestra cultura habría condenado a la invisibilidad y al silencio” (Tabachnik, 1997, 11). Y esto se postuló no sólo en relación con la representación mediática de ciertos temas y sujetos sino incluso en relación con las formas discursivas de esa representación. En este sentido, el recurso a la crónica ha sido pensado como un espacio de fisura de la voz dominante para la irrupción de esas otras voces que ponen en crisis ese discurso legítimo. Si el melodrama ocupó un lugar central como forma discursiva del proceso modernizador, la crónica lo ocupó en el relato de la crisis de ese propio proceso. “Si el melodrama le abrió paso a unas formas culturales y puso en escena unos modos particulares de interpretar el mundo al codificar valores, aspiraciones, creencias y sentimientos, la crónica ha traído una forma de registro en la que ha podido contarse una historia paralela que pone en crisis el discurso ‘legítimo’” (Reguillo, 2000, 63). En los casos que aquí estamos analizando, puede verse precisamente la hibridación de ambos registros en la representación de las transformaciones sociales de la última década.

Sin embargo, aun cuando pueden producirse corrimientos en los verosímiles sociales y de género que habiliten nuevas formas del decir y nuevos decibles, creemos que es necesario problematizar los mecanismos a partir de los que la

palabra de aquel construido como “otro”, es mediatizada. En todo caso, cabría preguntarse si la inclusión de esa palabra habilita la voz de los sujetos que la enuncian o si a través de ella se habilita principalmente la voz de una moral televisada y televisiva.

Vigilar y educar

Proponemos dos vías de análisis concurrentes para las representaciones producidas por los programas que nos ocupan: por un lado, la afirmación del imaginario de una sociedad amenazada, por otro, la consolidación del espacio mediático como un lugar de educación moral.

Respecto de la construcción del imaginario de la “sociedad amenazada”, tal como hemos desarrollado, estas producciones operan como mediaciones entre el “ciudadano común” y el “otro amenazante” y la información cumple, en términos del más clásico funcionalismo norteamericano, la función de *vigilancia del entorno* (Lasswell, 1948; Wright, 1960). Si en estas representaciones se configuran los contornos de una realidad que los programas se comprometen a registrar y cuyas injusticias y delitos se deciden a denunciar; la función social que les cabe es la de protección y vigilancia del cuerpo social: protección de quienes están amenazados y vigilancia de quienes amenazan. La denuncia y el compromiso podrán adoptar diversas formas y modalidades enunciativas

-una denuncia criminalizante o de crítica social, un compromiso que se limite al contexto televisivo o que se traduzca en acciones extratelevisivas pero sustentarán las propuestas comunicativas de los discursos aquí analizados.

Tal como hemos ido planteando a lo largo de este trabajo, los programas aquí analizados entablan una relación con el mundo histórico y se postulan a sí mismos o son postulados por la crítica, como programas comprometidos con la realidad social. La representación de la crisis y la poscrisis durante la década de 2000, encontró un lugar privilegiado en los programas periodísticos de investigación. Si la *neotelevisión* había comenzado a poner en escena la cotidianeidad a través de *talk* y *reality shows* cuyo eje eran las relaciones personales; estos programas comienzan a incluir en sus agendas sujetos y conflictos que encarnan problemáticas sociales. Si bien con el correr de la década y la consolidación de un escenario de recuperación económica, los programas periodísticos de investigación fueron incorporando otras temáticas y modificando su estética, lo que se sostiene en el tiempo

es la caracterización o la denuncia de injusticias sociales.

En todo caso, la postulación del compromiso como motor de la representación, lo que permite es desarrollar mecanismos de distinción para estas propuestas y otorgarle una relevancia particular en el marco del flujo de la *telerrealidad* y de la avanzada del entretenimiento respecto de la información y la ficción.¹⁸ La televisión contemporánea se ha poblado a nivel global y también en Argentina de programas que se dedican a producir transformaciones: cirugías estéticas, tratamientos para adelgazar, remodelaciones de hogares, cambios de *look*, entre otros.¹⁹ Los programas periodísticos de investigación parecen no escapar a esta lógica y la aplican para lo que ellos mismos enuncian como problemas sociales.

