

Ética, sensacionalismo y rol del periodismo.

El caso de Documentos América



Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Directora:

Ileana Alejandra Matiasich

Co-Directora:

Sandra Di Luca

Alumnos:

Matías Ezequiel Logiódice

Matías Menestrina

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Ética, sensacionalismo y rol del periodismo.

El caso de Documentos América

Programa de investigación: Comunicación, Periodismo y Medios.

Directora: Ileana Matiasich

Co-Directora: Sandra Di Luca

Fecha de entrega: 30 de septiembre de 2010

El trabajo versa sobre el programa de investigación periodística Documentos América que se emitió por el canal de aire América TV hasta el año 2009. Estudiamos cuáles son sus características técnicas, discursivas y periodísticas las que, a su vez, nos permitieron investigar sobre nociones tan importantes como la ética, el sensacionalismo y los modos de llevar a cabo la labor periodística.

La Tesis se realizó a partir de una muestra de seis programas emitidos entre mayo y noviembre de 2009. Teniendo en cuenta que nuestro objetivo fue analizar el producto final que recibieron los teleespectadores, no se reparó en cuáles fueron las condiciones de producción mediante las que se elaboraron las emisiones, ni tampoco las de recepción del programa.

La investigación se estructura en 2 capítulos. El primero es una descripción y un análisis del programa Documentos América a partir de cuatro categorías: recursos técnicos-visuales, discursivos, gráficos y sonoros. El segundo es un estudio sobre los modos de hacer periodismo de investigación y cómo se lo practica en el programa que constituye nuestro objeto de estudio. En este capítulo se abordaron las temáticas sobre la ética y el sensacionalismo.

Palabras clave: medios de comunicación audiovisual, ética, rol de periodismo, sensacionalismo, manipulación.

Alumnos:

Matías Ezequiel Logiódice

Legajo. N° 14702/3

Teléfono: (0221) 479-1491

E-Mail: mlogiodice@gmail.com

Dirección: Calle 24 N° 578

Matías Menestrina

Legajo. N° 14255/1

Teléfono: (0221) 423-5202

E-Mail: menestrinamatt@hotmail.com

Dirección: Calle 46 N° 525 Piso 4 Dto. C

Desarrollo de la carrera en las sedes de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social ubicadas en Diagonal 113 y 63 y Avenida 44 N° 676.

Índice:

INTRODUCCIÓN	6
Justificación temática	7
Objetivos.....	8
Metodología	11
Estructura	12
Área temática	14
Herramientas teórico-conceptuales	15
Documentos América: antecedentes	19
CAPÍTULO 1: DESCRIPCIÓN DEL PROGRAMA	31
Estructura general	31
Descripción Temática	33
Descripción de planos visuales	37
Descripción de planos sonoros	49
Estructura de piso	52
Recursos gráficos, técnicos y tecnológicos	59
Efectos enunciativos y/o enunciación	72
Sensacionalismo	75
Musicalización	79
Magnificación	82
Adjetivación excesiva	93
Redundancia intencional de ideas	99
Terminología	105
Entonación	109
Metáforas	113
Suspense	123
Construcción de nociones	126
CAPITULO 2: INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA	143

Periodismo de Investigación (PDI)	143
El correcto proceder de una investigación	146
El PDI en Documentos América	148
Uso de cámara oculta	171
Edición	173
Ética y rol del periodista	183
Justicia mediática	184
Falta de pruebas documentales	186
Investigación preliminar	188
Engaño narrativo	189
Victimarios como víctimas	189
Periodista como víctima	190
Edición del registro en cámara oculta	191
CONSIDERACIONES FINALES	193
ANEXO	198
BIBLIOGRAFÍA	241

INTRODUCCIÓN

¿Qué rol debe ocupar el periodismo en nuestra sociedad? ¿Es quién debe hacer justicia? ¿Cuáles son sus límites? ¿Cuál es el fin que persigue el periodista?

Estas son algunas de las preguntas que nos llevaron a estudiar las características principales del periodismo de investigación audiovisual que está teniendo lugar en los últimos años en nuestro país.

En la actualidad, son diversos los programas de investigaciones sobre temáticas sociales que forman parte de la grilla de los canales de aire. Sin embargo, encontramos en Documentos América un ejemplo claro del rol que asumen los programas de investigación en TV, donde su función va más allá del periodístico tradicional.

En este sentido, queremos establecer qué nos llevó a elegir este programa por sobre otros que comparten las mismas características. Entendemos que Documentos América es el programa que mejor se presta al estudio que nos hemos propuesto. Realizamos un recorrido por los cinco canales de aire nacionales y fuimos delimitando cuáles llevaban a cabo investigaciones.

En el primer recorte, seleccionamos los programas “GPS, para saber donde estás parado”, El Noticiero del 13, Telenoche, Telefé Noticias, CQC, Telenueve, América Noticia y Documentos América.

En segundo orden, descartamos aquellos que no realizan investigaciones periodísticas exclusivas, es decir, donde éstas sólo configuran una sección. Así fue como Telenueve, América Noticias, Telefé Noticias y los noticieros de Canal 13 quedaron descartados.

Es importante aclarar que encontrábamos interesantes universos de análisis como por ejemplo “Malnatti el ciudadano” o “Proteste Ya”, pero, sin embargo, preferimos optar por aquellos que tenían como único fin emitir investigaciones.

Esta decisión se debió a que podíamos analizar mayor cantidad de recursos: la puesta en escena, los recursos enunciativos, la postura del presentador y su relación con el hecho develado, la cantidad de bloques, la apertura y el cierre, entre otras tantas formas simbólicas que se configuran entre el periodista en piso y el televidente.

En este sentido, encontramos en América TV dos programas en los cuales los informes “exclusivos” se transforman en el eje central: Documentos América -conducido por

Facundo Pastor- y GPS -presentado por Rolando Graña-. Si bien hallamos muchas características en común también detectamos en sus estructuras varias diferencias importantes, por lo que decidimos delimitar el estudio a sólo uno de ellos.

Entre algunas de estas distinciones observamos, por ejemplo, que el producto conducido por Facundo Pastor trabaja con solo una investigación, mientras que GPS aborda de dos a tres temáticas por emisión.

Además, Documentos América (desde ahora DA) busca develar hechos ocultos o irregulares. En cambio, GPS trabaja sobre la descripción y el análisis de fenómenos sociales, por ejemplo, ver cómo actúa el alcohol en la noche, el consumo de drogas en los jóvenes o los circuitos de la prostitución.

En este sentido, la dinámica de trabajo en la calle es distinta. Por un lado, GPS busca acercarse a los entrevistados, ya sean jóvenes embriagados o prostitutas trabajando, en búsqueda de complicidad (por lo general, entablando conversaciones amistosas) para poder obtener confesiones que impacten a los espectadores.

Por otro lado, Documentos América marca distancia con el entrevistado, atacando con las preguntas. Y como podemos ver, asume el rol de los estafados/perjudicados de la trama en la que se enfocan sus investigaciones (el periodista muestra su indignación ante el relato de las víctimas y suele increpar a los victimarios) transformándose en “justiciero”.

Otro punto de análisis en el que se diferencian las estructuras de ambos programas es en la postura del periodista. En este sentido, GPS tiene un presentador y varios noteros, más jóvenes y menos conocidos por el espectador, que hacen el trabajo de calle. En cambio, en DA se construye un sujeto único que aparece en el transcurso de todo el relato: es el mismo periodista quien presenta la nota, quien hace la voz en off de los informes y quien se ve en la calle trabajando la investigación y haciendo las entrevistas.

Estas características fueron las que nos condujeron a elegir a Documentos América por sobre el resto de los programas antes mencionados.

Justificación temática

La importancia del presente trabajo reside en poder estudiar las nuevas configuraciones que se desarrollan en el colectivo social, donde por ejemplo, para hacer justicia se considera necesaria la atención de los medios.

Para ello, abordaremos las características que configuran el discurso del programa para poder entonces establecer desde dónde se sitúa el periodismo, cuál es la relación que se establece con el espectador modelo y dónde se coloca la justicia, entre otras cuestiones.

En síntesis, elegimos abordar este tema porque estamos convencidos en la importancia que adopta en la opinión pública nacional las construcciones sociales que se realizan a través de la confección de material audiovisual en la televisión abierta.

A su vez, para el campo de la comunicación, nuestro proyecto aportará un trabajo científico sobre una temática cercana: las nuevas características del relato periodístico en programas de aire de la Argentina.

Entendemos que esta temática se puede alinear a otros proyectos analizados desde nuestra facultad que promueven el estudio de nuestra televisión como así también de otro tipo de formato de relato (radial, gráfico, etc.). Estamos aludiendo a un fenómeno que se ha dado fundamentalmente estos últimos años y que aun no ha sido abordado en profundidad.

Asimismo, también servirá a los televidentes en general, fundamentalmente a aquellos espectadores de informativos que desconocen la forma de realizar estas emisiones. Sin embargo, también apuntará a aquellos lectores de diario y oyentes de radio en donde también se construye un relato periodístico.

Objetivos

A partir de lo antes mencionado, más allá de analizar las características periodísticas de DA, perseguimos otros objetivos específicos como:

- Establecer cómo las características del relato periodístico construyen el producto final;
- Clasificar las características dentro de un marco teórico;
- Conocer cómo se relacionan las características de este relato periodístico;
- Comprender el trabajo que se lleva a cabo en Documentos América;
- Observar y describir el trabajo del conductor de Documentos América;
- Analizar si hay un cambio en el rol del periodista y
- Comprender y describir los elementos a través de los cuales circulan y se construyen los discursos en esta producción audiovisual.

El campo de investigación fue acotado al producto final puesto en pantalla y no a sus modos de producción o recepción. Esta aclaración es importante, ya que nuestro objetivo es lograr, a partir de un proceso inductivo-deductivo propio, describir el producto y no sus intenciones previas o interpretaciones posteriores.

Por lo tanto, el presente no es un estudio en recepción, ya que no es nuestro interés realizar un análisis de las intenciones del programa o de los que genera en el televidente. Por el contrario, aquí trabajamos en torno a cómo el relato periodístico generado en Documentos América produce en el espectador modelo ciertas sensaciones y determinados efectos.

Así, este espectador modelo es aquél que se identifica como seguidor del relato de DA, que mantiene un lazo de continuidad y credibilidad con dicho producto. El programa pasa a ser su autor modelo con quien tiene un sentimiento de cercanía, ya que conoce su modo de transmitir y de trabajar por medio de sus ideas.

De este modo observamos que, si bien parte de nuestro análisis se centra en las sensaciones sobre el espectador modelo, es necesario marcar que el ámbito televisivo está conformado por distintas voces, según lo explica Farré: *“el discurso informativo presenta un sistema de enunciación polifónico e inclusivo: unos refieren a otros y lo determinan sucesivamente. Además de la autoría de sujetos reales, que es también múltiple (productores, editores, camarógrafos, periodistas, conductores, etc.), el enunciado se conforma de arriba hacia abajo por: el autor modelo o implícito cuya imagen queda indicada a partir del relato total del programa; el narrador que procura y destina saber: el conductor; a su vez, éste se refiere metatextualmente a enunciados noticieros constituidos por personajes de distintos orden (periodistas, participantes de los sucesos, testigos, etc.). El periodista se transforma en narrador porque sus palabras, sostenida por determinadas imágenes, producen relato y piden un sentido; el destino del lenguaje audiovisual es generar narratividad.*

Por otro lado, están las figuras del destinatario: el receptor real (cada espectador es su esfera privada); el espectador implícito, simulacro de destinatario concentrado en las

*alusiones que se le pide decodificar para proseguir el pacto; el narratario es cada sujeto que recibe las alocuciones directas que dirige el narrador*¹.

Así, no todo texto audiovisual tiene destinatarios fijos, inmóviles que interiorizan el mensaje de la misma manera. Por lo contrario, existe una diversidad de televidentes que interpretan lo transmitido en formas disímiles. Umberto Eco lo enuncia de la siguiente manera: *“Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, sobre las intenciones del autor modelo. El autor modelo es aquel que - como estrategia textual - tiende a producir un determinado lector modelo”*².

Pero siempre existe ese espectador ideal, el espectador modelo que toma el texto tal cual se lo presenta su autor modelo. *“El código secreto de la obra está en esa voluntad oculta suya - evidente cuando se la traduce en términos de estrategias textuales - de producir ese lector, libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos”*³.

Por lo tanto, desde nuestra posición de lector empírico, cada vez que se emplee el término de espectador o televidente modelo, estaremos refiriendo a aquel que es construido por el autor modelo (Documentos América en este caso) y que se mantiene en contacto e identificado con el texto transmitido. De este modo, el televidente modelo será aquel que se adivina ideal para el programa aquí analizado.

La muestra con la que hemos trabajado está constituida por una selección de programas de “Documentos América” que se emitieron entre los meses de mayo y noviembre de 2009 por la señal América TV. La misma ocupa el canal 2 por sistema de aire, mientras que en los servicios de cable Cablevisión y Multicanal se emite en el canal 9, en DirecTV por el 120 y en Telecentro en el 13.

¹ FARRÉ, Marcela, El Noticiero como mundo posible, estrategias ficcionales en la información audiovisual. Buenos Aires, 2004. Edición La Crujía. Pág. 166

² ECO Umberto, Los Límites de la interpretación, trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1998. Cap. Interpretación y conjetura. Pág. 71.

³ *Ibíd.*

Metodología

La técnica que pusimos en práctica es la que se denomina metodología cualitativa y a la que entendemos como *“un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida, en el cual se toman decisiones sobre lo investigable, en tanto se está en el campo del objeto de estudio”*⁴.

De esta forma, la postura metodológica de esta concepción *“es la del examen directo del mundo empírico social entendiendo que tal estudio permite al especialista satisfacer todos los requisitos básicos de la ciencia empírica: enfrentarse a un mundo susceptible de observación y análisis, suscitar problemas con respecto al mismo, reunir los datos necesarios a través de un examen detenido y disciplinado”*⁵.

Por lo tanto, pretendemos llevar a cabo esta tesis mediante el método cualitativo, tomando como proceso el desarrollado por Pérez Serrano, quien marca que para realizar este tipo de investigación se debe seguir una secuencia: a) la *invención*, el diseño, que da lugar a un plan de acción; b) el *descubrimiento*, la recolección de datos que denota una fase de observación y medida y genera información; c) la *interpretación*, el análisis ya genera una fase de evaluación y da lugar a la comprensión; y d) la *explicación* que hace alusión a una etapa de comunicación⁶.

Asimismo, nos basaremos en la definición de investigación cualitativa que propone Guillermo Orozco Gómez: *“esta perspectiva es un proceso de indagación de un objeto al cual el investigador accede a través de interpretaciones sucesivas con la ayuda de instrumentos y técnicas, que le permiten involucrarse con el objeto para interpretarlo de la forma más integral posible”*⁷. De aquí, nos centraremos en la noción de paradigma hermenéutico que trabaja Gómez, la cual difiere de la sostenida por los positivistas: *“la lógica ya no está en tratar de obtener el conocimiento objetivo, positivo o realista de los paradigmas anteriores, sino un conocimiento que le permita al investigador entender lo*

⁴PÉREZ SERRANO, Gloria, Investigación Cualitativa, Métodos y Técnicas, Buenos Aires, Docencia, 1994. Unidad 2: La investigación cualitativa: problemas y posibilidades. Pág. 54

⁵VASILACHIS DE GIALDINO, Irene, Los métodos cualitativos suponen y realizan los postulados del paradigma interpretativo. Tesis N° 6. Pág. 58

⁶Ibidem. Pág. 59

⁷ OROZCO GÓMEZ, Guillermo; La Investigación en Comunicación desde la Perspectiva Cualitativa, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1996. Pág. 83

que está pasando con su objeto de estudio, a partir de dar una interpretación -ilustrada, por supuesto, o más o menos ilustrada- a aquello que se está estudiando⁸

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, debemos explicar cuáles serán las técnicas utilizadas para la recolección de los datos e información.

Partimos de la definición de instrumento de recolección de datos propuesta por Carlos Sabino, quien los entiende como *“cualquier recurso de que se vale el investigador para acercarse a los fenómenos y extraer de ellos información”⁹*.

A partir de esta definición, vamos a utilizar las siguientes herramientas para acceder a los *“datos primarios y secundarios”¹⁰*.

- Grabación, registro y archivo de los programas en VHS como en formato digital, de las emisiones de Documentos América, su registro (día de emisión y tema tratado) y su posterior archivado.
- Visionado del material: a partir de esta técnica seleccionaremos distintos momentos de “Documentos América” y realizaremos un análisis comparativo desde la teoría seleccionada. Esta metodología nos permitirá observar cómo se construyen las diferentes características del lenguaje audiovisual que hemos mencionado con anterioridad, entre los cuales encontramos: planos, musicalización, escenografía, entre otros. Esta observación la llevaremos a cabo a partir de la noción de paradigma hermenéutico de Orozco Gómez.
- Búsqueda de libros, investigaciones científicas y revistas de interés para nuestro estudio en bibliotecas.

Estructura

La presente tesis de investigación consta de 2 capítulos durante su desarrollo:

⁸ *Ibíd.* Pág. 34

⁹ SABINO Carlos. Proceso de Investigación. Ed. Panapo, Caracas, 1992 Capítulo 9, La recolección de Datos. Pág. 155.

¹⁰ Los datos primarios son aquellos que el investigador obtiene directamente de la realidad, recolectándolos con sus propios instrumentos. En otras palabras, son los que el investigador o sus auxiliares recogen por sí mismos, en contacto con los hechos que se investigan. Los datos secundarios, por otra parte, son registros escritos que proceden también de un contacto con la práctica, pero que ya han sido escogidos y muchas veces procesados por otros investigadores. *Ibíd.* Pág. 157

- El inicial que consiste en una descripción y un análisis del programa según distintas categorías: recursos técnicos-visuales, discursivos, gráficos y sonoros.
- El segundo es un estudio comparativo entre los modos de hacer investigaciones periodísticas en Documentos América y nuestra concepción del periodismo de investigación, sustentada en diversos lineamientos teóricos.

Aclaración:

Para poder realizar este trabajo fue necesario realizar una profunda investigación sobre los orígenes de la televisión argentina. Tener un vasto conocimiento de cómo se fue configurando la TV y la investigación periodística en general, y Documentos América en particular nos permitió realizar una coherente lectura sobre esta temática.

El estudio de los multimedios, los canales y el periodismo, posibilitó comprender pautas sociales, políticas y culturales que nos ayudan a entender la televisión de hoy.

Por ello, si bien en el cuerpo de la presente Tesis se relatarán los orígenes y el presente del canal, multimedio, antecedentes de investigaciones audiovisuales y del programa, podrán acceder a un análisis más profundo en el Anexo.

Capítulos:

En el primer capítulo trabajaremos con cuatro categorías¹¹ que hemos desarrollado:

- Recursos técnicos-visuales: se refieren al estilo o presentación estética del programa. Se relaciona con la tecnología del canal como también con la habilidad de los profesionales. Asimismo, como una de las características de este recurso, nos basaremos en el tiempo de las imágenes: duración, repeticiones, etc.
- Construcciones discursivas: son aquellas que confeccionan el discurso informativo. Aquí se hará alusión al por qué de ciertos planos, música, efectos, palabras, etc. Es decir, se concretará la atención del estudio en identificar qué es lo que se quiere transmitir a partir de la utilización de elementos particulares. Se trata de un análisis que distingue las razones por las cuales se echa mano a esos

¹¹ Estas categorías son tomadas según la tipología presentada por Marcela Farré en su libro El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual, en relación a los recursos de ficción.

elementos y no otros, lo que no significa que se intente detallar las intenciones del autor. Así se reconocen las distintas instancias enunciativas: emisores (enunciados reales), autor modelo (enunciador), destinatario modelo, narradores y personajes.

- Recursos sonoros: lo contenido o lo incontenido de una imagen. Aquí entran la musicalización, voz in, off, efectos sonoros, y todo lo que complementa, sonoramente, a un informe.
- Lenguaje escrito: son aquellos que se utilizan para prever el marco de interpretación de lo que se muestra y se pueden utilizar en distintas ocasiones como títulos, subtítulos, iconografía, contextualizaciones, etc.

En el segundo capítulo nos centraremos en la tarea periodística dentro de DA. A partir del análisis realizado en la instancia anterior, en la cual se estudiaron distintas características del mismo, mediante diferentes categorías, se discutirá sobre cuál es la función profesional, los límites y la ética de un periodista.

De esta forma se llevará a cabo la tesis “Ética, sensacionalismo y rol del periodismo. El caso de Documentos América” en la cual se estudiará la historia, los recursos y los discursos de las distintas emisiones.

Área temática

Nuestra tesis de investigación se enmarca en el área referida a la Comunicación, Periodismo y Medios ya que aborda una temática propia de un medio como la televisión. Además, apuntamos sobre la construcción del relato periodístico que se evidencia en el ciclo y sobre el rol del profesional del periodismo que se observa en él.

Nuestro trabajo se encuadra bajo la premisa de la investigación sistemática y rigurosa de las producciones periodísticas que circulan en la sociedad, donde se pretende acercarse al periodismo y a los medios como lugares centrales para poder entender las nuevas conformaciones sociales y profesionales.

Herramientas teórico-conceptuales

Nuestro trabajo tendrá como objeto de estudio a Documentos América, un programa periodístico-informativo, donde entra en juego el papel de la noticia, lo noticiable, aquello que merece ser transmitido y elaborado. Por lo tanto, pretendemos aclarar el concepto de noticia que tomaremos en nuestro trabajo haciendo un recorrido por la obra de distintos autores.

Para empezar, acudimos a Eliseo Verón, quien marca que *“los medios no copian nada: producen realidad social y que la actualidad es también el resultado de un proceso productivo”*¹². Aquí el autor hace alusión a la construcción de la realidad por parte de los medios, donde entran en juego los distintos actores sociales, dando un producto final que es lo que este grupo ha denominado como relato periodístico.

Así, Verón propone que, como actores sociales, creemos en el discurso que lo medios nos proponen. Afirma que *“no es porque hemos constatado que un discurso es verdadero que creemos en él: es porque creemos en él que lo consideramos verdadero”*¹³.

De este modo, retomaremos la noción de discurso propuesta por Kress y van Leeuwen, quienes lo definen como *“los conocimientos socialmente construidos de la realidad. Entendiendo esto último como que han sido desarrollados en un contexto social específico y en la forma en que resulta apropiada a los intereses de los actores sociales de ese contexto”*¹⁴.

Por lo tanto, entendemos que se construye un discurso en la televisión nacional y en el programa Documentos América en particular, y es ese al que pretendemos abordar. *“El surgimiento de la televisión - afirma Verón - nos ha permitido comprender mirando hacia atrás, la verdadera naturaleza de los medios informativos: máquinas de producción de realidad social”*¹⁵.

Por otro lado, Rodrigo Alsina plantea en su definición que la *“noticia es una representación social de la realidad cotidiana produciendo institucionalmente que se*

¹² VERÓN, Eliseo. Construir el acontecimiento: los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island. Prefacio a la segunda edición. Buenos Aires Ed. Gedisa, 1987 Pág. 3

¹³ *Ibidem*. Págs. 5 y 6

¹⁴ KRESS y VAN LEEUWEN, en La caja de Pandora. La representación del mundo en los medios. IGUERA Carla, Capítulo 9, La construcción del discurso multimodal. El caso de La Liga. Pág. 216

¹⁵ Op. Cit. VERÓN Eliseo. Pág. 7

manifieste en la construcción de un mundo posible”¹⁶. Como representación social, el autor entiende a la noticia como un instrumento gracias al cual el individuo o grupo aprehende su entorno, desempeñando un importante papel tanto en la comunicación como en las conductas sociales.

Con respecto a la construcción de un mundo posible, Alsina dice que será aquel universo que construya el periodista en el cual se desarrolla la veridicción.

Por su parte, Stella Martini marca que *“un hecho se vuelve noticia por el efecto y su función social, entendiendo por efecto las huellas que dejan las noticias, en comentarios, conversaciones y debate y en la producción de otros hechos, y como función social, por el valor de la información sobre la vida de los individuos. Por eso, el hecho que repercute más es más noticia, lo mismo que el hechos que repercute en más hechos también lo es”*¹⁷.

En nuestro trabajo, si bien acordamos que la noticia es una construcción social y que los medios la construyen y la transmiten, tomaremos el concepto que lleva a cabo Mauro Wolf, quien hace referencia a que ésta es buscada, es decir, que el programa se arma no a partir de una novedad, sino que consta de investigaciones sobre temas que están a la vista de todos pero que en los noticieros tradicionales generalmente no se analizan.

Wolf afirma que *“los valores/noticia ayudan a definir que acontecimientos son considerados suficientemente interesantes, significativos, relevantes para ser transformados en noticia. Son criterios de importancia difundidos a lo largo de todo el proceso de producción, pautas que contienen conocimientos profesionales que implícitamente explican y dirigen los procesos de trabajo en la redacción, que mutan con el pasar del tiempo, del paso de una generación a otra y con los cambios culturales producidos”*. Así, considera a *“los ‘valores noticias’ como un conjunto de criterios de importancia que definen la aptitud de un acontecimiento de ser transformado en noticia”*¹⁸.

La comunicación

Además, creemos preciso delimitar el concepto de comunicación que vamos a tomar para nuestro estudio. Para esto, tomamos la “Teoría de la comunicación” desarrollada por

¹⁶ ALSINA Rodrigo. La producción de la noticia. Barcelona 1989, Ed. Paidós Cap. 8. La noticia. Pág. 185

¹⁷ MARTINI Stella. Periodismo, noticia y noticiabilidad. Buenos Aires 2000, Ed. Norma. Pág. 86

¹⁸ WOLF Mauro. La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas. Paidós. 1999

Antonio Pasquali. El autor afirma que *“el tipo y nivel de cultura que exhiben los grupos sociales está en función de sus medios de comunicación del saber. Un tipo de sociedad está en función de un saber, el cual, a su vez, es función de sus medias comunicantes, y que los medios de comunicación configuran y delimitan formas de saber, las cuales determinan y tipifican a un grupo social”*¹⁹. Pasquali plantea que sólo hay con saber (es decir, compartir el saber con el otro) donde existe formas de comunicación.

Por lo tanto, entiende la comunicación como *“aquella que produce una relación biúnica del tipo del con saber, lo cual sólo es posible cuando entre los dos polos transmisor y receptor, rige una ley de bivalencia”*²⁰. Es decir que *“sólo es auténtica la comunicación la que se asienta en un esquema de relaciones simétricas, en una paridad de condiciones entre transmisor y receptor y la posibilidad de oír uno a otro o prestarse oídos como mutua voluntad de entenderse”*²¹.

Pasquali distingue los conceptos comunicación e información: por el primero entiende *“el intercambio de mensajes con posibilidad de retorno no mecánico entre polos T y R. Por información, el envío de mensajes sin posibilidad de retorno no mecánico entre un polo T y un polo R. Aquella relación que se establece entre polos con bajo coeficiente de comunicabilidad”*²².

Pero también, y teniendo en cuenta que nuestro objeto de investigación está inmerso en un medio de comunicación, tomaremos el siguiente concepto del mismo autor: *“los medios de comunicación son los canales artificiales empleados para vehicular lenguajes entre seres racionales T y R. Todo lenguaje significativo y en general todo signo capaz de excitar a un receptor vehiculándoles un sentido o significando. Entendemos por medio de comunicación el soporte material o artificial destinado al transporte de los signos preconcebidos por el hombre. Un medio de comunicación transporta un lenguaje, pero al hacerlo puede admitir un transformación de su sintaxis, ampliando en esa forma su poder significativo”*²³.

¹⁹ PASQUALI Comunicación y cultura de masas. Monte Ávila, Caracas 1972. Teoría de la Comunicación: las implicaciones sociológicas de la información y cultura de masas. Definiciones. Págs. 41y 42

²⁰ Ibídem. Pág. 43

²¹ Ibídem. Pág. 44

²² Ibídem. Pág. 47

²³ Ibídem. Pág. 47, 58, 49 y 50

Así, existen diferentes medios de comunicación, y por lo tanto, es necesario desarrollar el de nuestra incumbencia: el audiovisual. En este sentido, Pasquali los define como *“los canales artificiales de intercomunicación que sólo pueden vehicular signos icónicos o acústicos directamente interpretables”*²⁴. Hace referencia al uso de medios apropiados para el envío de mensajes auditivos y visuales en toda su extensión. Tales signos deben resultar directamente interpretables.

Como se afirmó anteriormente, se marca una diferencia entre la información y la comunicación. Pasquali dice de la primera que es el proceso de vehiculación unilateral del saber entre un transmisor institucionalizado y un receptor-masa, como a sus contenidos y sea cual fuere el lenguaje o el medio empleado. Así, los medios de información de masas serán los canales artificiales de comunicación cuando vehiculen unilateralmente alocuciones o mensajes de tipo ómnibus, es decir, uno solo, el mismo mensaje para todos. El autor marca que en este momento, *“el receptor no es ahora un interlocutor sino uno de tantos mudos oyentes y videntes, huelga su selección por personas, estructuras sociales, lugares o situaciones, tal como sucede con la comunicación y la difusión del saber. La alocución informativa sale disparada sin apuntar al blanco, porque siempre dará el él”*.

Así el autor nota la diferencia: mientras la comunicación es diálogo, la información es alocución.

Retomamos entonces esta teoría, porque es la que nos permite hacer foco en los medios masivos y centrarnos en las características del relato periodístico audiovisual. Estudiaremos los signos icónicos y acústicos para poder así establecer el tipo de recursos puestos en juego.

Se entiende que los signos icónicos y acústicos son, los lenguajes y conjunto de significaciones puestos en escena que permiten a los espectadores una resignificación y una comprensión de los mismos. Para ser más específicos, los podemos encolumnar dentro de las siguientes categorías: escena audiovisual (escenografía, tipos de planos y posiciones en él, iluminación, etc.), elementos corporales (discurso oral, actitudes frente a cámara, gestualización), recursos técnicos (tipo de elementos tecnológicos puestos en juego, efectos especiales, uso de las cámaras), elementos gráficos (tipografía, iconografías, artística); entre

²⁴ *Ibidem*. Pág. 51

las más destacadas. Todas estas categorías son las que configuran las características del relato periodístico.

Es necesario marcar que para el estudio que se desarrollará en el segundo capítulo de esta Tesis de Grado acudiremos a distintos autores:

- Para llevar a cabo el análisis del plano y sus componentes, utilizaremos los conceptos teóricos del profesor Julio Real en los apuntes de cátedra del Taller de Producción Audiovisual I. Este describe distintos elementos que conforman la escena audiovisual: tipos de planos, angulaciones, movimientos de cámara, encuadre, escena, cortes, conectores, campo y fuera de campo, etc.
- En cuanto al sonido y a la musicalización, utilizaremos los conceptos abordados por Ángel Rodríguez en su texto “La dimensión Sonora del lenguaje audiovisual”, en donde define al sonido y pone en práctica sus diferentes funciones. Asimismo, los aportes de Michael Chion con su trabajo “La escena audiovisual será de gran interés en este punto.
- Daniel Beavais será otro de los autores que emplearemos para realizar dicho análisis. Su texto “La edición” será utilizado para describir el modo en que se desarrollan las secuencias en Documentos América.
- En cuanto al trabajo del presentador frente a cámara, nos centraremos en el texto de Eliseo Verón “El está ahí, lo veo, me habla”. A partir de este trabajo, y relacionándolo con los textos anteriores, pretendemos lograr una apropiada representación del trabajo de Facundo Pastor en el plató.

**Las generalidades teóricas se encuentra en el Anexo*

Documentos América: antecedentes

El canal: Del dos a América

El 25 de junio de 1966 comienza a transmitir Tevedós, cuyo centro de operaciones y domicilio legal fue fijado en la ciudad de La Plata. El quinto canal con llegada a Buenos Aires quedó en manos del mismo grupo empresario que también ostentaba la propiedad de

Radio Rivadavia y diario El Mundo. “El 2” contaba un staff de profesionales y gerentes de primera línea encabezados por el director general Marcelo Simonetti, un lote de películas argentinas y extranjeras, moderna maquinaria y una atracción incomparable para ese año 1966: los derechos exclusivos del Mundial de Fútbol en Inglaterra.

Sin embargo, el éxito insinuado en los papeles no tal. A pesar de su resonante inauguración, canal 2 no tenía buena llegada y no se veía en los televisores de Buenos Aires. Su equipo de baja frecuencia (el resto de los canales porteños trabajaban en alta frecuencia) no se captaba a menos que se vuelvan a reorientar las antenas, un gasto que pocas familias estuvieron dispuestas a hacer, ni siquiera por contar con una adecuada captación de los partidos del Mundial.

A principios de la década del 70 el canal fue vendido a Panamericana Televisión, una empresa productora de capitales peruanos a cargo de Genaro Delgado Parker, quien mantenía una muy fluida relación con el titular de Canal 13, Goar Mestre.

Sin embargo, cuando se pensaba en un relanzamiento de la señal, ésta terminó por hundirse en el rafting, ya que seguía llegando en forma defectuosa a la ciudad de Buenos Aires, lo que aparejó infinidad de problemas económicos.

Tiempo después, el Estado (a través del Ministerio de Economía de la Provincia de Buenos Aires) es quien se hace cargo hasta el regreso de la democracia. El 8 de octubre de 1983 el canal es privatizado a cambio de 1.300.000 dólares que pagaron Teresa Fluret y José Domingo Irusta Conet (titular de Hit Producciones) a la Comisión Nacional de Recuperación Patrimonial (CONAREPA).

Ambos lucharon al frente de la emisora durante años, para finalmente asociarse con Héctor Ricardo García en el mes de diciembre de 1987. García se hizo cargo de los equipos que escaseaban aportando el capital necesario, rebautizó el canal como Teledos y mejoró su grilla sustancialmente en materia comercial: trepó hasta el segundo puesto en el rating. Esta acción benefició comercialmente al canal, pero no duró en el tiempo.

Un año y unos meses después, con la salida de García, el canal pasó a llamarse Tevedos. El cambio de la política comercial fue abrupto, y la emisora se dedicó a alquilar su espacio a producciones independientes, lo que generó pérdidas en las ventas y un descenso en el rating que lo dejó último entre los canales de aire.

En 1991 llega al canal un reconocido empresario del medio: Eduardo Eurnekián, quien hasta entonces poseía las empresas Cablevisión, Del Plata, Metro y Aspen. De esta forma, se dio pie a la creación de la Corporación Multimedios América.

Entre otros cambios, se volvió a modificar su nombre, por tercera vez en cuatro años, siendo rebautizado como América TV. Eurnekián apostó a una mejora tecnológica, construyendo nuevos estudios en el barrio de Palermo de Capital Federal.

En agosto de 1994 comenzaron a funcionar los primeros estudios de televisión con tecnología digital de Argentina. Con equipamiento SDI y con Betacam Digital América TV se posicionó a la vanguardia del mercado.

En medio del proceso de crecimiento del Grupo, Eurnekián adquirió el Canal 10 de Junín. Sin embargo, poco después decidió vender el resto de sus activos: Cablevisión, Del Plata, Metro y Aspen.

A mediados del año 2000 el gerente de Torneos y Competencias, Carlos Ávila, después de haber intentado adquirir Canal 9 sin resultados positivos, logró hacerse del 80% de América con el objetivo de vender publicidad. La compra fue hecha a título personal y no en nombre de su empresa, T y C, porque entre sus socios también figuraba Telefónica, que ya tenía en su haber Telefe y Canal 9 contraviniendo la ley de radiodifusión 22.285.

Al frente de las decisiones artísticas y del área de noticias colocó a su hijo Juan Cruz. Pese al optimismo de Ávila por cambiar el destino económico del canal, pocos meses después, la empresa entró en concurso de acreedores. Como se encontraba al borde de la quiebra, se asoció con el Grupo Uno que pertenecía a la familia del mendocino Daniel Vila y al funcionario menemista José Luis Manzano. De esta forma la empresa ingresa en América Multimedios y consigue sostenerse con vida.

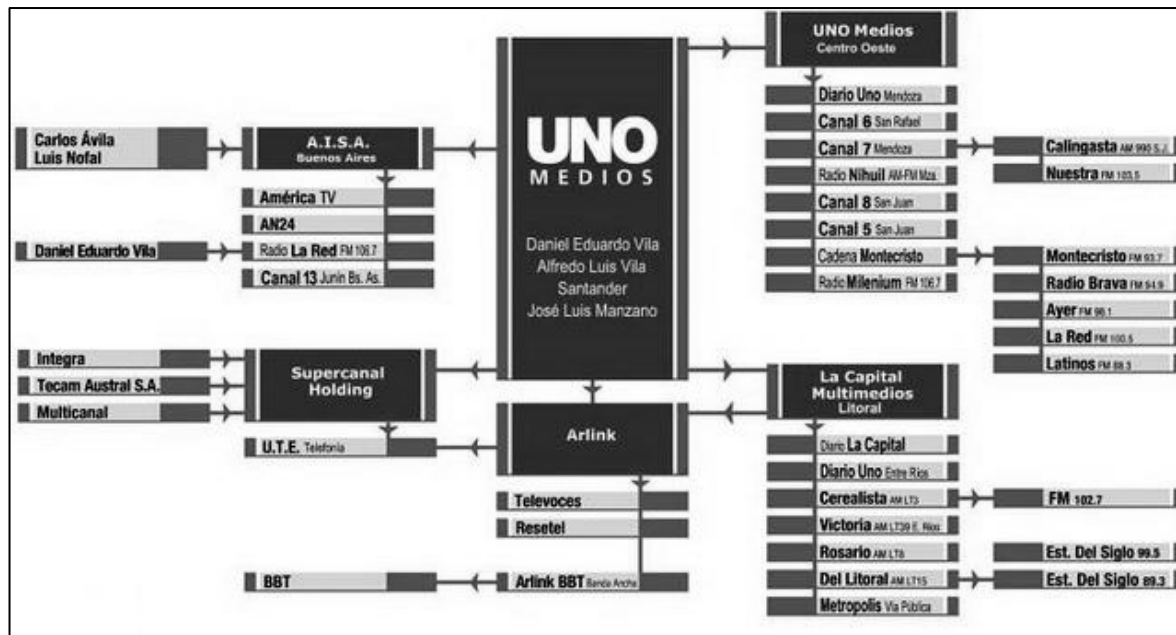
En el año 2007 Carlos Ávila y su hijo Juan Cruz, como controlantes de América Multimedios, cedieron el 35% de sus acciones a Zaroba, la sociedad compuesta por el empresario Francisco de De Narváez y el Grupo Uno. Por lo que Zaroba pasó a manejar el 95% de América Medios, mientras que el restante 5% quedó para el tradicional socio de Ávila, Luis Nogal.