A lo largo de este trabajo, hemos caracterizado al compromiso social como uno de los aspectos que identifican y permiten analizar en conjunto a los programas aquí abordados. La representación de ciertos sujetos, conflictos y escenarios como *problemas sociales* habilita la construcción de estos programas y de

18 Los datos sobre la evolución de la programación por género fueron consultados en los informes anuales desarrollados por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) y que se encuentran disponibles en su sitio web http://www.afsca.gob.ar/web/est-cont_tv_abierta.php. Fecha de consulta: agosto de 2011.

19 Ejemplos de estos programas en el exterior son: *Extreme Makeover*, *Changing Rooms*, entre otros. En Argentina: *Transformaciones*, *Cuestión de peso*, secciones de cambios de *look* en programas llamados "femeninos", entre muchos otros.

la televisión en general como un espacio comprometido con la realidad. Los problemas sociales se identificarían desde estas propuestas como cuestiones en conflicto con la “ley y el orden” y por ello la modalidad enunciativa predominante es la denuncia. Pero en el marco de la televisión compasiva –que señala al “otro” pero para acompañarlo y ayudarlo-, la denuncia se anuda a la transformación: la televisión representa para el cambio. Sin embargo, en virtud de las modalidades enunciativas en las que se pone en escena, esta cualidad “revolucionaria” queda reducida a la expresión del narcisismo mediático. Esto se apoya también en las concepciones de lo social y lo político que se desprenden de los discursos analizados.

Lo *social* será configurado como un espacio habitado por sujetos en conflicto con la ley, con la moral, con otros sujetos. Pero sobre todo, será identificado con lo subalterno; lo social no es pensado como el conjunto de instituciones y formaciones -estructuras de dominación material y simbólica- en relación con las que se organiza la vida en común, sino como un espacio exterior y conflictivo que amenaza un orden ya naturalizado de la vida en común. Si bien esta amenaza implica la existencia de un nosotros amenazado, de esa vida en común armónica amenazada, en estas representaciones el significante

“social” no se carga de esta armonía sino que refiere a ella por oposición. Un “problema social” es un problema que tienen “otros” y cuya relación con el “nosotros” es de amenaza. Esos otros, además, son otros de clase; los problemas sociales son problemas de *pobres y marginales*. Lo *social* se constituiría a partir de una vida en común armónica amenazada por lo *social problemático* y, entre ambos, una televisión mediadora.

Por otro lado, lo político será pensado también como un espacio corrupto; representado como un conjunto de instituciones y funcionarios gestores de la cosa pública; lo político se configurará como un espacio al que se interpela en su obligación e ineficiencia de modo simultáneo. La ineficiencia de las instituciones y funcionarios requiere y habilita la acción televisiva. Así es como la capacidad de organización y acción política está prácticamente ausente como atributo de los sujetos representados; estos no son sujetos políticos sino sujetos a los que, quienes forman parte del campo definido como “lo político”, dejan de lado.

La configuración de lo político como un campo de intervención institucional da un sentido diferencial al compromiso postulado por estos programas: en tanto los sujetos representados no forman parte del campo definido como político, son los programas quienes median entre esas

instancias de gobierno y la sociedad civil. De este modo, la inclusión de sujetos, temas y conflictos construidos como “problemas sociales” habilita una doble operación sobre la televisión: su politización mediática. Es decir, se construye la condición de actor político de la televisión como medio.

Al mismo tiempo, estas representaciones no sólo funcionan como herramientas de protección frente a los “males sociales”, sino también como modelizadoras de conductas a partir de la puesta en juego de una pedagogía moral. Es decir, el despliegue –explícito o implícito– de un conjunto de valoraciones, clasificaciones y juicios sobre las conductas, que se proponen como reglas para la acción.