Ese mismo año, el diario Uno de Mendoza (propiedad de Vila), publicó que América Medios estaba bajo la presidencia de Fabián Papini y que los grupos De Narváez y Uno poseían simétrica participación accionaria.

El multimedios: Grupo de De Narváez y Grupo Uno

El grupo liderado por el diputado Francisco de Narváez, que además de explotar el predio de La Rural, tiene un diario económico, revistas especializadas y una radio AM, participa en la actividad televisiva a través de América TV, el de cable América 24 y la repetidora Junín TV.

En la actualidad el *Grupo Uno* está integrado en un 95% por el empresario de medios Daniel Vila. Este es propietario de numerosos medios gráficos en Mendoza, Entre Ríos y Rosario; radios AM y FM en Buenos Aires, Mendoza, Entre Ríos y Rosario e interés en actividades digitales interactivas y de telecomunicaciones. El restante 5% pertenece a José Luís Manzano (ex ministro de Interior de Menem).



La investigación periodística audiovisual

Documentos América es presentado como un programa de investigación sobre temáticas sociales, el cual se basa en problemáticas que afectan a distintos sectores de la sociedad.

Pero este tipo de producciones no son nuevas, sino que tienen un recorrido y un crecimiento en la historia de la televisión. Por lo tanto, es necesario hacer alusión a los antecedentes en este tipo de programas, sus comienzos y cómo se fueron incorporando nuevas técnicas y procedimientos en esta materia.

Los programas con informes exclusivos e investigaciones, no surgieron como los podemos ver hoy en día, sino que dieron sus primeros pasos en los noticieros, con un segmento destacado en el que daba a conocer la investigación.

El primer noticiero en nuestro país salió por primera vez al aire el 20 de abril de 1954, con el nombre de “Primer telenoticioso argentino” y estaba conducido por Carlos D’Agostino. Con la producción de Tito Martínez Delbox, la emisión diaria (de lunes a viernes) duraba sólo 15 minutos. Como dato anecdótico de aquél primer noticiero, en *Estamos en el Aire* se marca que *“al terminar cada edición aparecía una chica, típica belleza de la época, a quien D’Agostino presentaba como “mi nueva secretaria”. Luego, con una tiza sobre un pizarrón y trazos que no lo denotaban como un gran dibujante, anticipaba lo que sería el pronóstico meteorológico del día siguiente”*²⁵.

Uno de los principales antecedentes en el género informativo de televisión fue el programa *Sucesos Argentinos*, que se emitió por Canal 11 en 1961. *“Este modelo clásico consistía en una especie de montaje de imágenes compuestas por una serie de capítulos, generalmente comentarios por textos o por una voz que refería acontecimientos sobresalientes, como por ejemplo, una inauguración de algo”*²⁶.

Emitida con una frecuencia semanal, contenía de 7 a 10 notas de un minuto de duración, *“su diseño se asemejaba al de la prensa gráfica, ya que se presentaba en primer lugar las noticias relacionadas con temas políticos, económicos, institucionales, actos políticos; luego las notas que ilustran las modas y eventos culturales; para finalizar con reportes deportivos (fútbol, boxeo, automovilismo y turf)”*²⁷.

De esta manera, como afirma Marcela Farré en su libro “El noticiero como mundo posible”, en este programa puede verse el antecedente del discurso de la información audiovisual, cuya primera forma es similar en la mayoría de los países y comienza a alejarse del universo de representación del propio cine y construye su propio objeto discursivo.

²⁵ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 55

²⁶ VERÓN Eliseo, “La mediatización” en *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires, 1997, en Marcela Farré. “El noticiero como mundo posible, estrategias ficcionales en la información audiovisual”. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2004.

²⁷ KRIGER Clara. “El noticiero sucesos argentinos” en www.historiapolitica.com. Link: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>

Dos años más tarde de la aparición de Sucesos Argentinos, aparece el primer noticiero tradicional en nuestro país: El Reporter Esso, por Canal 11. *“El 11 de marzo de 1963 a las 23 se inició un noticiero de 15 minutos diarios que fue, en muchos sentidos, una escuela de ese género en la televisión. Tres empresas de origen norteamericano estaban detrás de este proyecto: la Esso, que le daba razón al título -El Reporter Esso-, la agencia de noticias United Press, de cuya cantera surgían las principales informaciones, y la agencia de publicidad McCann Ericson”*²⁸.

Dentro de este noticiero, existían reglas estrictas en cuanto a la producción y al contenido en donde no se podían dar noticias cuyas fuentes no pudieran ser total y absolutamente confirmadas. Así surge el primer noticiero tradicional en la televisión privada, que en 1966 ya contaba con cámaras modernas que permitían realizar entrevistas con sonido.

Este fue el origen de los posteriores noticieros diarios que se verían en nuestra televisión y para los venideros programas de investigación.

Una de las primeras producciones que desembarcaron en Canal América y en la cual se comenzaron a hacer investigaciones es Día D, con Jorge Lanata a la cabeza, por América TV. *“Muy pronto se hace se hace de un público leal y el “estilo Lanata”, ahora con imagen, revoluciona un género que se venía pinchando por el exceso de opinantes alrededor de monótonas mesas”*²⁹.

Así, se compara a Lanata con Godzilla: *“son sus modales desprejuiciados es temido por la clase política. En el estudio lo acompañan los bustos de Carlos Menem y Alberto Koahn, y un muñeco inflable con la figura de Eduardo Duhalde. Lo rodean Javier Castrilli, Marcelo Zlotowiagzda, Ernesto Tenembaum, Horacio Fontova y Adrián Paenza”*³⁰.

Día D se convierte entonces en uno de los principales miedos de la clase política, ya que su conductor, investigación mediante, comienza a denunciar distintas irregularidades en la administración pública. Y fue uno de esos informes el que le valió una censura, agresión y posterior levantamiento del ciclo: en 1997, Lanata investiga la labor de Horacio Franga al frente de ATC. Como resultado, recibe una agresión en la calle, y tras una posterior discusión con Eduardo Eurnekian por la renovación de su contrato, su programa es excluido de la grilla.

²⁸ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo Pág. 189

²⁹ Ibídem Pág. 578

³⁰ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, SIRVÉN Pablo. Pág. 29

Pero esta no será la única maniobra de Eurnekian ya que, posteriormente, impedirá la salida al aire de otro programa de investigación, *Sin límites*, que iban a conducir Luís Majul, Roman Lejtman, Alfredo Leuco y Marcelo Longobardi. Eurnekian impidió su estreno que tenía como plato fuerte una investigación sobre la pista aérea de Anillaco. “*Sin límites no saldrá nunca al aire, pero el informe ve la luz por todos lados, incluso en duplex entre el noticiero de América y Cablevisión*”³¹.

Uno de los programas que más impacto causó durante la década de los 90, fue el noticiero Telenoche con su sección *Telenoche Investiga*, en 1994. “*A partir de este año Telenoche Investiga tiene vida propia y llega cada semana por la noche con sus explosivos informes presentados sobriamente por María Laura Santillán y Juan Miceli. Sus momentos de mayor impacto, como siempre, provienen de reveladoras cámaras ocultas realizadas a sindicalistas, coimeros, jueces y hasta seminaristas*”³².

Como programa autónomo, muestra un informe en el que, Mabel Bastía emprende una lucha para que se eliminen de los transformadores eléctricos la sustancia PCB.

Sin embargo será en el 2001 donde sus investigaciones tengan mayor repercusión: primero reveló la relación de tres empresarios con el tráfico de armas a Ecuador y Croacia y el contrabando de oro; posteriormente develó el caso de la falsa médica Giselle Rímolo; y finalmente, denunció los abusos que llevaba a cabo el padre Julio Grassi a diferentes chicos de la Fundación Felices los Niños, por los cuales la justicia lo condenó en junio de 2009.

De esta manera, como afirma Marcela Farré, evocando a Eliseo Verón, “*Telenoche fue un caso muy especial en la evolución del género en este país, no coincidente con el esquema inicial y objetivista de un presentador de noticias*”³³.

Otro de los programas que innovó en este género de investigaciones de temáticas sociales fue *Zoo, las fieras están sueltas*, que, emitido por América en 1997, propone un nuevo periodismo, juvenil, pero no tan filoso. Fue conducido por Juan Castro y Dolores Cahen D'Anvers. Terminado el ciclo, el conductor pretendió una continuación del programa y propuso *Kaos en la ciudad*, “*un magazine extremadamente cool que nace apenas para*

³¹ Ibídem. Pág. 594

³² Ibídem. Pág. 62

³³ FARRÉ Marcela. “El noticiero como mundo posible, estrategias ficcionales en la información audiovisual”. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2004. Pág. 46

cubrir cuatro noche de miércoles de verano en Canal 13 y cuyos veinte puntos de rating lo instalarán de manera estable en esa y la siguiente temporada”³⁴.

Castro estaba acompañado en el piso por Ronnie Arias, Carla Czudnowsky, Martín Jáuregui y Martín Ciccioli, y los temas iban desde la labor de los cartoneros hasta el intercambio de pareja como práctica sexual.

En 2001 los programas de investigación empiezan a multiplicarse: *“Puntodoc 2, por América producido por Cuatro Cabezas, también sigue atrayendo, en tanto que en Azul televisión, Zona de investigación, con Néstor Machiavelli y Cristina Pérez, suman en la misma dirección: temas densos, personajes oscuros y controversias abiertas contados con imágenes febriles y relatos en off a los que los presentadores en estudios introducen con breves copetes”³⁵.*

Estos programas de investigación periodística fueron, sin duda, los que ampliaron las fronteras en el mundo televisivo y sirvieron de antecedentes para futuras producciones. Con nuevas técnicas, insumos y mayor tecnología, se fueron haciendo fuertes en la escena televisiva, hasta lograr tener otra función: que parte de la sociedad acuda a ellos para solucionar sus problemas.

Estos son algunos programas que nacieron durante la década del 2000, siguiendo el modelo de sus antecesores:

- *Código Penal*, emitido por América y conducido por Rolando Graña y con la producción de Endemol. A éste lo acompañaban Martín Ciccioli y Facundo Pastor. Se trató de un programa periodístico de investigación dedicado a los casos policiales y a cómo se investigan los delitos en la Argentina.
- *Telenoche especial*, una serie de 13 capítulos que se vio por el 13, donde Mónica Cahen D’Anvers y Cesar Mascetti, apuntaban a relatar historias con una gran producción y puesta en escena.
- *La Liga, uníte*, emitido por canal 13 durante el primer semestre de 2005, para luego, al año siguiente emigrar a Telefe. Con la producción de Eyeworks Cuatro Cabezas realizó variadas investigaciones con temáticas sociales. En su

³⁴ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, SIRVÉN Pablo. Pág. 114

³⁵ *Ibidem*. Pág. 100

última etapa, el equipo periodístico estaba conformado por Ronie Arias, Tamara Hendel, Diego Iglesias y Gisela Busaniche,

- *Códigos*, emitido por América y con Rolando Graña como figura estelar.
- *Crónicas Extremas*. Producido por su propia productora El Galeón Producciones, Rolando Graña era la cara visible del ciclo periodístico que mostraba la realidad de aquellos sectores de la sociedad mayormente ignorados.
- *Malnati, el ciudadano*, es un segmento del noticiero de Canal 13 Telenoche, que se basa en investigaciones y posteriores denuncias sobre temas de contaminación, infraestructura, inseguridad, entre otros.
- *Proteste Ya*, sección de Caiga quién Caiga (CQC), conducido durante mucho tiempo por Mario Pergolini quien dejó su lugar a Ernestina Pais. Este segmento es protagonizado por Gonzalo Rodríguez y se basa en investigaciones que surgen a partir de denuncias de los televidentes y que son recibidas en la producción.
- *GPS, para saber dónde estás parado*, también conducido por Graña y emitido por América, cuenta con investigaciones de distintos tipos, como se detalló en la primera parte de este trabajo.

Pero no todos los que siguieron la línea del periodismo de investigación generada en la década del noventa pudieron llegar a su objetivo, ser veraces a la hora de mostrar y transmitir y lograr una cabal investigación. Así lo explican Ulanovsky y Sirvén en su libro: *“...por eso, en 2003, todos quieren ir tras el éxito conseguido por la fórmula de Kaos en la ciudad recreándolo con distintos matices, lo que desencadenará un fenómeno por demás peculiar: programas compaginados con ribetes de clips modernos, presentados por conductores y columnistas muy cools, pero para tratar los temas más escabrosos y sórdidos. Será una línea de programación que a partir de este momento tendrá una abultada decadencia y cuyo denominador común, con los matices de cada caso, será la exploración constante y obsesiva de ambientes carcelarios, procedimientos policiales, una atención persistente de los fenómenos de la noche y de sus personajes, la sexualidad en todas sus formas, la circulación creciente de la droga y diversos hechos de corrupción. Los informes, por lo general, estéticamente cuidados, echarán mano a cámaras ocultas,*

sugerentes relatos en off y un mayor involucramiento personal de sus hacedores de las notas que cubren”³⁶.

La cámara oculta: una nueva herramienta

Las cámaras ocultas fueron y son un instrumento que el periodismo comenzó a utilizar para lograr demostrar y/o evidenciar alguna irregularidad. En muchos casos sirvió para cerrar un caso o como punto final para un informe. Sin embargo, las dudas sobre su uso y su legalidad son muchas y el límite entre lo público y lo privado es muy fino. Así, poco a poco, el periodismo descubre en ellas un aliado con un gran poder de persuasión.

En nuestro país, el primer programa que la usó fue Edición Plus, en 1992, por Telefe, para una año después, hacer su aparición en Telenoche Investiga “*que capitalizó hasta el presente, con gran repercusión y perfeccionándolo, el sistema de registrar ilícitos con cámaras escondidas*”³⁷.

Si bien en Argentina aún no existe regulación específica sobre el uso de la cámara oculta, en 1999 la Cámara de Apelación en lo Criminal y lo Correccional Federal tomó como prueba una filmación realizada por Telenoche, mediante cámara oculta, en donde se mostraba a dos personas sacando expedientes de Tribunales a cambio de dinero.

Este tipo de modalidad se usó tanto para programas de humor y chimentos como para periodísticos, y se considera en nuestra televisión, una forma de comunicación e información válida y vigente.

La televisión nacional ya mostró distintos casos en el uso de la cámara oculta en programas periodísticos y de otros rubros, aquí se describen algunos ejemplos³⁸:

- El programa Puntodoc. grabó con cámara oculta al cirujano Alberto Ferroils, marido de la vedette Beatriz Salomón, y lo sorprendió mientras procuraba obtener favores sexuales de una clienta travesti a cambio de un descuento por una operación plástica. La exhibición provocó al medico y a su pareja serios daños personales y profesionales, y numerosos entuertos que todavía se dirimen en sede judicial.

³⁶ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, SIRVÉN Pablo. Pág. 150

³⁷ Ibídem. Pág. 624

³⁸ Ibídem. Págs. 139 y 140

- En 2008, dentro de su programa GPS, Rolando Graña mostró como dos empleados adscriptos al Jardín Botánico de Buenos Aires alquilaban, en beneficio propio, zonas del predio para filmaciones y producciones fotográficas.
- La ya mencionada cámara oculta de Telenoche Investiga en el Hogar Felices los Niños, fue sin duda la que más conmoción generó en la televisión en los últimos tiempos. La denuncia mostrada por Canal 13, dio lugar a un juicio y la posterior sentencia a Julio Grassi por abuso de menores.
- Una de las cámaras ocultas que tuvo mucha repercusión en el ámbito “chimentero”, fue la realizada en el programa Intrusos, de Jorge Rial, a Marcelo Corazza, flamante ganador de la primera edición de Gran Hermano. La secuencia giraba en torno a la posible relación homosexual de él con un amigo.
- En el ámbito del humor, las ya conocidas cámaras ocultas de Video Match tuvieron muchos años en pantalla, aunque siempre se dudo de su veracidad.

Creemos necesario transcribir los dichos de la abogada y profesora de Ética periodística Silvina Frederick en cuanto al uso de la cámara oculta como herramienta periodística: *“entre la presentación de una imagen como evidencia y la búsqueda del impacto, existe una línea débil que puede terminar diluyendo la investigación en el mero espectáculo. Es necesario por eso que quienes se planteen el uso de la cámara oculta lo hagan desde la responsabilidad profesional. Hay que ver el contexto para determinar, desde el punto de vista legal, si hay o no violación de la vida privada. Si la información es considerada un bien social, hay que preguntarse qué tipo de revelación mejora la calidad de vida de la población”*³⁹.

Así, con nuevas técnicas como la cámara oculta, los programas periodísticos de investigación fueron creciendo en sus informes y multiplicándose, hasta lograr que sus investigaciones se repitiesen en los noticieros de los canales.

Pero no fue sólo esta herramienta probatoria la que posibilitó el crecimiento y expansión de los ciclos de periodismo de investigación. A ello también coadyuvaron los propios televidentes y su fantasía de aparecer frente a la cámara. *“...la presencia de la gente común*

³⁹ FREDERICK Silvana, abogada y profesora de Ética Periodística en Declaraciones a la revista de la Unión de Trabajadores de Prensa (UTPBA) en Carlos Ulanovsky, Pablo Sirvén. ¡Qué desastre la TV! (pero cómo nos gusta). Argentina desde la pantalla 1999-2009. Editorial emecé. 2009. Pág. 138

en la televisión está modificando la manera de encarar el espectáculo y, en especial, la de generar noticias. El avance de los desconocidos que ocupan lugares en la pantalla se fortalece y se vuelve incesante”, afirman Ulanovsky y Sirvén.

De este modo, los noticieros cuentan con nuevos colaboradores: vecinos de la ciudad deseosos de participar enviando sus videos o fotos por Internet o simplemente llamando a la producción de cada programa para dar información de alguna ilegalidad que se esté produciendo en su barrio o de la que haya sido víctima. De a poco va naciendo un periodismo ciudadano que da a conocer información que antes se desconocía o a la que los medios no accedían.

En relación a esto, Shayne Bowman y Chris Willis sostienen que *“el periodismo participativo ya tiene un rol activo en el proceso de recolección, producción, análisis y distribución de noticias e información. Este intercambio está modificando la forma de producir noticias y también la manera de consumirlas. El lector–usuario–consumidor abandona su rol pasivo y comienza a participar de un proceso que antes le venía impuesto”*⁴⁰.

⁴⁰ BOWMAN Shayne y WILLIS Chris. Nosotros, el medio: cómo las audiencias están moldeando el futuro de las noticias y de la información, en Carlos Ulanovsky, Pablo Sirvén. ¡Qué desastre la TV! (pero cómo nos gusta). Argentina desde la pantalla 1999-2009. Editorial emecé. 2009. Pág. 108

CAPÍTULO 1: DESCRIPCIÓN DEL PROGRAMA

Documentos América es un programa abocado a la investigación periodística audiovisual, que se emite por Canal America. Trabaja temáticas atemporales, orientadas a problemáticas sociales ligadas a la prostitución, el narcotráfico, la trata de blancas y estafas de diversa índole.

La metodología de trabajo se basa en contactos en cámara oculta. El programa cuenta, como conductor, con Facundo Pastor, quien pese a su corta edad, posee ya varios años al frente de investigaciones policiales en dicho canal.

Su presencia atraviesa todo el programa, ya que es el único miembro del equipo de trabajo que aparece identificado frente a cámara. El resto del personal sale al aire en forma esporádica y bajo el título de “productor infiltrado”, por lo que no se reconoce su identidad.

Durante el año 2009, el programa se emitió los días viernes de 22.30 a 23.30 y en su producción se encontraba JOTAX Producciones, a cargo de Juan Cruz Ávila. En la actualidad es un segmento de los noticieros de América y de su señal de noticias América 24.

Estructura general:

- a) Comienzo del programa con separador de Documentos América e imágenes del informe.
- b) Presentación del informe en piso a cargo de Facundo Pastor.
- c) Primera parte del informe. Contacto con el supuesto estafador vía telefónica.
- d) Piso.
- e) Segunda parte del informe.
- f) Piso.
- g) Final del informe. Increpa en algunos casos y da una solución en otros.
- h) Cierre en piso con conclusiones finales.

El programa comienza con un avance de las imágenes que se verán en el trascurso de la emisión, las cuales son presentadas como una vorágine. La secuencia es acompañada con música de suspenso y estridentes golpes sonoros.

En este compacto predominan tanto las imágenes en la que los acusados hablan sobre el delito que se va a cometer, como las que muestran cuando se realiza un pago por ciertas irregularidades. A su vez, si se registró algún acto de violencia (forcejeo, discusiones fuertes, etc.) la secuencia es incluida en el registro. Todas las imágenes van acompañadas de la voz, en off, del conductor.

Una vez terminado el avance, se realiza la presentación de piso. Allí, y tras el saludo inicial, Facundo Pastor da una breve descripción respecto a las imágenes emitidas, refiriéndose al hecho que muestra y da pie al inicio del informe.

Este primer tape muestra los contactos iniciales de la producción con los grupos sospechados, predominando la conversación telefónica como medio para establecer el vínculo inicial. Con diálogos que oscilan entre los dos y tres minutos al aire, la producción finge interés y solicita una reunión para conocer mayores detalles. Una vez que se logra este primer encuentro el programa vuelve al piso, donde Pastor aporta algunos datos relevantes a la investigación y repite la información que se vio minutos antes. Para dar pie al primer encuentro, el conductor suele expresar frases como “*a continuación un documento impactante*”, “*imperdible*” o “*no se lo pierda*”. Asimismo, en la primera parte de la investigación, se suele mostrar un enlatado a modo de contextualización del problema tratado.

De aquí en adelante, la investigación se basa en registros en cámara oculta donde productores infiltrados buscan constantemente dejar en evidencia el accionar del grupo que está siendo investigado. Por lo general, se fragmentan en distintos segmentos que se enlazan con presentaciones en piso del conductor.

En DA no se producen más de tres cortes publicitarios, lo que otorga mayor tiempo en el aire para los informes. A su vez, antes y después de cada pausa, la producción ofrece un resumen similar al que se utilizó en la apertura a modo de adelanto.

En el plató, Facundo Pastor hace una presentación de la etapa inicial, desarrollo y final del informe y luego da un cierre a cada emisión. Sobre una media de duración del programa

de 46 minutos, el promedio de tiempo de aire en piso es de 4 minutos, mientras que los restantes 42 son ocupados por las imágenes de la investigación.

Una vez finalizada la etapa de los registros en cámara oculta, el conductor se presenta para exigir explicaciones a los sospechosos.

En ciertas oportunidades, también se verifica la presencia de agentes de policía de las fuerzas Bonaerense o Federal (ya que todos los informes tienen lugar en sus jurisdicciones), con el objetivo calmar los alterados ánimos que se generan en razón de las discusiones entre el periodista y el/los acusado/s.

Por último, Pastor da un cierre al programa (siempre desde el piso), donde aporta datos generales sobre la temática e invita a los televidentes a enviar su denuncia a la producción y a ver la emisión de la semana próxima.

Descripción Temática

La muestra tomada para analizar consta de seis programas seleccionados durante el ciclo 2009. A continuación ofrecemos una sinopsis de cada uno:

I. “LA NUEVA PROSTITUCIÓN, DEL CHAT A LA CAMA”

En esta emisión que salió al aire el día 17 de julio de 2009, se pretende demostrar cómo se está formando un nuevo modo de prostitución mediante Internet.

A través de una página Web, diferentes mujeres emiten imágenes eróticas a distintas personas, previo pago con su tarjeta de crédito. Pero el trabajo no termina ahí: lo que quiere develar el programa es que las chicas que allí se desempeñan son reclutadas por la “organización” y pasan a ser prostitutas VIP, es decir, en palabras de Pastor *“se prostituyen para hombres de elevado bienestar económico”*.

El programa consta de cinco etapas: una inicial donde la producción hace un contacto telefónico con la supuesta “organización”; una segunda donde, mediante cámara oculta, se ingresa al lugar de trabajo y se entrevistan con los encargados de la oficina; una tercera donde una productora se infiltra, toma el empleo y emite imágenes eróticas mediante la página Web; una cuarta donde un periodista español⁴¹, desde su país, accede a la página, y comienza a chatear con la productora infiltrada; y como última parte de este informe, la

⁴¹ Es presentado en el programa como Adrián Sack. Periodista de Madrid, España.

productora accede a la propuesta de ser acompañante de un empresario y el encuentro es grabado en cámara oculta.

II. “¿QUERÉS SER POLICÍA?”

“¿Querés ser policía?” fue emitido el 4 de septiembre de 2009. Es una investigación que se basa en supuestas irregularidades de un comercio que se dedica a vender indumentaria y accesorios de la Policía Federal Argentina. La investigación recorre tres momentos en cámara oculta, donde productores infiltrados compran mercadería del comercio sin que se les solicite una acreditación que los identifique como miembros de la fuerza de seguridad.

Tras los contactos y la posterior adquisición de los elementos, Facundo Pastor se presenta en el local con cámara abierta exigiendo respuesta sobre el supuesto ilícito.

Como elemento probatorio de la irregularidad, el conductor muestra un video donde se ven fragmentos de conversaciones en cámara oculta en la cual se produce la operación de venta. Después de una extensa discusión el periodista es echado del lugar tras algunos forcejeos.

Por último, un productor del programa utiliza la vestimenta y los elementos de seguridad para disfrazarse y hacerse pasar por un miembro de la fuerza. En las imágenes se lo ve como simula ser un efectivo de calle y frena a automovilistas y peatones solicitando documentación.

III. “MENTIRAS DE UN GOLEADOR”

Esta investigación puesta al aire el día 10 de julio de 2009, se centra en el ex jugador de River Plate, Oscar “Pinino” Mas y pretende revelar cómo él cobra un porcentaje para probar chicos en las divisiones inferiores del club.

Previo contacto telefónico, se produce un primer encuentro entre el padre de un chico interesado en jugar en las divisiones inferiores del River Plate y el ex jugador, donde se marcan los pasos a seguir y en el que se hace el pago inicial para reservar un cupo. La escena es grabada en cámara oculta y se lleva a cabo fuera de la cancha de River.

Luego, en un segundo encuentro entre el padre, su hijo y Mas, se plantea un entrenamiento en los bosques de Palermo, lo que sería el inicio de las pruebas para ingresar

al club. En una tercera instancia, se produce dicho entrenamiento y “Pinino” Mas lleva al padre y su hijo a conocer el estadio por dentro. Aquí se completa el pago.

De forma simultánea a estos encuentros, Facundo Pastor realiza entrevistas a padres que han sido estafados por el ex jugador.

En la siguiente etapa de la investigación, el conductor se traslada al club y se entrevista con el presidente del Fútbol Amateur de River Plate. Allí Pastor relata la investigación que está llevando a cabo la producción y muestra al miembro del club lo registrado en cámara oculta.

Para finalizar con el análisis de este caso, Facundo Pastor entrevista a un joven que fue “estafado” por Oscar Más para que relate su experiencia. Al cierre del programa, el conductor asegura que se le dio el derecho a réplica al investigado y este no respondió el llamado.

IV. “EL FALSIFICADOR”

“El Falsificador” es una investigación que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata, en la cual se buscaba demostrar cómo, en un quiosco situado frente a una dependencia municipal, se ofrecían ilícitos de lo más variados: venta de documentos de identidad adulterados, fraudulentos registros de conducir, dinero falso, armas, etc. El informe salió al aire el día 22 de mayo de 2009.

Sin establecer como se llegó al contacto inicial, en el informe se ve a un productor de Documentos América consultando sobre cómo acceder a una identidad falsa. En ese primer encuentro, el kiosquero ofrece sus servicios ilegales, indicando cuales eran los requisitos que exigía. Intercalado con esta conversación, se muestra otra escena en cámara oculta en la que una menor de edad consulta cómo es el procedimiento para adquirir un registro de conducir sin tener que realizar las evaluaciones correspondientes.

En el segundo día de contacto se realiza el pago del documento y a, su vez, se muestra cuando se saca la fotografía que irá, tiempo después, en el DNI.

Al tercer día, mientras el comerciante entrega el documento al productor, Pastor irrumpe con cámara abierta exigiendo explicaciones. Mientras se desarrolla una discusión, arriban miembros de la policía, sin un motivo establecido.

V. “PROXENETAS: CONEXIÓN PATAGONIA”

“Proxenetes: conexión Patagonia” es una investigación que tiene su eje en la prostitución. Emitido el 29 de mayo de 2009, busca mostrar cómo un grupo de individuos recluta a chicas pertenecientes a familias de bajos recursos económicos para prostituirlas.

En la primera etapa, se muestra un video que pertenece a una investigación realizada por un programa de un canal local de Río Gallegos, en donde las jóvenes que trabajan en el barrio Las Casitas (barrio exclusivo de prostíbulos) viven bajo un régimen de esclavitud: deben pedir autorización para salir de las casas donde viven durante el día y se retribuyen sus tareas con un pago mínimo.

Luego se establece un contacto telefónico con quien publicó el cartel donde se ofrece trabajo de camarera para una whiskería del sur. Allí se pacta una cita que se desarrollara en la terminal de ómnibus de Retiro.

Lo que resta de la investigación son dos encuentros, donde dos hombres explican el funcionamiento del prostíbulo y les indican cuales son las condiciones de trabajo: sueldo, seguridad, tipos de clientes, etc.

Por último, Facundo Pastor irrumpe en un bar céntrico de Capital Federal, donde se encuentra uno de los proxenetes. Tras exigirle explicaciones, el acusado sale del bar y el periodista lo persigue por las calles porteñas incitando a que los transeúntes lo agredan verbalmente.

VI. “JUBILACIONES. LA TRAMPA”

Aquí se pretende dejar en evidencia cómo una puntera política cobra para otorgar jubilaciones - que nunca se efectivizarán- a personas que no cuentan con los requisitos para acceder a ella. Esta investigación que llevó el nombre de “Jubilaciones. La trampa”, se emitió el día 5 de junio de 2009.

El primer encuentro se produce en una vivienda que funciona como oficina del gobierno. En cámara oculta se dan detalles de cómo es el trámite y cuáles son las exigencias para lograr una jubilación.

Posteriormente, uno de los productores infiltrado se dirige a otra supuesta dependencia del ANSES donde hablan con una abogada sobre dicha gestión.

Una vez desarrollados estos encuentros, la producción reúne a los damnificados y juntos se dirigen a la casa de la “puntera”. A cámara abierta, Facundo Pastor irrumpe en el lugar, increpando y pidiendo explicaciones a la señora. A los pedidos del conductor, se suman los reclamos de los damnificados que piden la devolución del dinero entregado. En medio de la discusión, la policía se hace presente en el lugar.

Como cierre de la investigación, Pastor entrevista a una de las señoras que cuenta como fue engañada por la “organización”.

También, a medida que transcurre la investigación, el conductor hace referencia a cuál es el procedimiento legal para acceder a una jubilación.

Descripción de planos visuales

Como se mencionó anteriormente, abordaremos el tema del plano a través de los conceptos de Julio Real quien lo define como el “*segmento de cinta que se graba en forma ininterrumpida desde el momento en que se dispara la cámara hasta el momento en que la detiene. En el material terminado el plano es la unidad que transcurre entre dos transiciones*”⁴². Además, el académico indica que algunos autores utilizan el término toma como sinónimo de plano.

Asimismo agrega que “*todo plano está constituido por un conjunto de elementos que determinan su significación. Los elementos más importantes son: Encuadre, Campo, Ángulo, Iluminación, Movimiento, Duración y el Sonido.*”⁴³

Dentro de los planos, se pueden diferenciar distintos tipos, entre los cuales encontramos: el Plano general largo, Plano general medio o Conjunto, Plano general corto, Plano Entero, Plano Americano o Plano medio largo, Plano cintura, Plano Pecho, Primer Plano, Primerísimo Primer Plano y el Plano Detalle.

A su vez, cada plano cuenta con una angulación particular, que se basa en la posición de la cámara con respecto a lo que vemos, tomando como referencia el eje óptico: la línea imaginaria que une el objetivo con la figura de la escena. Hay dos grandes categorías de ángulos: verticales y horizontales. En los primeros la cámara se coloca a diferentes alturas

⁴² REAL, Julio. El plano. Taller de Producción Audiovisual I. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Pág. 1

⁴³ Ibídem Pág. 7

con respecto al sujeto, mientras que en los horizontales, ésta adopta distintas posiciones con referencia al rostro del sujeto.

Dentro de los ángulos verticales mas comunes, existen tres categorías: normal, picado y contrapicado. Asimismo hay otros que no son muy usuales como el cenital y el supino. Por otro lado, los ángulos horizontales se dividen en: de frente, de tres cuartos, de perfil, de media espalda y de espaldas.

Otro elemento constitutivo del plano, y por ende del relato, es el movimiento, que se presenta de dos formas: el de los sujetos y objetos de la acción y, el de la cámara.

Al movimiento de la acción, que juega un papel decisivo en la percepción del espacio, se agregan los de cámara que renuevan la información sobre la imagen, dándole un carácter más vívido que en los encuadres fijos. A menudo los movimientos de cámara parecen funcionar como equivalentes de nuestros propios desplazamientos, lo que acentúa aún más la impresión de realidad.

La cámara móvil siempre cumple funciones precisas: acompaña el trayecto de una persona, descubre un elemento importante en la escena o concentra la atención sobre un hecho u objeto particular. En algunos casos, con independencia de la acción, realiza desplazamientos de gran valor significativo.

Los movimientos de cámara se dividen en tres tipos: Panorámica, Travelling y Zoom (travelling óptico).

Tanto en sus informes como en el piso, el programa Documentos América presenta distintos tipos de planos. Si bien varían en el desarrollo de la emisión, los que predominan son tres:

- **Plano Pecho:** es el de mayor presencia y se da por lo general en la cámara oculta. Este tipo de plano tiene un acotado uso en el piso y se puede apreciar sobre todo durante los informes. Tanto en cámara abierta como en cámara oculta, la figura se corta a la altura del pecho, variando la angulación tanto vertical como horizontal, debido a que en cámara oculta hay mayores movimientos e inestabilidad. En estas tomas, hay planos pecho picado, supino, contrapicado, perfil, etc. Si bien en cámara abierta también se altera la angulación, se produce en menor medida, predominando los planos pecho normal, frente o perfil.

Para citar diferentes ejemplos, el uso de este tipo de plano se da en las ocasiones en que Facundo Pastor va a increpar a los presuntos sospechosos y se presta a interrogarlos. Asimismo se usa en las entrevistas que mantiene con las víctimas o cuando se hace un reportaje a algún especialista sobre un tema específico.

Durante el registro en cámara oculta, los enfocados son tomados en general en este plano, ya que son diálogos entre dos personas que están parados o compartiendo una mesa.

Los planos pechos son los más utilizados ya que sirven para mostrar las caras, las expresiones, lo que dicen los protagonistas y cómo lo dicen.

A continuación algunos ejemplos de la utilización de este tipo de plano:

En cámara abierta



En cámara oculta:



• **Plano General:** se usa en los informes para contextualizar los ámbitos en los que se realizan los ilícitos. Tanto en cámara abierta como de manera oculta, este tipo de plano refiere a distintos lugares o acciones. De esta manera, la figura humana dentro del encuadre es muy pequeña y el ambiente es el elemento principal predominando sobre la persona que, en algunos casos, no es visible.

Algunos ejemplos:



- **Plano Cintura:** se da generalmente en el piso, cuando Facundo Pastor presenta las distintas partes del informe, opina y concluye sobre su contenido. Este plano muestra al conductor hablando de frente a la cámara para ser más convincente. Es el momento de relación directa con la audiencia, resultando determinante para ganar su confianza.



- Un cuarto plano, de menor repetición, pero de constante aparición en los programas es el **Plano Detalle**, tanto en cámara oculta como en cámara abierta. Este tipo de plano se usa generalmente cuando se pretende enfatizar ciertos elementos de la investigación:

- Entrega de dinero: la cámara (oculta) centra el plano en las manos de los productores infiltrados contando y entregando dinero (siempre billetes de 100 \$) a cambio de un Documento de Identidad falso, de uniformes policiales, etc.



- Establecer contacto: es utilizado cuando la producción llama por teléfono y genera el primer acercamiento con los investigados. Es usado para mostrar las anotaciones que la productora infiltrada realiza en distintos papeles mientras habla por teléfono.



○ Detalles relevantes de la investigación: para resaltar elementos probatorios del delito. Por ejemplo, se puede observar en el informe ¿Querés ser policía? donde se muestra el gafete realizado con el nombre F.DOCAM que resume la entrega de una identificación policíaca a una persona inexistente (DOCAM = DOCUMENTOS AMERICA). Asimismo, en esta emisión, se utiliza este tipo de plano para mostrar las insignias y dejar en claro que los elementos que allí se venden son oficiales.



También, en el informe del falsificador, se muestra con plano detalle el DNI falsificado. El productor infiltrado lo toma y lo acerca a la cámara oculta.



○ Movimientos corporales: en todos los informes se presenta planos detalles sobre acciones humanas como, por ejemplo, manos tipeando en un teclado, ojos observando un monitor (dirección de miradas), las manos de los estafadores en el momento en que Facundo Pastor los increpa.



• **Primer Plano**: se repite en todos los informes, es constante, tanto para la identificación del “estafador” como para identificar los gestos en las personas.



Secuencia cronológica de planos en el informe

Las secuencias de los informes responden a registros tomados en diferentes días. Las más trascendentes son reiteradas en varias oportunidades. Por ejemplo, “La nueva prostitución: del Chat a la cama” tiene como objetivo mostrar como a partir de trabajar para una página Web erótica, las jóvenes terminan recibiendo ofertas para ser prostitutas VIP. En este sentido, la secuencia filmada en un bar donde Eduardo, uno de los miembros de la “organización”, le ofrece a la productora ser acompañante de un empresario es repetida en tres oportunidades a lo largo del programa: la primera se muestra a los 6 minutos 23 segundos; luego se repite en el minuto 37 aproximadamente y el último aparece en el minuto 46.

Los informes intentan respetar el orden cronológico en que se dan los hechos. Para ello, las secuencias se presentan manteniendo la estructura introducción-desarrollo-cierre de una investigación: los primeros tipos de planos de los informes responden a los contactos iniciales (conversaciones telefónicas, presentación en el lugar donde se produce el delito, etc.); más adelante se trabaja sobre los ilícitos (pago por servicios clandestinos, ofrecimiento de empleo, compra irregular de artículos); y por último cierran con las secuencias que responden a la irrupción de Pastor con cámara abierta.