La relación que se establece, a partir de la modernidad, entre principio de autoridad, conciencia moral y dominio de sí encuentra en los medios masivos un espacio de materialización. El proceso civilizatorio en occidente (Elías, 1987) requiere entre otras cuestiones de la (auto) regulación de los instintos y pasiones individuales en correspondencia con el crecimiento de la división e interdependencia de las funciones productivas y de las relaciones intersubjetivas. Podemos pensar la necesidad de desarrollar una conciencia moral capaz de guiar la conducta social y de discriminar entre el bien y el mal, entre lo correcto y lo incorrecto, como uno de

los modos de interiorización de la autoridad. Si esa conciencia moral estaba antes directamente fundada en la doctrina religiosa, ahora se funda en el principio de autoridad sostenido en la memoria social del castigo a la transgresión, pero naturalizado como capacidad individual de discriminación entre virtud y vicio, entre interés personal y el interés (que se presenta como) colectivo (Horkheimer, 2001). En ese sentido, la incorporación de técnicas específicas para el dominio de sí se revela como un aspecto fundamental del proceso civilizatorio a partir de la modernidad en occidente.

Ahora bien, la tensión entre lucha y defensa de las libertades burguesas y la necesidad del individuo de combatirse a sí mismo para ejercer dichas libertades toma un carácter particular en aquellos sujetos que encarnan de modo flagrante las contradicciones y paradojas de un sistema que se pretende universal y se sostiene en la especificación de individuos y en la distribución desigual de recursos materiales y simbólicos. El emplazamiento social subalternizado de estos sujetos opera como sustento del principio de autoridad en tanto los coloca en los márgenes de la ilegitimidad y/o ilegalidad como expresión tácita del funcionamiento de la normatividad (moral o legal). Estos sujetos operan entonces como manifestación empírica de la experiencia del castigo; sea éste representado como un castigo social,

legal o personal.²⁰ Y esa experiencia es tanto más fuerte cuanto es expresada por los propios sujetos en la reconstrucción del alejamiento de las normas.

En este sentido, proponemos pensar a los medios masivos como espacios morales, entendiendo aquí lo moral como aquellos principios que orientan a los sujetos “a juzgar y dilucidar el pensamiento y la acción que están orientados hacia el otro y que determinan nuestra relación con ese otro en la mismidad o alteridad, y a través de los cuales se define también nuestra pretensión de ser seres morales y humanos. Implícita y explícitamente, esta definición de la moral supone una noción de lo bueno, un conjunto de valores a los cuales uno aspira y que, en el improbable caso de su realización, definiría también como buenos a quienes se atuvieran a ellos” (Silverstone, 2010, 21).

Si los medios masivos como espacio moral definen unos marcos de referencia para la aparición del *otro*, definen también reglas de interpretación y valoración de esos sujetos, de sus prácticas y de las relaciones sociales posibles de ser entabladas con ellos, en términos del autor, “promueven disposiciones morales sobre los sujetos”. En el caso de las representaciones sobre la prostitución, a partir de las que hemos

ejemplificado los procedimientos enunciativos de los programas analizados, el despliegue de la educación moral adquiere sentidos particulares porque refiere a dimensiones de género y sexuales. Los sujetos representados en los informes sobre prostitución, son aquellos que se han apartado de la normativa sexo-genérica que indica con quién, cómo, cuándo, dónde y en qué condiciones deben establecerse vínculos afectivos y/o sexuales. Por ello, en ese caso las representaciones pueden pensarse como un espacio de configuración de imaginarios sociosexuales y de género en los que despliegan, entre otros, sentidos sobre el sexo, el género, el cuerpo, el dinero y los vínculos socialmente valorados o minusvalorados entre estas dimensiones.

Reflexiones finales

En este trabajo hemos sintetizado algunos de los interrogantes que se abren en la indagación de los espacios periodísticos de investigación en televisión para reflexionar no sólo sobre algunas de sus especificidades genéricas, temáticas y enunciativas sino en especial dos vías de análisis de sus funciones comunicativas.

Si los programas periodísticos de investigación se ofrecieron como espacios privilegiados de tramitación

20 En este caso estamos pensando en la representación de la culpa, la vergüenza y el padecimiento personal como traducción individual de los castigos sociales y legales.

simbólica de la crisis -de sus sujetos, prácticas y conflictos- lo hicieron desde mecanismos retóricos y enunciativos que hablan más de la relación que la televisión establece con los temas que de los temas mismos. El ingreso a la televisión de los temas vinculados a sujetos subalternizados por cuestiones de clase, género, sexualidad, edad, nacionalidad o etnia, se produce en programas que se autodefinen como espacios de tratamiento de problemáticas sociales, se enuncian comprometidos con la realidad, caracterizan esa realidad como conflictiva y en algunos casos directamente vinculada a la criminalidad, se ofrecen como vehículos de información necesaria para la protección frente a las amenazas de esa realidad al tiempo que se proponen como intermediarios entre ese real problemático y las instituciones a través de la denuncia.