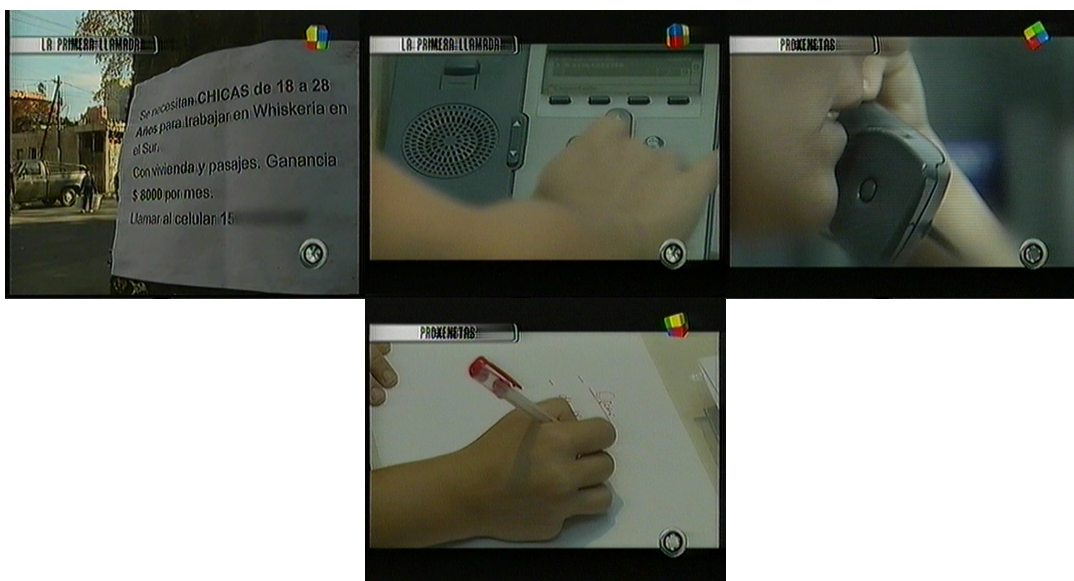
Así, los planos toman una vital importancia ya que son los que le dan la continuidad al desarrollo del informe. En este sentido, el recurso de la cámara oculta es de gran trascendencia ya que tiene el objetivo de reproducir el recorrido que realiza el productor infiltrado registrando las distintas acciones.

Esto se puede observar en el caso de la investigación “Proxenas, conexión Patagonia”. Las secuencias que se establecen son tres: la primera es un contacto telefónico, la segunda son las dos citas que se dan entre la productora y “los reclutadores”, y la tercera es el enfrentamiento entre Facundo Pastor y uno de los acusados.

Partiendo de un cartel encontrado en la Villa 31, el equipo de producción realiza una llamada telefónica que dura aproximadamente cuatro minutos al aire. Por lo que se aprecia en la conversación, es el primer contacto directo con los sospechosos. En los primeros pasajes, la responsable de la llamada se presenta y le indica el motivo del contacto y el sitio de dónde obtuvo el número.

De esta forma, la secuencia de planos en esta etapa es la siguiente:

1. Plano detalle de un cartel ubicado en una pared de la Villa 31
2. Plano detalle de la mano de la productora marcando en el teléfono
3. Plano detalle de la productora hablando por teléfono
4. Plano detalle de la mano de la productora escribiendo el nombre del “reclutador”



Posteriormente se producen los encuentros. Estos ocupan la mayor parte del informe y son el sustento base de la investigación. Son dos registros donde los acusados exponen el contenido de su ofrecimiento y las condiciones.

En la primera cita, la productora se presenta personalmente con Oscar, uno de los reclutadores. Allí, y tras el saludo inicial, la periodista hace referencia a extractos de la conversación telefónica, lo que evidencia que cronológicamente los contactos telefónicos se produjeron con anterioridad.

En este caso, la secuencia es la siguiente:

1. Plano general del ingreso a la terminal de retiro, en cámara oculta.
(Recorrido)
2. Plano general corto, saludo entre la productora y Oscar. Cámara oculta
3. Plano general, recorrido por Retiro. Productora y Oscar. Cámara oculta
4. Plano pecho de Oscar sentado en la mesa de la confitería. Cámara Oculta
5. Plano general de Retiro. Productoras retirándose de la terminal. Cámara Oculta



En la segunda cita, la productora se encuentra con los dos acusados. En esta oportunidad, Oscar le presenta al otro sospechado, tal como habían acordado en la ocasión anterior.

La secuencia que se desarrolla es la siguiente:

1. Plano general del ingreso a la terminal de retiro para el segundo encuentro, en cámara oculta. (Recorrido)
2. Plano pecho de Oscar sentado en la mesa de la confitería. Cámara Oculta
3. Plano general corto, movimiento de cámara, llega Alejandro, el segundo sospechado a la mesa
4. Plano pecho de los “reclutadores” sentados en la mesa hablando con la productora. Cámara Oculta
5. Plano pecho de Alejandro hablando por teléfono y haciendo los arreglos finales. Cámara Oculta
6. Plano general, la productora saluda y se retiran de la terminal. Recorrido. Cámara Oculta



En la tercera secuencia Facundo Pastor se presenta en un local porteño a exigir explicaciones a Oscar sobre lo registrado en cámara oculta. Aquí hay una discusión dentro del bar, que deriva en la salida del lugar y el inicio de una persecución por las calles de la ciudad.

La secuencia se dio de esta manera:

1. Plano general de Facundo Pastor ingresando al bar para increpar a Oscar
2. Plano pecho de Oscar sentado en una mesa
3. Plano pecho de Facundo Pastor pidiendo explicaciones a Oscar
4. Plano general del “reclutador” yéndose del bar
5. Plano general corto de Oscar caminando por la calle. Persecución
6. Plano general de Oscar perdiéndose entre la gente.



De esta forma podemos apreciar como la presentación del informe respetó de principio a fin el orden en el que se sucedieron los hechos. Sin embargo, en algunos lapsos del informe se utiliza el recurso de flashback (que será analizado más adelante), en donde se altera la sucesión de planos. Más allá de esta aclaración, predomina en los informes la regla de mantener el orden en que se desarrollaron las acciones.

Descripción de planos sonoros

Con respecto a los planos sonoros, en el programa se presentan la utilización de diferentes recursos: la voz, efectos sonoros, música, sonido ambiente y el ruido.

Michel Chion refiere al sonido y afirma que se puede presentar de tres maneras dentro de un relato audiovisual: in, off o fuera de campo. El primero de ellos es sonido en el cual se puede visualizar el objeto que lo emite, mientras que en los dos restantes se produce un sonido acusmático que significa oír sin poder ver cuál es el objeto emisor (aparato técnico, objeto o persona).

Como ya se mencionó, la **voz** es un elemento principal en el relato del programa, conformando un espacio particular al que Lorenzo Vilches denomina “*el espacio de la voz*”⁴⁴. Este está compuesto por distintos tipos:

- La voz en off: “*el comentario en off no modifica la imagen pero funciona como un metalenguaje y tiene la fuerza extraordinaria de decir prácticamente todo desde una cómoda posición. Es la voz del enunciador, del poder*”.
- Voz visible (in): “*la voz que viene de la boca del protagonista en todo momento, es decir, que hace coincidir con el tiempo de la imagen con el tiempo de la emisión de la voz*”.
- Voz ocultada: “*sucede en el caso de testigos o protagonistas que no quieren ser identificados y la cámara los encuadra de espaldas o de perfil, a contraluz, de modo que no se distinguen las facciones de la fuente hablante. Aquí la voz proviene de la imagen, pero la fuente se halla solapada. La voz del teléfono de un corresponsal, por ejemplo*”.

Otros elementos usados en la edición del programa son los **efectos sonoros**, que pueden tener su fuente física en la misma escena, o simplemente no constatar la fuente. Se utilizan para reforzar ciertos ruidos o para provocar determinadas reacciones en el espectador. La mayoría de estos efectos son producidos tecnológicamente durante la edición del ciclo.

Carla Iguera en “La Caja de Pandora”, marca que “*los efectos sonoros se utilizan para pasar de una escena a otra, para marcar la aparición de diferentes personajes. Están*

⁴⁴ VILCHES, Lorenzo. Manipulación de la información televisiva. Paidós Comunicación. Págs. 87 y 88

también relacionados con la aparición de diferentes íconos y se asemejan a los efectos sonoros que suelen aparecer en la computadora”⁴⁵.

La **música** se usa durante todo el programa y ayuda a la identificación con la trama ya que crea climas y da fluidez al desarrollo de los acontecimientos.

Por otro lado, Michael Chion, en “La escena audiovisual”, plantea *dos tipos de música*⁴⁶: la música de pantalla, que es aquella que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar del tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo; y la música de foso, que es la que se hace presente en el programa, que es la que acompaña a la imagen desde una posición off, fuera de lugar y del tiempo de la acción.

Asimismo, **el sonido ambiente** es frecuente en los informes, en especial cuando se registra en cámara oculta o en el momento de increpar al sospechoso. Aquí tomaremos nuevamente lo planteado por Chion quien lo define como *“el sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente.”*⁴⁷

Del mismo modo, Carla Iguera plantea que *“en los programas de investigación, para reafirmar la idea de que se estuvo ahí aparece solamente el sonido ambiente: ruido de los autos, bocinazos, etc.”*⁴⁸

Dentro del informe, también se hace presente el **ruido**, como el sonido no deseable, como un sonido fuerte o disturbio que no es agradable al oído. Se da generalmente cuando existe algún tipo de persecución, interferencia en el sonido o forcejeo. Algunos audios tomados durante el registro de la cámara oculta también presentan ruidos.

A su vez, predomina la voz del conductor que se hace presente tanto en el piso como en los informes. El programa cuenta con dos cortinas instrumentales: una de ellas es la que se utiliza en el piso, y la otra se usa durante el desarrollo de los informes.

Una característica repetida es la superposición de elementos sonoros. Es decir, la voz en off, el sonido ambiente y la música, superpuestos en un mismo plano, o la voz in con la

⁴⁵ IGUERA, Carla. La construcción del discurso multimodal. El caso de La Liga en La caja de Pandora. Alejandro Raiter – Julia Zullo (comp.) Ediciones La Crujía. Buenos Aires 2008. Cap. 9. Pág. 215

⁴⁶ CHION, Michael. La Audiovisión. La escena audiovisual. Paidós. 1993. Pág. 82

⁴⁷ *Ibidem*. Pág. 78

⁴⁸ IGUERA, Carla. *Ibidem*. Pág. 214

música. No es habitual la utilización del silencio como recurso y se emplean diferentes efectos.

Durante las distintas emisiones se utiliza una metodología similar en cuanto a la composición de planos sonoros, teniendo una particular para las distintas secuencias.

Estas generalidades se pueden observar en los anexos, donde independientemente del contenido del programa, la composición de planos, los efectos utilizados y la secuencia en que se presentan, se repiten de emisión en emisión.

Piso

Los planos sonoros en el piso se componen de la voz in del conductor y la cortina musical. En el único momento en el que la música prevalece, es en las aperturas y cierres de los bloques y en la finalización del programa.

El relato en el piso por parte de Facundo Pastor es continuo, sin pausas, no deja descansos sino que es veloz siguiendo, el ritmo del informe. Su voz no es interrumpida por ningún elemento: efectos, aporte detrás de cámaras, conversaciones telefónicas, panelistas en piso, anuncios publicitarios, locutor, etc.

El relato no es muy extenso, es breve, aportando poca información sobre la investigación. Sólo se explyea en la conclusión de cada informe.

Informe

Los dos planos sonoros que tienen mayor presencia en los informes son:

- La voz en off de Facundo Pastor que relata el informe desde el inicio hasta el final. Va acompañada de música de suspenso y suele anticipar el contenido del diálogo que lo precede. A su vez, esta voz en off se sobrepone al diálogo que luego continuará.
- Un segundo plano sonoro son los diálogos tanto en cámara oculta como en cámara abierta en los informes, que también suelen estar acompañados por música de suspenso.

Asimismo, durante el desarrollo del informe, se observa el uso de distintas puntuaciones sonoras:

1. Corte a neto (“cut”): es el pasaje directo y sin transición de un sonido (palabras, ambiente o música).
2. Apertura en fundido (“fade in”): aumento gradual del sonido.
3. Cierre en fundido (“fade out”): atenuación gradual del sonido.
4. Fundido encadenado (“mix”): es la disolución creciente del primer sonido simultáneamente al aumento escalonado del segundo.

En algunas oportunidades podemos observar que en los informes, el pasaje de un plano a otro se realiza mediante diferentes efectos: separadores, fundidos, golpes, zócalo, etc. De ellos, el más utilizado suele ser el de golpe, el cual imita un disparo de arma de fuego.

Otros elementos que aparecen y se repiten en los informes son los de simulación: tipeo, foto, disparo, etc. Es habitual encontrar efectos que sirven para contextualizar la temática tratada: sirenas de policía, gritos de gol, entre otros.

Al igual que la secuencia de piso, en la mayoría de los planos se registra mayor presencia de voz, pocos silencios, y si bien la música acompaña, son muy pocos los momentos donde predomina plano.

Como se mencionó cuando se describió a los separadores de los informes, la música que los compone es la misma, la cual va en aumento y llega a su máximo volumen cuando se termina de escribir el título del informe.

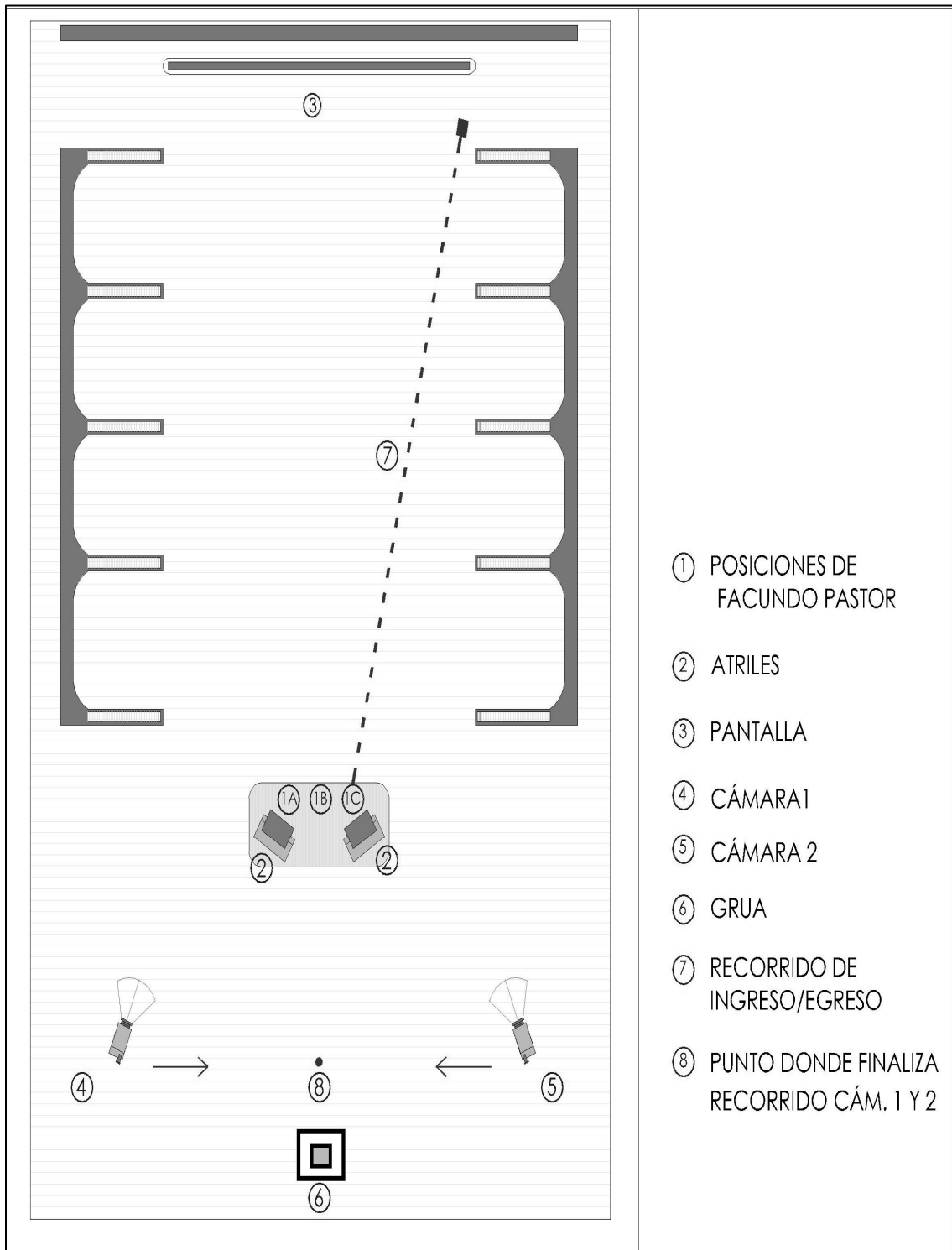
Estructura de piso

El estudio en el que se desarrolla el programa está compuesto por diferentes elementos:

- Una pantalla en estudio: está ubicada en la parte posterior de la escenografía, sobre un fondo negro. Es utilizada para mostrar imágenes relacionadas con la investigación o hacer alusión a una persona o acción. En ciertas ocasiones es empleado como un elemento contextualizador del relato del conductor.

- Dos atriles: ubicados en la línea divisoria del estudio. Son utilizados por el conductor para apoyar papeles con información sobre la investigación.
- Tres cámaras: dos de piso ubicadas ubicada una en cada lateral de la pantalla y una grúa.

Plano de Planta:



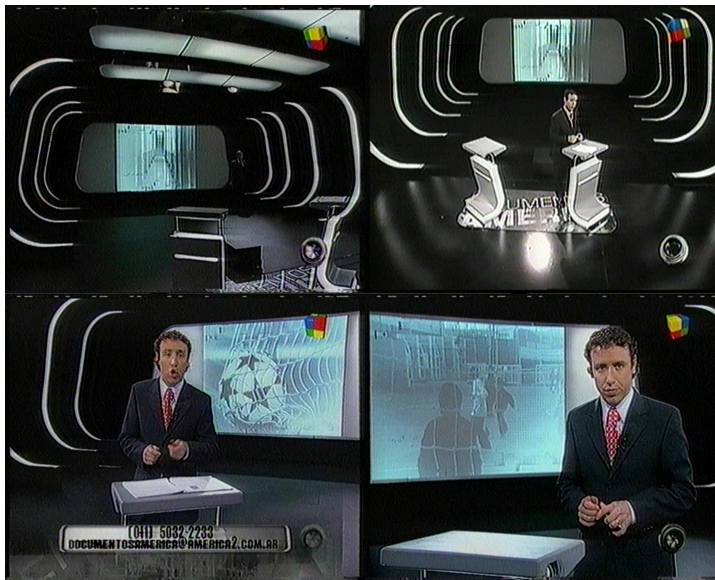
* Aclaración: el dibujo no está diseñado a escala.