De este modo, aquellas reglas genéricas sobre las que nos preguntábamos al inicio de este trabajo se articulan con las indicaciones sobre la función comunicativa de los programas dando lugar a la construcción de marcos mayores de interpretación que se expanden a la televisión como medio: una televisión que es sujeto de la acción. Al tiempo que la televisión busca borrar su trabajo sobre el mundo histórico y presentar la “realidad tal cual es” a partir del recurso al realismo, se expone a sí misma interviniendo “en” la realidad

que muestra. En los casos aquí abordados el vínculo con la realidad representada se establece a partir de los pares vigilancia/protección y compromiso/denuncia. El compromiso con la realidad implica la denuncia de las injusticias sociales pero ésta se desarrolla a partir de la configuración de un mapa de malestares que por su peligrosidad deben ser vigilados y de cuya acción el cuerpo social debe ser protegido.

Precisamente, es en el contexto de malestar que estas representaciones ponen en escena, y en relación con la construcción del “otro social amenazante” que se despliega lo que denominamos pedagogía moral –es decir, un conjunto de valoraciones, clasificaciones y juicios sobre las conductas, que se proponen como reglas para la acción–.

En estos programas se delimitan entonces un conjunto de *posibles sociales*, es decir, aquellos sujetos, prácticas, relaciones que son socialmente inteligibles en un tiempo y espacio determinado así como sus reglas de inteligibilidad. Aún cuando, por el efecto de verdad que los mecanismos autenticantes y las modalidades narrativas aportan a las representaciones televisivas realistas en géneros informativos, éstas puedan presentarse como “la realidad” sobre un tema o problema, lo que interesa al análisis es observar que las representaciones configuradas comportan reglas de inteligibilidad

que proponen clausuras de sentido específicas y que delimitan no sólo funciones comunicativas para los programas en las que se inscriben sino para la televisión como medio.

En las últimas décadas la televisión se ha poblado crecientemente de “realidad”, ésta ha atravesado los géneros más diversos, desde los periodísticos –analizados aquí en su formato de investigación– a las ficciones testimoniales –que incluyen en sus tramas temas o casos de actualidad y referencias explícitas a problemáticas contemporáneas (Steimberg, 1997), hasta los espacios de entretenimiento –en los que no sólo se tematiza la cotidianeidad de las personalidades públicas y del espectáculo sino que se escenifica la “vida en directo” en los reality shows y certámenes de canto y baile–.

En el mismo sentido, el momento de auge de los programas aquí analizados coincide no sólo con el período de crisis socioeconómica sino también con un período del campo de análisis cultural volcado a la celebración de las “diferencias” –lo que ha dado en llamarse culturalismo y multiculturalismo (Jameson y Zizêk, 1998)–, que ha observado como un signo de democratización la inclusión (simbólica) de los actores, conflictos y escenarios en ellos representados; ha visto esta inclusión como una ampliación de los márgenes de aquello que sería lícito designar como la realidad en un momento dado.

Sin embargo, si hemos afirmado la necesidad de pensar las representaciones en línea con operaciones de clasificación social, es claro que los diversos actores sociales (agentes, instituciones) se ubican en el espacio social de modo diferencial respecto de su capacidad y legitimidad para codificar (Bourdieu, 1988). Es necesario recordar la variedad de autores que afirman la imposibilidad de lo popular de nombrarse a sí mismo (De Certeau, 1999; Alabarces, 2002; entre muchos otros), y el hecho de que lo popular siempre es nombrado por “otro” en un gesto de violencia que lo instituye como tal. Las representaciones de lo popular adquieren una doble complejidad, no sólo en relación con la violencia simbólica implicada en el hecho de ser nombrado por “otro” sino en tanto los mecanismos de la puesta en sentido también son patrimonio de quien nombra. Por supuesto aquí no referimos necesariamente a un sujeto o a una institución específica (aún cuando pueden reconocerse instituciones cuya legitimidad o peso real en la codificación social haya sido en general mayor, como el Estado) sino a articulaciones de poder histórica y culturalmente situadas que requieren –y en ese sentido habilitan– ciertas configuraciones de sentido. El análisis de las representaciones implica reponer la distinción entre visibilidad y mecanismos de visibilización por lo menos en dos sentidos: respecto de quiénes hacen visible (decible) y respecto de qué formas adquiere lo