Apertura

En el inicio de la secuencia en piso, se puede ver mediante un plano general a Facundo Pastor ingresando por la parte posterior del estudio hasta situarse frente a la cámara uno en un plano americano. Posteriormente, mientras presenta el informe, se ubica en el atril de la derecha de la pantalla y es tomado por la cámara dos en un plano cintura. Luego para presentar la primera parte de la investigación, utiliza el otro atril (izquierdo), produciéndose un cambio de cámara, donde la grúa, con una panorámica, lo toma en un plano cintura.

En los planos cortos, si bien prevalece la figura humana, también tiene relevancia la pantalla que se ubica en el fondo de la escenografía en donde se reproducen imágenes relacionadas con el relato. En este sentido, se observa que el director tiende a no superponer a Pastor por delante de la pantalla, buscando ángulos en los cuales la figura del conductor esté acompañada por la pantalla.

Ejemplos:



Vuelta al piso

Aquí encontramos el uso de diferentes secuencias por parte del director al momento de volver al piso luego del informe o de un corte comercial. Podemos describir las siguientes:

- Una secuencia utilizada para volver al estudio es aquella que está compuesta por un plano detalle de la pantalla en el piso, proyectando una imagen relacionada a la investigación, que posteriormente con la utilización de un zoom out, termina en un plano cintura-frente-normal del conductor. A continuación brindamos un ejemplo:



- Otra manera de volver al piso es mediante un plano general del estudio, donde el conductor ya está ubicado en uno de los atriles y es tomado por la grúa. Posteriormente es tomado por la cámara dos en un plano americano-frente-normal, para luego cambiar de atril y posicionarse frente a la cámara uno en un plano cintura-frente-normal.



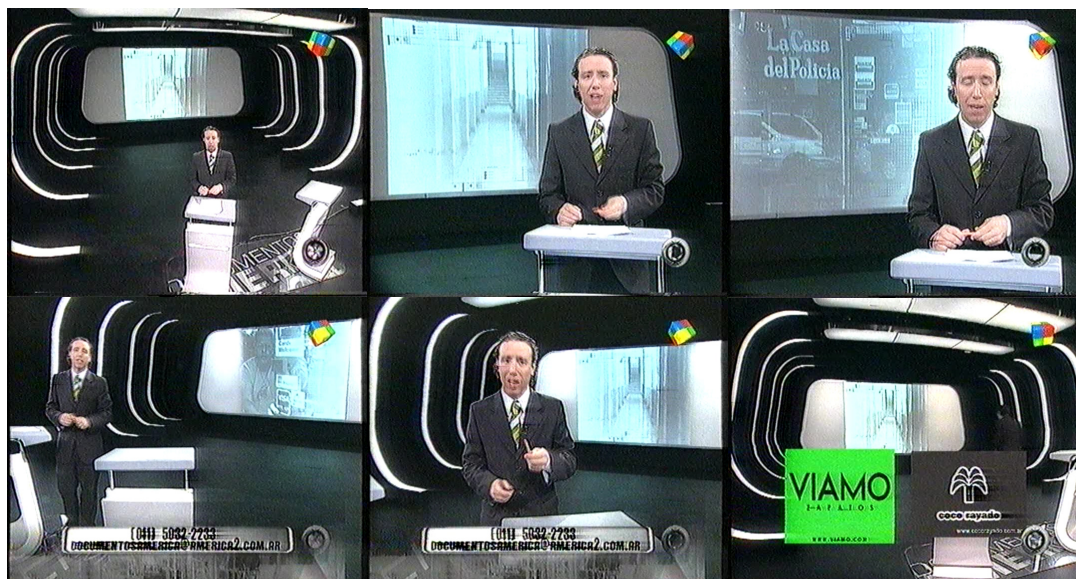
- También, para volver al piso se utiliza un plano entero del periodista captado con la grúa. A través de un travelling y un zoom in, pasa por un plano americano y termina en un plano pecho de frente del conductor.



Cierre

En cuanto al final del programa, el conductor es tomado con un plano general por la grúa, para luego ser enfocado en un plano entero-frente-normal, que mediante un zoom in, queda en un plano cintura-frente-normal. Posteriormente y luego de la despedida, la grúa vuelve a tomar en general al estudio donde se puede observar a Pastor yéndose del mismo por la parte de atrás.

Ejemplo:



Relación frente a cámara

Como ya hemos descrito, la posición en que el conductor se presenta frente a cámara, con la mirada directa hacia el objetivo, en plano pecho o primer plano, logrando así involucrarse con el espectador modelo y marcando la profundidad del vínculo con el público.

Umberto Eco afirma que al ver al conductor frente a cámara con la mirada hacia el espectador, éste *“advierde que le está hablando precisamente a él a través del medio televisivo, e implícitamente se da cuenta de que hay algo verdadero en la relación que se está estableciendo, con independencia del hecho de que se le esté proporcionando información o se le cuente sólo una historia ficticia. Se está diciendo al espectador: no soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí y de veras os estoy hablando”*⁴⁹.

Así desde este punto de vista normal, la mirada del conductor puesta en los ojos del espectador constituye la estrategia que utiliza el programa para decirle al televidente modelo que le está hablando a él, sin intermediarios. Con esto el conductor busca reforzar el vínculo personal con el espectador, rompiendo las distancias y logrando una complicidad para involucrarlo en su mensaje.

⁴⁹ ECO, Umberto. La estrategia de la ilusión. Editorial Lumen, tercera edición 1999. Pág. 88

Por su parte, Eliseo Verón plantea que la operación en la que el conductor mira la cámara y por la cual el televidente se siente mirado, es el eje Y-Y. Afirma que el conductor *“mira el ojo vacío de la cámara, lo que hace que yo, el telespectador, me siento mirado: él está allí, lo veo, me habla. El noticiero televisivo ha finalmente optado por constituirse alrededor de esta operación fundamental que se ha convertido así en una de las marcas de género, en tanto índice del régimen real que lo es propio: los ojos en los ojos”*⁵⁰.

Además agrega que si bien, en el denominado eje Y-Y está el cuerpo del presentador, la gestualidad, la postura, la expresión del rostro y el espacio que lo rodea, todo queda reducido a mínimo y la palabra toma valor. *“Así, el presentador es un soporte neutro, un punto de pasaje del discurso de la información que, de alguna, manera, habla por su boca”*. A este tipo de presentador, Verón lo define como “presentador ventrílocuo” y postula como lo importante a lo que se ha dicho y a aquello que es mostrado.

Tal es el modo en que se presenta Facundo Pastor dentro de Documentos América, buscando un vínculo directo con el espectador modelo y remarcando que es él mismo quien lo interpreta.

Recursos gráficos, técnicos y tecnológicos

Durante la emisión de DA se utilizan distintos recursos gráficos, técnicos y tecnológicos que tienen relevancia en el desarrollo de las investigaciones. Marcela Farré explica que *“los recursos técnicos-visuales se refieren básicamente al estilo o presentación estética de un programa y se relacionan con las posibilidades tecnológicas y digitales del canal, como también con la habilidad de los profesionales”*⁵¹

Estos recursos son frecuentes e intentan ayudar a comprender mejor lo que se está exponiendo. En el programa, se pueden observar tanto en el piso como en los informes y son realizados durante la edición.

⁵⁰ VERÓN Eliseo. Está allí, lo veo, me habla, en Communications N° 38, “Enonciation er cinéma”, 1983. París. Pág. 5

⁵¹ FARRÉ, Marcela, El Noticiero como mundo posible, estrategias ficcionales en la información audiovisual. Buenos Aires, 2004. Edición La Crujía. Pág. 223

Composición de la pantalla

Algunos de los elementos gráficos perduran durante toda la emisión, tanto en piso como en los informes. Sin embargo, hay otros que sólo aparecen en los informes o en el plató.



1- Logo de América Televisión. Animado. Se mantiene en pantalla durante toda la emisión, e indica si se trata de imágenes en vivo.

2- Videograph piso: se ubica en un rectángulo con fondo gris, letras negras, en el que se da a conocer el teléfono de la producción y la dirección de correo electrónico para futuras denuncias de los televidentes.

3- Videograph de informe: se utiliza en letras blancas mayúsculas para presentar personas o aportar datos sobre la temática.

4- Logo de Documentos América: es animado. Se mantiene presente durante todo el programa.

5- Membrete: se ubica en el margen superior izquierdo de la pantalla. Se expone el nombre del informe y se alterna con un título contextualizador. Generalmente marca lo

que está ocurriendo o lo que va a suceder. Es un recurso que sólo aparece en el desarrollo del informe.

6- Subtítulo: se utiliza durante el informe letras blancas (producción) y amarillas (investigado) para distinguir quien habla.

Otro de los recursos que tiene Documentos América son los separadores, tanto del programa como del informe, que son animaciones realizadas tecnológicamente.

Separador del programa

Es una secuencia animada que simula ser el interior de una cámara donde, entre otros elementos, se distingue el nombre del ciclo. Es utilizado para presentar el programa siendo el primer elemento que aparece en pantalla. Su duración es de tres segundos y predominan los colores negros, grises y rojos.

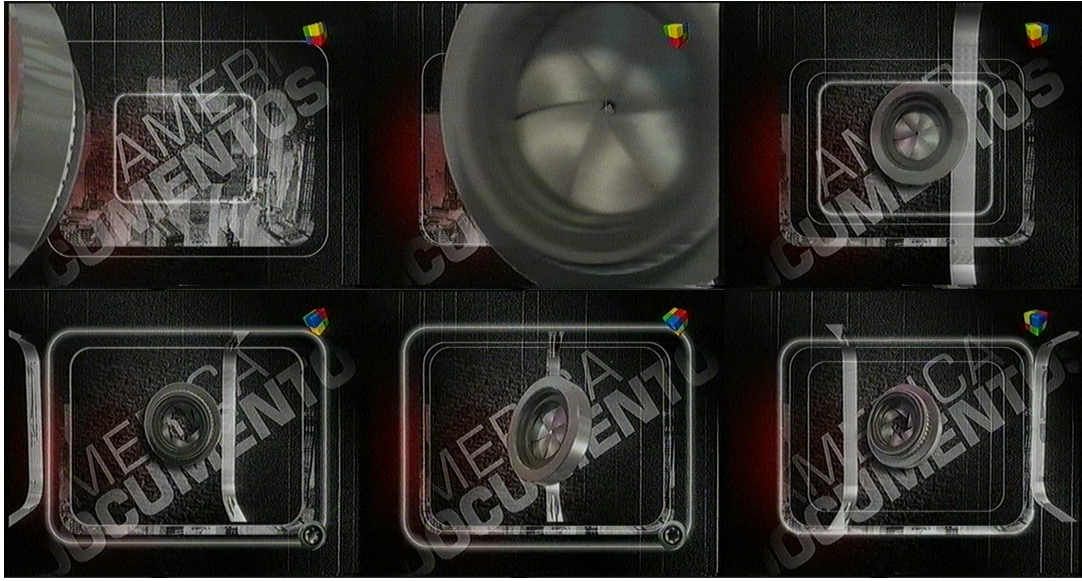
A su vez, va acompañado de música de suspenso que aumenta su volumen a medida que avanza la animación.

Es un elemento introductorio, ya que también se utiliza cuando se presenta las investigaciones, se vuelve al piso después de un informe o una tanda comercial.

Lo componen tres elementos:

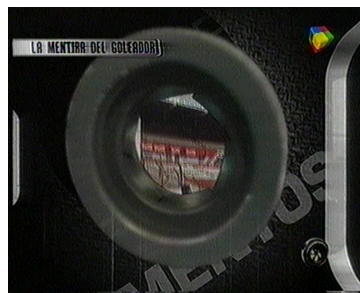
- Primero: ojo de una cámara que gira hacia ambos lados hasta situarse en el centro de la pantalla. Sobre el cierre de la animación, este objetivo se abre dando lugar a las imágenes de piso.
- Segundo: cuatro marcos con movimiento de acercamiento y alejamiento (similar al movimiento de lentes) que simulan ser el perímetro del visor de una cámara por dentro.
- Tercero: leyenda de Documentos América que se mueve perpendicularmente y simula ser algo confidencial.

A continuación una secuencia fotográfica de la animación:



Durante el desarrollo de los informes se utiliza un separador que dura menos de un segundo. Sirve como puntuación para que no resulte abrupto el paso de un plano a otro. Es la última parte del separador del programa, en donde el objetivo se abre y da paso a la siguiente imagen.

A diferencia del anterior, este recurso no es acompañado de música. En algunas oportunidades se utiliza un ruido de golpe, zumbido o en otras oportunidades el silencio:



Separador del informe

Es también otra secuencia animada en la que se presentan imágenes, dibujos y/o gráficos relacionados con la investigación acompañados por el nombre del informe y diferentes efectos sonoros que varían según cada temática. Todos los separadores comparten la misma música de suspenso, que a su vez es la que se utiliza en gran parte de los informes.

Se distinguen dos etapas: una inicial donde se presenta la imagen de fondo y una posterior en la que se superpone el título. Generalmente tienen una duración aproximada de tres a cinco segundos y son la carta de presentación de cada investigación.

“La nueva prostitución. Del Chat a la cama”



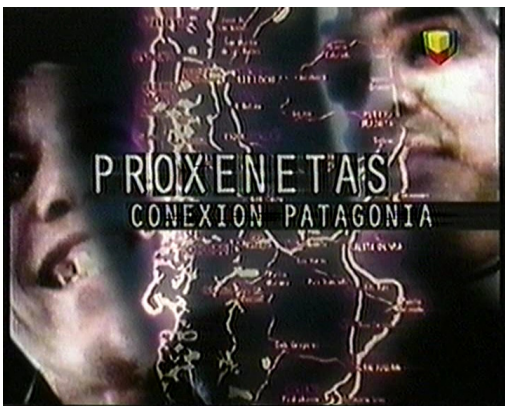
Sobre imagen de fondo de una chica enviando un beso por Webcam, aparece un botón de Play simulando el ingreso a una página que da pie a la aparición de la leyenda “La nueva prostitución, del chata a la cama”. La tipografía es similar a la utilizada en las pantallas analógica y es acompañada con música de acción. De esta forma, se une la informática, por un lado, y la prostitución por el otro. La duración aproximada es de 5 segundos.

“¿Querés ser policía?”



Se trata de una animación en la cual se viste y desviste de policía, en forma veloz y mediante un recurso técnico, a la figura de un hombre. Esta imagen está acompañada del título de la investigación, “¿Querés ser policía? El disfraz”, que ingresa a la pantalla con efecto de tipeo y con música de suspenso. Tiene una duración aproximada de cinco segundos.

“Proxenetas”



Aquí se muestra un mapa de la Patagonia argentina, en colores oscuros, con las imágenes de los reclutadores en los laterales. El título del informe ingresa en pantalla: “Proxenetas, conexión Patagonia”. Predomina el color violeta fluorescente similar al de las luces de lugares nocturnos. La conjugación del mapa, las fotos y el color de las letras, acentúa los conceptos de red

de prostitución a lo largo del país.

“El falsificador”



Mediante una animación, el elemento central es la tapa de un Documento de Identidad. En el margen superior se ubica la palabra “El Falsificador” que reemplaza a los números del DNI. La tipografía simula ser la perforación con la que se inscriben los números y es resaltada mediante una iluminación y un golpe sonoro. Acompaña música de suspenso. El fondo es color

negro con bordes rojos y tiene una duración aproximada de cuatro segundos.

“Mentiras de un goleador”



por música de suspenso.

Presenta una imagen de fondo, donde aparecen una pelota de fútbol y dos botines colgados y embarrados que se mueven suavemente. El título se superpone a la imagen con letras blancas, ingresando una palabra detrás de otra hasta formar la frase: “Mentira de un goleador”. El último término tiene un tamaño mayor que el resto. Dura aproximadamente tres segundos y es acompañado

“Jubilaciones. La trampa”



de cuatro segundos y la música es similar a los anteriores.

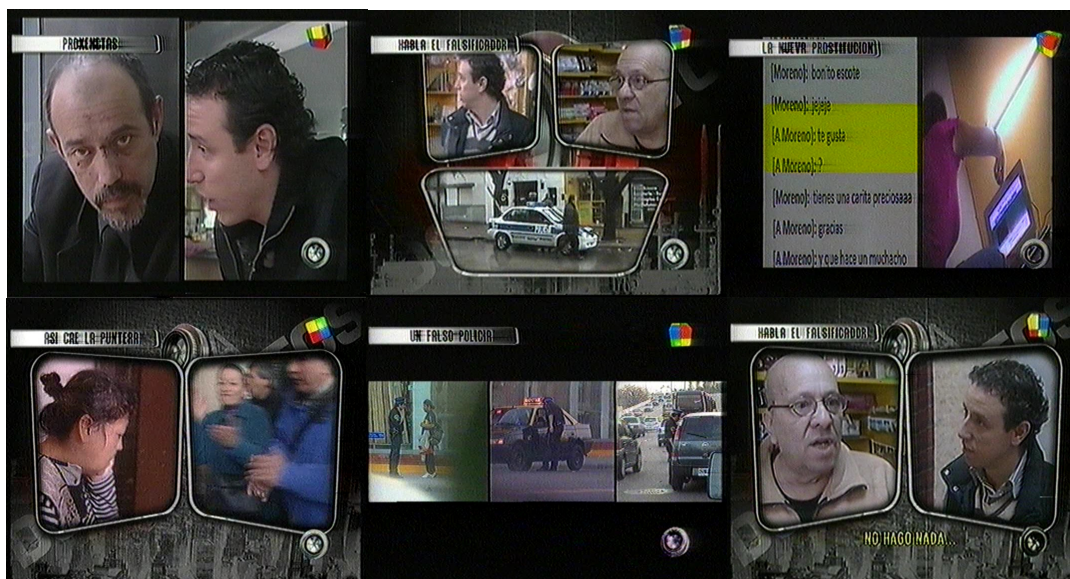
Sobre una fotografía de dos ancianos en primer plano se superpone un billete de 100\$ transparentado y con recuadro blanco en el cual se inscribe la frase “Jubilaciones, la trampa”. Esta se presenta mediante un efecto visual y sonoro similar a un sellado. De esta manera, se logra una asociación entre los conceptos de jubilados, dinero, tramitación y estafa. Tiene una duración

En los informes se pueden apreciar el uso de diferentes recursos técnicos-tecnológicos que ayudan a darle continuidad de las investigaciones. A continuación se detallan algunos de ellos:

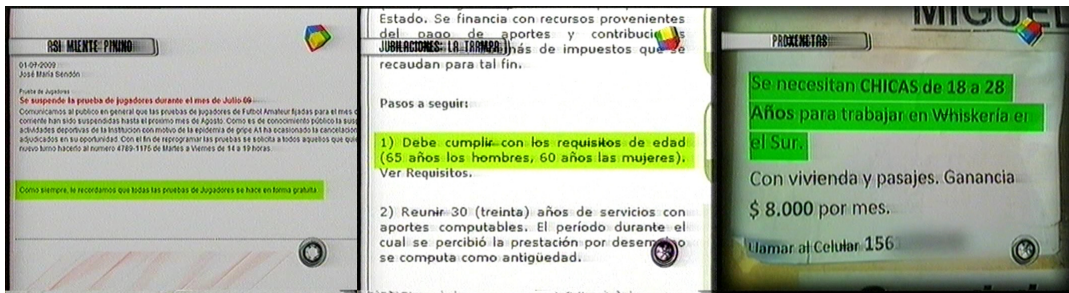
- Zócalo: efecto de movimiento lateral donde el plano siguiente ingresa desde la derecha hacia la izquierda de la pantalla. La imagen que continúa tiene relación directa con la anterior. En cierto punto, la imagen entrante se superpone sobre la saliente. Este efecto es utilizado como un conector entre la imagen saliente y la posterior evitando un corte neto hacia la siguiente imagen:



- Pantalla dividida: este recurso es utilizado para mostrar dos imágenes que se están realizando simultáneamente: cuando se increpa a los supuestos sospechosos, entrevistas, flashbacks, discusiones, etc. Es aplicado en el desarrollo de los informes, tanto en cámara oculta como abierta.



- Resaltador: es un recurso tecnológico utilizado para resaltar un concepto o frase importante de algún documento gráfico o digital.



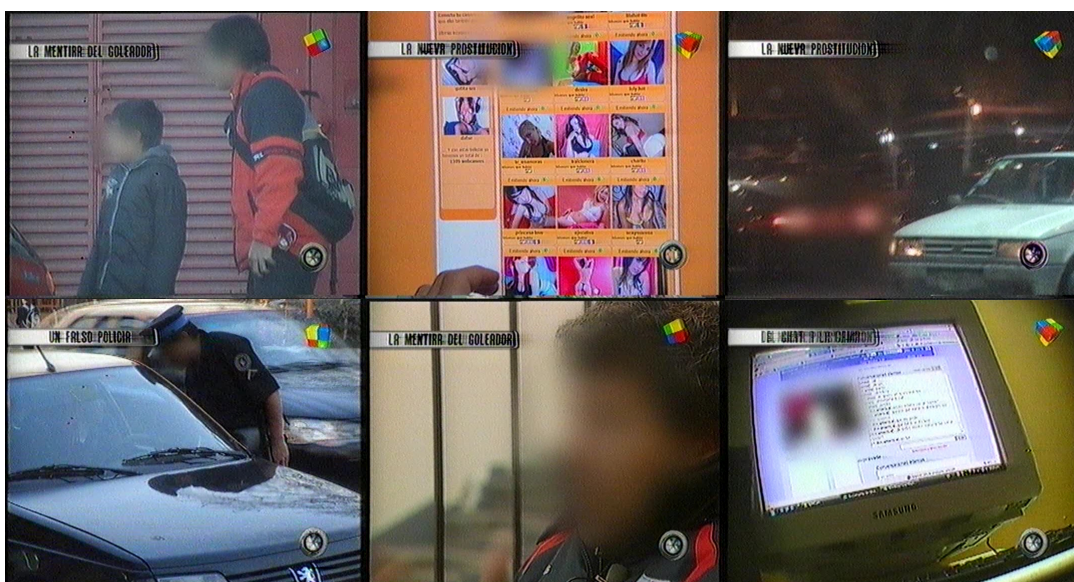
- Efecto de resaltador y zoom: es un recurso que tiene el objetivo de identificar a determinada persona o marcar la importancia de un texto. Para realizarlo se congela la imagen, se hace zoom in, se pone en escala de grises y solo queda en color lo que se pretende resaltar. Se suelen utilizar círculos para señalar la cara de una persona o algún elemento central de la investigación. A diferencia de los rostros, el texto es remarcado con un rectángulo.



- Efecto de zoom digital: es un recurso técnico que aparece durante las investigaciones en cámara oculta y es usado cuando se pretende resaltar un hecho, una acción o una persona.



- Pixelado: es una técnica que se usa para ocultar las caras y así proteger la identidad de los miembros de la producción o personas implicadas que participan en las informes. También se suelen tapar los ojos con bandas negras o pixelar las chapas patente de los autos:



- Mapas o fotos satelitales: son gráficos animados o mapas digitales que sirven para marcar una posición geográfica o simular la ruta que sigue alguna “organización”. Se usan programas informáticos para extraer las fotos y marcar la ubicación del local, con el nombre de las calles y un punto rojo indicando el lugar exacto. En los mapas, son frecuentes las flechas que señalan una cierta dirección.

Ejemplos de Mapas



Ejemplo de Fotos



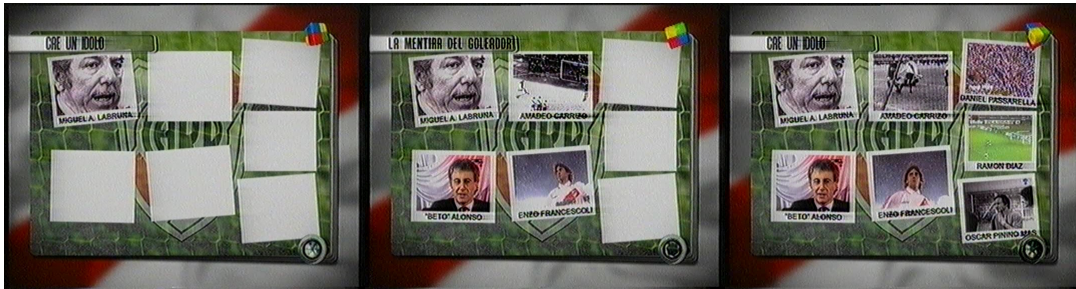
- Animación o ilustraciones: es un recurso que se usa generalmente en los informes mediante el cual se busca aclarar, a través de un dibujo, lo relatado en voz en off o se pretende dar cuenta de los hechos que no pueden ser mostrados. Son recursos tecnológicos realizados durante la edición.

A continuación detallamos algunos ejemplos que se dan en diferentes programas:

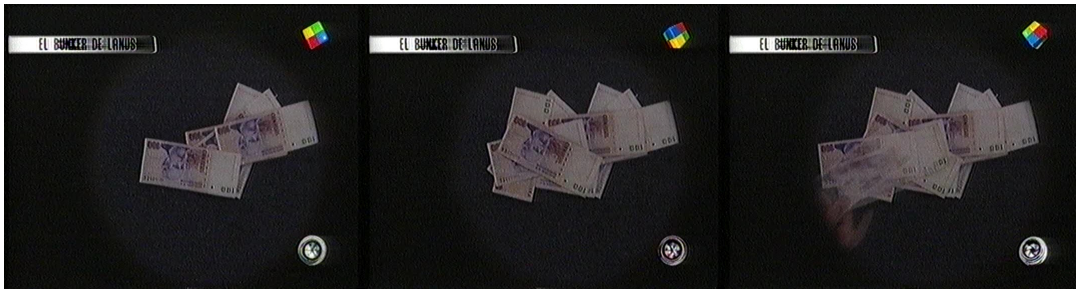
En “El Falsificador”: se muestra, mediante una animación, cómo se llena un DNI y cuáles son sus partes. Se van llenando los datos mediante efectos de animación.



En “Mentiras de un goleador”, se usa un fondo con el escudo del club River Plate y una red de arco. A medida que el locutor relata la historia, aparece la foto y/o el video en un recuadro más chico.



En “Jubilaciones, la trampa”, se usa una animación con billetes de 100\$ que van ingresando a la pantalla.



En “¿Querés ser policía?”, se usa un gráfico de precios animado, donde hay una foto de un “policía uniformado”, que, mediante flechas y cuadros, muestra el precio de cada accesorio. El policía tiene la cara pixelada.



- Efecto espejado: solo se usa en “Mentiras de un goleador”, es un recuadro que se muestra al costado de la pantalla donde aparece en primer plano el entrevistado desde otra óptica.



Efectos enunciativos y/o enunciación

“La mediatización de la sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones. Y lo que se comienza a sospechar es que los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un “real al que copian más o menos correctamente, sino más bien dispositivos de producción de sentido”

Eliseo Verón. 2001

Documentos América es un producto de la llamada “Neotelvisión”, según la concepción de Umberto Eco. Con este concepto Eco alude a una televisión más cercana al público, donde el espectador toma una posición activa dentro de la escena mediante la utilización de nuevas tecnologías, recursos técnicos, dinamismo, tematización, lo que lleva a cambiar su modo de producción. Es decir, el programa pone en práctica nuevos recursos de la televisión actual que lo llevan a ficcionalizar, transformándolo en un producto sensacionalista.

El Licenciado en Sociología Luis Alberto Quevedo, hace referencia a las formas en que los noticieros construyen la realidad indicando que *“muchas veces tienen que ver con crear climas de miedo, de pánico y que esa capacidad que tiene los medios de sumergirnos en una realidad ficcional creada por ellos, produce algo en nosotros que es cambiar nuestro estado de ánimo, y en general, tener mucha mas complicidad con lo que el noticiero cuenta, que con nuestra, por ejemplo, posibilidad de llamar por teléfono a alguien o salir a la calle o verlo o comprobarlo”*⁵².

Así, este nuevo modo de la televisión, supero la antigua, denominada “Paleotelevisión”: *“hasta entrada la década de los ochenta, no existía en la mayoría de las televisiones una lógica empresaria de la programación... No importaba demasiado el horario, el día o la ubicación relativa en la grilla que tuviera determinado programa porque no se trataba de captar y conducir la atención del público. Era antes bien una televisión pedagógica que, mirada desde hoy, recibe el calificativo de “Paleotelevisión”. Casetti y Odin describen esa*

⁵² QUEVEDO, Luis Alberto, Licenciado en Sociología y Director de Comunicación de la Facultad Latinoamericana de Ciencia Sociales. En el programa En el Medio I, que se emitió por Canal Encuentro el día 04 de mayo de 2009. Desde 00.14.59 hasta 00.15.31

televisión anterior como una estructura reguladora dentro de un espacio propio de un contrato televisivo de carácter pedagógico en el que los profesionales del medio funcionan como maestros y los telespectadores constituyen una suerte de gran salón de clase.

Por lo contrario, la neotelevisión rompe con el estilo pedagógico. La neotelevisión se distingue por propiciar la interacción con el espectador, que se supone activo, libre, determinante, cuando no reacio o indócil⁵³”.

Por lo tanto, la diferencia entre estos dos tipos de televisión, no solo se da en su función, sino también en su contenido. Así lo explica Marcela Farré quien afirma que *“si antes, en la llamada “Paleotelevisión”, el interés de un canal se centraba en su imagen - por ejemplo de seriedad - o en su objetivo - por ejemplo, proporcionar un servicio informativo a la comunidad- la Neotelevisión reemplaza la coherencia de las acciones en busca del consumo también fragmentario. Consciente de la aleatoriedad del público, la oferta intenta desesperadamente adaptarse a esa característica, y como consecuencia, los contenidos y formatos tradicionales de la programación se desdibujan. En la Neotelevisión, las transformaciones del medio así como las del propio noticiero han dado por resultado un texto que aglutina valores contradictorios, como compitiendo entre si. El noticiero es ahora una industria, y muy ocupada por el éxito comercial de su producto⁵⁴”.*

De este modo, se da un paso hacia una televisión más moderna, más dinámica, que emplea diferentes recursos para su puesta en práctica. Donde no sólo se marca un cambio en su funcionamiento, sino que la Neotelevisión plantea un nuevo discurso en el que se hacen presentes tanto la ficción como la realidad. Como afirma Eco, ésta es una televisión que cada vez habla más de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público.

Con la Neotelevisión se ponen en juego distintos elementos y recursos que los noticieros emplean actualmente, tanto en la forma de decir cómo en la manera de mostrar. Mario Carlón lo expresa de la siguiente manera: *“los recursos que ponen en juego los noticieros actuales han desbordado largamente, en relación con los momentos anteriores, tanto en piso como en notas editadas, las formas de decir lo que estamos viendo en televisión:*

- en piso: estudios cada vez más abiertos que exhiben sus redacciones o su control editor

⁵³ FARRÉ, Marcela, El Noticiero como mundo posible, estrategias ficcionales en la información audiovisual. Buenos Aires, 2004. Edición La Crujía. Págs. 48 y 49

⁵⁴ FARRÉ, Marcela. Op. cit. Pág. 40

- *en notas editadas: una retórica del editado (en notas grabadas o en toma directa) cada vez más expuestas: trazados gráficos que dividen notas musicalizadas a la manera de video clips en actos; uso de colonizaciones o musicalizaciones dramáticas o humorísticas; operaciones de montaje cada vez más perceptibles que incluyen fragmentos filmicos ficcionales (de avisos publicitarios, Films de géneros, series); exageradas operaciones de aceleración o retardamiento; puesta en contacto entre diferentes entre diferentes espacios por pantallas fragmentadas, etc.*⁵⁵”.

En el mismo sentido, Pedro Brieger periodista de Visión Siete Internacional, observó que *“lo que ha cambiado básicamente es la esencia del show. El noticiero cuarenta años atrás buscaba transmitir noticias, hoy cada noticia hay que vestirla de una manera que la haga atractiva para que el televidente se quede, porque si no hay música detrás, si no hay dramatismo, sino hay como una película de acción, el público se va. Por lo tanto, ya no es la noticia lo que importa sino la forma de presentarla”*.⁵⁶

Dentro de este nuevo esquema en el que se inserta la televisión actual, aparece el sensacionalismo que es definido como la *“tendencia a producir sensación, emoción o impresión, con noticias, sucesos, etc.”*.⁵⁷ Para lograr esto, se emplean recursos ficcionales, los cuales se advierten en el contagio de formatos, estilos y técnicas de las artes audiovisuales de ficción, lo que Marcela Farré denomina ficcionalización.

Estos recursos están presentes desde el inicio hasta el fin de la transmisión, ya que son elementos donde se localizan las intenciones enunciativas. Así, analizaremos dónde se sitúan y cuáles son sus consecuencias para poder entonces caracterizar al programa DA desde su construcción final.

A continuación se detallan algunos aspectos que serán motivo de análisis: ritmo, esteticismo de planos, orden de las secuencias, colocación contextual del texto, musicalización, magnificación (exageración de los casos), uso del potencial (una estafa menor da pie a otra mayor), adjetivación excesiva (impactante, increíble), entonación, estilo poético, utilización de metáforas, redundancia de ideas, uso de flashbacks, voz en off,

⁵⁵ CARLON, Mario, Sobre lo televisivo, dispositivos, discursos y sujetos. Estatización y espectacularización en textos televisivo: de los noticieros al caso María Soledad. Págs. 63 y 64

⁵⁶ BRIEGER, Pedro. Analista en política internacional, sociólogo y periodista de radio, gráfica y televisión. Actualmente es conductor de Visión Siete Internacional. En el programa En el Medio I, que se emitió por Canal Encuentro el día 04 de mayo de 2009. Desde 00.14.34 hasta 00.14.59

⁵⁷ Real Academia Española. Edición Online. Consultado el día 01 de agosto. Link http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sensacionalismo

imágenes de archivo, manipulación de la información, y construcción de diversas nociones (víctima, espectador, lástima y miedo), entre otros.

El licenciado en Ciencias de la Comunicación Social, Juan Carlos Lozano Rendón afirma que *“en muchos países del mundo, los noticieros televisivos parecen haberse volcado hacia la espectacularización, es decir, hacia el uso de recursos de forma y de fondo que apelan a las emociones y a los sentidos más que a la razón. Cada vez con mayor frecuencia e intensidad, los conductores y reporteros editorializan y adoptan tonos de voz altos y rápidos, con énfasis dramáticos. Las noticias privilegian la personalización, la dramatización y la fragmentación en la cobertura de los acontecimientos, sean de política, espectáculos o deportes. El énfasis en lo actual y lo inmediato provoca pérdida de contextualización; la información se empaqueta con efectos visuales como cámaras subjetivas, música dramática, tomas cortas y rápidas, cámara lenta, efectos de sonido y recursos de diseño y edición”*⁵⁸.

Desarrollaremos un estudio de los efectos enunciativos, en donde se deberá tener en cuenta que, desde nuestra posición de lector empírico, cuando se utilice la categoría *espectador modelo* o *televidente modelo*, estaremos refiriendo a aquel construido por el *autor modelo*. Es decir que DA se mantiene en contacto e identificado con el texto transmitido. De este modo, el *televidente modelo* será aquél ideal para el programa aquí analizado.

Asimismo, es necesario recordar que este análisis está basado en el producto final, es decir, en lo que se ve en pantalla y no en sus modos de producción.

Sensacionalismo

Antes de comenzar con la descripción de los recursos enunciativos, creemos necesario hacer alusión a los lineamientos teóricos que seguiremos en torno al sensacionalismo:

⁵⁸ LOZANO RENDÓN, José Carlos, “La espectacularización de la información en noticieros televisivos de Canadá, Estados Unidos y México, en *Diálogo Político*, Págs. 101 y 102. Año XXI - N° 1 - Marzo 2004

La Real Academia de la Lengua Española lo define como la *“tendencia a producir sensación, emoción o impresión, con noticias, sucesos”*⁵⁹ y a la sensación como la *“impresión que las cosas producen por medio de los sentidos”*⁶⁰.

Para poder ejercer la profesión, el periodista debe conocer cuales son sus alcances y tomar conciencia hasta donde juega su rol de líder de opinión. Mauro Cerbino señala que *“si hacer periodismo es saber comprender distintos lenguajes y traducirlos en relatos, el periodista debe asumir que los relatos, los textos que él produce, representan un material altamente sensible para el lector. Es decir que los lectores, de cualquier medio, trabajan los textos emitidos por el periodista, por lo que este debe asumir la influencia de su decir sobre el lector”*⁶¹.

En un artículo periodístico, Luis Ramiro Beltrán Salmón describe al sensacionalismo como la tendencia de cierto periodismo a presentar materias que exploran las bajas pasiones y los intereses menos nobles del público y en donde el deseo de vender se convierte en el motor que mueve a esos sectores de la prensa. Siguiendo a Beltrán Salmón, es una distorsión intencional de la noticia, que implica manipulación y engaño y, por lo tanto, significa una burla hacia la buena fe del espectador.

Acordamos con Beltrán Salmón cuando establece que el sensacionalismo es *“una estrategia de manejo de la información periodística dirigida a llamar la atención del público hacia noticias que provoquen en él fuertes emociones a cualquier precio. Manipula esas emociones a fin de que la gente reaccione a los mensajes en forma irracional e instantánea. Se vale para ello de recursos de distorsión narrativa de los hechos como son, principalmente, la exageración y la dramatización, ambos eficaces para falsear la realidad. Y lo hace con tal intensidad y frecuencia que algunos estudiosos estiman que puede llegar a insensibilizar a las personas respecto del horror, del dolor y de la muerte”*⁶².

Este tipo de periodismo se dirige prioritariamente a los sentidos de los receptores y sólo secundariamente estimulan su inteligencia. El propósito de llamar la atención con estos

⁵⁹ Definición extraída de la edición online de la Real Academia Española. Link: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sensacionalismo

⁶⁰ Definición extraída de la edición online de la Real Academia Española. Link: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sensacion

⁶¹ CERBINO, Mauro (2004). “Ética y sensacionalismo en el periodismo digital”. UNESCO.

⁶² BELTRÁN SALMÓN, Luis Ramiro. Sensacionalismo: Lacre del lucro. Cochabamba, 2 de abril de 2005. Link: <http://www.lostiempos.com>

recursos, habitualmente tiene un objetivo comercial: aumentar la audiencia. Su espíritu consiste en cambiar el eje social de la profesión hacia una lógica comercial. En este sentido, Beltrán Salmón señala que *“se trata de valorizar la emoción en detrimento de la información y del razonamiento reflexivo y crítico”*. El periodismo se transforma en un servicio de una empresa, en donde la información es pensada y tratada como una mercancía y no como lo que es o debería ser, un bien social.