visible (decible). Poner en relación las operaciones mediáticas con la producción o reproducción de las fronteras clasificatorias permitirá no perder de vista que aquellos sujetos –prácticas, conflictos– que se han tornado representables mediáticamente, “siguen siendo excluidos y dificultosamente pensables en el imaginario de la ciudadanía, donde en definitiva se juega no sólo la

viabilidad de su representación política, sino más apremiante aún, su supervivencia” (Sabsay, 2002, 8).

En este contexto es necesario continuar problematizando con qué objetivos y a través de qué operaciones enunciativas la televisión –como dispositivo y forma cultural (Williams, 2011)– configura lo real representable en un momento histórico y social determinado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALABARCES, P. (2002). “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, año III, n° 23. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social.

ÁLVAREZ BROZ, M. (2010). *Imágenes de la diferencia. Representaciones televisivas de los usuarios de drogas: un estudio sobre la dimensión simbólica-cultural de la desigualdad en el discurso televisivo*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín, mimeo.

AMAR SANCHEZ, A. M. (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Buenos Aires: De la Flor.

ARFUCH, L. (1992). *La interioridad Pública. La entrevista como género*, Buenos Aires. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Gino Germani, número 11, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

BAJTÍN, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BARTHES, R. et al (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

BECERRA, M. y ALFONSO, A. comps. (2007). *La investigación periodística en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

BITONTE, M. E. y DEMIRDJIAN, L. (2003). “¿Promesa o Contrato de Lectura? Dos modelos para el análisis de los medios” en Revista *Comunicación y Sociedad* n° 40. México: Universidad de Guadalajara, 105-131.

CALZADO, M. (2011). “Miedo y sensación térmica. Hacia un análisis de los protagonistas de lo inseguro” en Revista *Oficios Terrestres* año XVI, n°25. La Plata: Publicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), 107-116.

CARLÓN, M. (2005). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.

CASAL, F. (2007). “Introducción al periodismo de investigación contemporáneo en la prensa estadounidense”, *Doxa Comunicación* (Revista de Estudios de comunicación y ciencias sociales. CEU. Madrid), n° 5, 121-140.

CASSETTI, F. y ODIN, R. (1990). “De la Paleo a la Neo televisión. Aproximación semiopragmática” en *Communications*, n° 51. Traducido en Del Coto, María Rosa (comp) (2008): *La discursividad audiovisual. Aproximaciones semióticas*. Buenos Aires: Editorial Docencia.

CASTAÑARES, W. (1997). “La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, n° 3. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

CHARAUDEAU, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.

DE CERTEAU, M. (1999). “La belleza del muerto” en de Certeau, Michel: *La cultura plural*. Buenos Aires: Nueva visión.

DADER, J.L. y GÓMEZ FERNÁNDEZ, P. (1993). “Periodismo de precisión: Una nueva metodología para transformar el periodismo”. *Análisi*. Vol. 15. Diciembre, 99-116.

ECO, U. (1987). *La estrategia de la Ilusión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

ECO, U. (1985). “El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media” en *Les medias: expériences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP

ELIAS, N. (1987). “Bosquejo de una teoría de la civilización” en *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

GALVANI, M. et al (2010). *A la inseguridad la hacemos entre todos. Prácticas policiales, mediáticas y académicas*. Buenos Aires: Hekht Libros.

HALL, S. (1981). “La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’” en Curran, James y otros (comp.): *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica.

HORKHEIMER, M. (2001). “Egoísmo y movimiento liberador” y “Autoridad y familia” en *Autoridad y familia y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós Studio.

JAMESON, F. y ZIZEK, S. (1998). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

JOST, F. (1997). “El simulacro del mundo”, en *Versión*, n° 7. México: UNAM, 73-88.

JOST, F. (1998). “La promesse des genres” en *Reseaux* vol 6 n°1 Paris: CNET, p 11-31.

JOST, F. (2003). “La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva” en *Revista Figuras* n° 1-2. Buenos Aires: Asunto Impreso-IUNA Área de Crítica de Arte, 1-9.

JOST, F. (2005). “Lógicas de los formatos de telerrealidad” en *Revista de Signis*, n° 7-8, Barcelona: Gedisa, 53-66.

JUSTO VON LURZER, C. (2011a). *Sexualidades en foco. Representaciones televisivas de la televisión en argentina*. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, mimeo.

JUSTO VON LURZER, C. (20011b). “‘¿Ves?’ Sobre las modalidades narrativas de los programas periodísticos de investigación televisivos”, *Revista Isla Flotante*, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile, ISSN 0718-6835, Año 3, Número 3, Otoño, 135-154.

JUSTO VON LURZER, C. (2012). “Los usos de la experiencia. Narrativas televisivas de la prostitución en Argentina”, *Quaderns del CAC* 38, vol. XV (1). Barcelona: Consejo del Audiovisual de Cataluña, 109-116.

- LANDI, O. (1992). “Prólogo” y “El videoclip, lenguaje fin de siglo” en *Devórame otra vez*. Buenos Aires: Planeta.
- LASSWELL, H. (1948). “Estructura y función de la comunicación en la sociedad” en de Moragas, Miquel (1986): *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- MOGLIA, M. (2010). “Un análisis cultural de las tradiciones y las dinámicas de innovación del humor televisivo argentino (1990-2009)”. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- MONDELO, E. y GAITÁN, J. (2002). “La función social de la televerdad” en Revista *Telos* nº 53, Madrid, octubre-diciembre, 35-43.
- REGUILLO, R. (2000). “Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie” en Revista *Diálogos de la Comunicación* número 58, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), 58-65.
- SABSAY, L. (2002). “Representaciones culturales de la diferencia sexual” en Arfuch, Leonor (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- SCHUSTER, F. et al (2002): *La trama de la crisis*, Serie “Informes de Coyuntura”, N° 3. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- SILVERSTONE, R. (2010). *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis en los medios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- STEIMBERG, O. (1997). “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela” en Verón, E. y Escudero Chauvel, L. *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Buenos Aires: Gedisa.
- STEIMBERG, O. (2005). “Proposiciones sobre el género” en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- SUNKEL, G. (1986). “Las matrices culturales y la representación de lo popular en los diarios populares de masas: aspectos teóricos y fundamentos históricos” en

Razón y pasión en la prensa popular-un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política. Santiago de Chile: Ilet.

SVAMPA, M. y PEREYRA, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras.* Buenos Aires: Biblos.

TABACHNIK, S. (1997). *Voces sin nombre. Confesión y testimonio en la escena mediática.* Córdoba: Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba.

TODOROV, T. (1970). “Introducción” en Barthes, R., et. al. *Lo verosímil.* Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

TODOROV, T. (2003). *La conquista de América. El problema del otro.* Buenos Aires: Siglo XXI.

VÁZQUEZ, M. (2011). *Del otro lado de la calle oscura: la visibilización de los inmigrantes regionales en los medios hegemónicos en la última década.* Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo.

VERÓN, E. (1983). “Esta ahí, lo veo, me habla” en *Enonciation et cinéma, Communications*, n° 38, París: Seuil.

VERÓN, E. (1998). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires: Gedisa editorial.

VERÓN, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes.* Bogotá: Norma.

WILLIAMS, R. (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural.* Buenos Aires: Paidós.

WOLF, M. (1984). “Géneros y televisión” en *Revista Análisi* n° 9.

WOLFE, T. (1976). *El nuevo periodismo.* Barcelona: Anagrama.

WRIGHT, CH. (1960). “Análisis funcional y comunicación de masas” en de Moragas, Miquel (1986): *Sociología de la comunicación de masas.* Barcelona: Gustavo Gili.