Por su parte, Javier Restrepo indica que *“esta desfiguración del ejercicio profesional se contrarresta con la aplicación de técnicas para entregar a los lectores una versión integral de los hechos. Se trata de reunir, hasta donde es posible, todos los elementos que hacen comprensible un hecho y de entregarlos al receptor de modo que se destaquen los aspectos más importantes para su interés; al contrario de lo que sucede en el medio sensacionalista en donde se destaca lo llamativo y excitante para responder a la curiosidad El buen periodismo no responde a la curiosidad de la gente sino a sus intereses”*⁶³.

Y el sensacionalismo apunta a darle respuesta a la curiosidad de las personas, que no es más que el morbo del espectador. Es decir, le da al consumidor lo que éste pide para ganar su lealtad y consolidar las ganancias de la empresa productora.

Entonces, la información pierde su lugar para darle paso a las curiosidades más elementales, que son finalmente lo que excita los sentidos del espectador. Por lo tanto, toda información que no pueda ser presentada de acuerdo con esa exigencia deja de tener importancia.

El autor Alfonso Lopera señala que *“más que una presentación espectacular, es un criterio, impuesto por el ánimo de llamar la atención y de aprovecharse de la noticia. El sensacionalista ve en la noticia lo que causa sensación, es decir, lo que excita los sentidos, y eso es lo que destaca. Los demás elementos de la noticia, que son generalmente los esenciales, no tienen importancia para él porque exigen demasiado al lector”*⁶⁴.

El sensacionalismo, en términos de Giovanni Sartori, *“es la reducción de la verdad de un hecho a sus aspectos más sensacionales, es decir, se trata de una verdad a medias. Cuando un hecho se muestra en su contexto y con sus antecedentes, y se señalan sus proyecciones y*

⁶³ RESTREPO, Javier Darío. Consultorio Ético. Proyecto Periodismo para la Paz. UNESCO-FNPI. www.fnpi.org/consultorio/. 2005

⁶⁴ LOPERA, Alfonso. Ética del Periodismo. Editorial de la Universidad de Antioquia. Medellín 1990. Páginas 108 -110.

consecuencias, el lector cuenta con elementos suficientes para entender lo que ha sucedido y para decidir qué puede cambiar, o qué puede hacer para impedir la repetición de realidades dramáticas. Si sólo se le muestra lo sensacional, el lector se vuelve pasivo, convierte la realidad en algo ajeno que tiene importancia en cuanto le pueda proveer sensaciones nuevas. No se trata, por tanto, ni de callar realidades, ni de maquillarlas, sino de mostrarlas completas y de modo inteligente. Esto supone investigación y estudio, disposición pedagógica para comunicar eficazmente, e independencia respecto de los intereses comerciales que aconsejan aprovechar la versión a medias de los hechos, para venderlos como historias sensacionales”⁶⁵.

El ideal del sensacionalista que menciona Alfonso Lopera señala es que *“la presentación de la noticia excite el interés del lector a través de la vista, o del oído y la vista si se trata de radio o de televisión. Desde el punto de vista ético este criterio contradice el compromiso con la verdad, que supone decir sólo la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Además, y es quizás la más grave falla ética del sensacionalista, se manipula y subvalora al lector puesto que se le niegan las partes de la verdad que estimulan su pensamiento y se le entregan solamente las partes sórdidas o triviales de la realidad”⁶⁶.*

En otras palabras es sensacionalista cualquier noticia que no deja espacio a la reflexión, y que más bien, dada su “crudeza” o insistencia, juega a neutralizar el deseo de profundización e inhibe el desarrollo de la duda.

⁶⁵ SARTORI, Giovanni. Homo Videns. La Sociedad Teledirigida. Ediciones Taurus. Madrid 1998. Capítulo 2. La opinión teledirigida.

⁶⁶ LOPERA, Alfonso. Ética del Periodismo. Editorial de la Universidad de Antioquia. Medellín 1990. Páginas 108 -110.

Una vez hecha esta aclaración, comenzamos con el análisis de los distintos recursos enunciativos que están presentes de Documentos América.

Musicalización

Un recurso que acompaña todo el ciclo es la música. Con mayores y menores apariciones, crea sentido diferente en el espectador y por consiguiente, es pieza clave en la investigación.

Si bien la música no tiene una presencia demasiado destacada, está vigente durante todo el programa con un volumen imperceptible. Esto ayuda a crear un determinado clima y sirve para acompañar los hechos que presenta Facundo Pastor.

En este sentido, Mariano Besada, Coordinador de producción de Telefé Noticias indicó que *“el dramatismo lo que hace es generar más tensión. Cuando vos generás más tensión generás más atención. Cuanta más atención te prestan, mas posibilidad tenés de captar la atención del televidente. Hay notas que para mí tiene que tener música y notas que no es necesaria y a veces se la ponemos para que ese clima que intentamos generar sea un poco más denso. Hay notas policiales que son dramáticas de por sí, que no necesitarían en la teoría música, y que sin embargo se la ponemos porque eso nos ayuda a dramatizar aun más el relato”*⁶⁷

La melodía utilizada en DA es de tipo instrumental y varía entre el suspenso y la acción. Esto se debe a que, si bien no son tantos los recursos visuales y lingüísticos utilizados, la música alta dificultaría la recepción de la narración del conductor.

Como ya ha sido mencionado, el programa posee una estructura que se puede dividir en dos (piso e informe) aunque el rol de la musicalización no varía en las dos instancias.

Como cita Carla Iguera⁶⁸, es habitual que en los noticieros y en los programas de investigación se utilice una música particular para cada relato. En este sentido, cuando la víctima de algún hecho cuenta lo que ocurrió, generalmente de fondo se escucha música lenta e instrumental. A su vez, hay situaciones que se asocian con canciones populares: cuando se habla sobre asentamientos marginales se suele utilizar cumbia villera, o cuando

⁶⁷ BESADA, Mariano, Coordinador de producción de Telefé Noticias, en el programa En el Medio I, que se emitió por Canal Encuentro el día 04 de mayo de 2009. Desde 00.21.11 hasta 00.21.57

⁶⁸ IGUERA, Carla. La construcción del discurso multimodal. El caso de La Liga en La caja de Pandora. Alejandro Raiter – Julia Zullo (comp.) Ediciones La Crujía. Buenos Aires 2008. Cap. 9. Pág. 214

se habla de las víctimas de alguna guerra suele escucharse la canción de Mercedes Sosa “Solo le pido a Dios”, apelando a un conocimiento socialmente compartido acerca de qué tipo de música acompaña cada situación. Sin embargo, en DA no se utiliza música que se asocie con el hecho narrado.

Esto se debe a dos factores fundamentales. En primer lugar, el programa constantemente explica lo que se ve en pantalla, por más evidente que resulte. Es decir, no se utiliza como estrategia el trazar sociedades entre música y contenido.

En este sentido, desde donde está planteado, el producto final llega listo para no ser repensado desde la música. No es necesario detenerse en la música para interpretar al problema, sino que uno debe seguir el relato del conductor y las imágenes que se presentan.

En segundo orden, al utilizar siempre la misma música y no una *contextualizada*, se trabaja la identificación de esa cortina con el programa. Crece la identidad del mismo y se potencia a DA como una huella más fácil de ser reconocida en el espectador. Es decir, se logra que al escuchar la melodía se piensa en el programa.

Como se mencionó con anterioridad, la música resulta casi imperceptible en gran parte de la emisión. Marca un ritmo constante, manteniendo la atención a través del suspenso durante todo el informe. El espectador se mantiene en un estado de expectación por el desarrollo de una acción⁶⁹, es decir, en un momento de tensión de lo que pueda ocurrirle a los personajes, y por lo tanto atento al desarrollo del conflicto.

En algunos momentos del relato la música rompe la linealidad, aumentando la intensidad y creando los focos de mayor incertidumbre. Esto ocurre en los casos donde no hay presencia de voz in u off. Suelen anticipar a momentos de tensión extrema. Esto se puede observar en “Mentiras de un Goleador” cuando el conductor se dirige a la oficina del presidente del Fútbol Amateur de River Plate. Sin omitir palabras, el recorrido de Facundo Pastor es acompañado por la cortina en un volumen alto, tomando ésta mayor presencia en el informe. La escena dura aproximadamente 12 segundos⁷⁰.

En algunos casos se suele utilizar este recurso para crear incertidumbre en situaciones intrascendentes. Un ejemplo se da en la investigación “El Falsificador”, en la que por

⁶⁹ Definición extraída de la Real Academia Española en su versión de Internet. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=suspenso Consulta realizada el día 10 de junio de 2010.

⁷⁰ “Mentiras de un goleador” en Documentos América. 10 de julio de 2009. Desde 0:34:34 hasta 0:34:46

cuarenta segundos se muestra a un productor en cámara oculta afeitándose⁷¹. Esta escena sería poco relevante e innecesaria a la investigación. Sin embargo, el tipo y volumen de la cortina crea una gran expectativa sobre lo que va a ocurrir en la escena siguiente.

Otros elementos que se emplean en los momentos de tensión son los golpes sonoros que se usan para resaltar una idea/hipótesis de la investigación. En “Jubilaciones, la Trampa” se persigue la idea de que para poder convencer a los futuras víctimas, los estafadores ofrecen garantías políticas. Cuando una de las estafadoras hace hincapié en el carácter político de las jubilaciones, se emplea un fuerte impacto sonoro que provoca mayor atención en el espectador modelo⁷².

Es decir, lo que se pretende con su uso es remarcar que lo que se dijo es relevante para la investigación, que no se puede dejar pasar, sino que es algo que hay que tener en cuenta ya que sería una pieza fundamental en el tema.

Los efectos sonoros son elementos que se utilizan para reforzar una idea o una acción. En DA contextualizan y magnifican generando mayor atención sobre una situación secundaria. Es decir que, cuando se desarrolla un acto que puede llegar a transcurrir sin demasiada relevancia, se utiliza este recurso para que provoque mayor interés. En este sentido, en “El falsificador”, se incorpora el sonido artificial de un disparo de la cámara de fotos⁷³, exaltando la acción y haciéndola más evidente. A este hecho menor, el equipo de producción lo utilizó como elemento probatorio en la investigación.

A su vez, la reiterada utilización de golpes sonoros, provoca un constante estado de alerta del espectador.

En conclusión el rol que ocupa la musicalización es el de ser un elemento central en la composición de las secuencias de acción y suspenso, en algunas oportunidades incrementando la acción propia de las imágenes y en otras, directamente, creando suspenso donde no existe. Por ende, es un elemento que maximiza las sensaciones del espectador.

Similar función cumplen los efectos sonoros que, además de reforzar una idea o una acción, exaltan la sensibilidad de quien ve el programa gracias a los constantes golpes con que se los presenta.

⁷¹ “El falsificador” en Documentos América. 22 de mayo de 2009. Desde 0:10:36 hasta 0:11:46

⁷² “Jubilaciones, la trampa” en Documentos América. 5 de junio de 2009. Desde 0:10:40 hasta 0:10:46

⁷³ *Ibidem* “El falsificador”. Minuto 11:50

Magnificación

Comúnmente vemos, leemos y escuchamos en los medios de comunicación distintas noticias; algunas importantes y otras más banales. Estas últimas son las que provocan que nos preguntemos si algo es realmente noticiable.

Entonces, ¿cuándo una información puede ser considerada noticia? La teoría sobre el periodismo que plantea la Escuela Tradicional Norteamericana (escuela sobre periodismo moderno) hace referencia a la objetividad como el principio rector de la actividad periodística. Así, marca que “un hecho puede ser considerado noticia cuando contiene alguno de los denominados Factores Noticiables. Es de acuerdo a estos factores de interés que el periodismo ejerce el criterio selectivo que le permite decidir qué informaciones podrán ser transformadas en noticia y cuáles deberán ser desechadas”.

Las categorías de selección de factores varían según los autores, como así también el nombre con el que se las denomina. Por ejemplo, a estos mismos Factores Noticiables Mauro Wolf los define como “*valores noticia*”.

El autor hace hincapié en la valoración y selección de informaciones, ya que entiende que es necesario disponer de estos sistemas de evaluación. Afirma que en la comunicación de masas “*existen restricciones relacionadas con la organización del trabajo, sobre las que se construyen convenciones profesionales que determinan la definición de la noticia, legitiman el proceso productivo (desde el uso de las fuentes a la selección de los acontecimientos y a las modalidades de confección) y contribuyen a prevenir las críticas del público*”⁷⁴. Por lo tanto se determinan así un conjunto de criterios que definen la noticiabilidad de cada acontecimiento, es decir, su aptitud para ser transformado en noticia.

Mauro Wolf agrega que “*la noticiabilidad, está estrechamente vinculada con los procesos de rutinización y de estandarización de las prácticas productivas: equivale a introducir prácticas productivas estables sobre una materia prima (los acontecimientos en el mundo) de naturaleza extraordinariamente variable e imprevisible*”⁷⁵.

⁷⁴ WOLF, Mauro. La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectiva. Cap. 3: De la sociología de los emisores al “newsmaking”. Editorial Paidós. México 1991. Pág. 215.

⁷⁵ Ibidem Pág. 216

De esta manera, surgen los *valores/noticias*, como el componente principal de la noticiabilidad, los cuales tienen el fin práctico de ser aplicados fácilmente y orientados hacia la eficiencia.

Wolf marca que *“los valores/noticia son utilizados de dos maneras, son criterios para seleccionar entre el material disponible en la Redacción los elementos dignos de ser incluidos en el producto final. En segundo lugar, funcionan como líneas-guía para la presentación del material, sugiriendo qué es lo que hay que enfatizar, lo que hay que omitir, dónde dar la prioridad en la preparación de las noticias que se presentan al público. Los valores/noticias son por tanto reglas prácticas que incluyen un corpus de conocimientos profesionales que implícitamente, y a menudo explícitamente, explican y dirigen los procesos de trabajo en la redacción”⁷⁶”.*

Los criterios de elección no son referencias estáticas, como tampoco lo son las apetencias informativas del público. En este sentido, Wolf afirma que los valores noticia poseen una naturaleza dinámica ya que *“cambian todo el tiempo y a pesar de presentar una fuerte homogeneidad en el seno de la cultura profesional (al margen de divisiones ideológicas, generacionales, del medio de expresión, etc) no son siempre los mismos. Ello se manifiesta claramente en la especialización temática que en un determinado período históricos los medios de comunicación practican. Argumentos que hace algunos años simplemente no existían, hoy normalmente constituyen noticia, mostrando la gradual extensión del número y el tipo de argumentos temáticos considerados noticiables”⁷⁷”.*

Se trata de una actividad jerarquizadora en la que se va a elegir lo que finalmente aparecerá publicado en el medio de comunicación. El problema esencial al que se enfrenta el periodista es el de delimitar qué criterios va a aplicar en el proceso de elección.

En general suelen utilizarse múltiples criterios al mismo tiempo aunque todos ellos son relativos y, por tanto, discutibles. En ocasiones actúa un único elemento como el componente fundamental; en otras sin embargo, es la interrelación de varios de ellos la que otorga notoriedad a la información.

En este sentido, los temas tratados en Documentos América cuentan con alguno de los Factores Noticiables que presenta la Escuela Tradicional Norteamericana y con otros de los

⁷⁶ Ibidem Pág. 223.

⁷⁷ WOLF Mauro. Op. Cit. Pág. 225.

Valores Noticia señalados por Wolf. Como analizaremos en este apartado, los factores que se destacan tienden a ser los más sensacionalistas, entendiendo a esto último como los factores que generan un mayor impacto sensorial en el espectador.

Por ello, seleccionamos una serie valores que aparecen en el ciclo y que merecen ser estudiados, ya que nos permiten comprender algunas características propias de DA:

- **Emoción:** *si bien puede pensarse que gran parte de las noticias repercute en los sentimientos de los lectores, se considera que este factor se constituye como elemento específico de la noticia cuando estas reflejan emociones tales como la ambición, el odio, el temor, el amor, los celos, la envidia, etc.*

- **Conflicto:** *es considerada noticia toda información que suponga una disputa, una pelea o enfrentamiento; sea esta entre personas, agrupaciones o países.*

- **Prominencia o notoriedad:** *la condición relevante, pública o conocida de una persona, lugar, animal o cosa es lo que determina la noticiabilidad de las informaciones que lo involucran. Por ejemplo, el carácter destacado de ciertas figuras públicas.*

- **Cantidad de personas implicadas en el acontecimiento (de hecho o potencialmente):** *Los periodistas asignan importancia a las noticias que se refieren a muchas personas, y cuando más alto es el número de personas, más importante es la noticia.*

- **El interés de una noticia:** *da lugar a una valoración más compleja, más abierta a las opiniones subjetivas, menos vinculante para todos. El interés de la historia está estrechamente ligado a las imágenes del público que poseen los periodistas y también el valor/noticia que definen la “capacidad de entretenimiento”. Son interesantes las noticias que, a propósito de un acontecimiento, tratan de dar una interpretación basada en el lado del “interés humano”, del punto de vista insólito, de las pequeñas curiosidades que llaman la atención.*

Estos son sólo algunos de los factores que debe contener un hecho para que pueda ser tomado por los distintos medios para transformarlo en noticia. Si bien no es necesaria la existencia de todos, el acontecimiento debe contar al menos con uno de ellos. Así, el estudio sobre las características de DA nos permite analizar cuáles son las particularidades que hacen que hechos delictivos menores se transformen en objeto de investigación periodística.

El ciclo presenta una meta determinada: reforzar constantemente la idea de que el acto que se pretende demostrar perjudica a miles de personas, mueve millones de pesos y es realizado por organizaciones delictivas con influyentes contactos. Es decir, magnificar hechos cotidianos otorgándole mayor repercusión, trabajando sobre la cantidad de personas implicadas en el acontecimiento.

El relato de Facundo Pastor tiende a transformar un hecho delictivo menor en uno de los más importantes del país sin dar ningún dato que fundamente. En este sentido por ejemplo, se toma a un simple delincuente como parte de una organización que realiza trabajos perfeccionados o plantea a un reducido grupo como miembros de organizaciones mafiosas de gran envergadura. También plantea a los hechos como fenómenos peligrosos que van en aumento, magnificando el problema inicial y generando una repercusión desmedida en el espectador.

De este modo, analizamos cómo se trabaja en los informes de DA la cantidad de víctimas implicadas, la forma de agruparse y actuar de los victimarios y la relevancia de los hechos investigados.

Cantidad de víctimas implicadas

En el transcurso de la emisión del programa “Proxenetas” se menciona en varias oportunidades la cantidad de afectados, pero como sucede en todas las investigaciones, no se indican números exactos ni fuentes consultadas. Así, encontramos referencias como “*más de 200 chicas*”, “*centro sexual para miles de chilenos*” o “*miles de mujeres argentinas que van en busca de futuro*”. Como se aprecia en las frases, se pasa de cientos a miles sin un criterio lógico, ya que lo que importa no es el número real en sí, sino que este impacte en el espectador.

Esto mismo se aprecia en “La Nueva Prostitución”, donde se indica que “*cientos de chicas*” son las que trabajan en la oficina ofreciendo imágenes por cámaras Web. Esto no sólo no se demuestra, sino que es refutado por las imágenes que se ponen en escena. El espacio físico donde se emiten imágenes está compuesto por seis boxes por lo que resulta imposible albergar a esa cantidad de personas. A su vez, como si eso no fuera suficiente, veintisiete segundos después las “chicas” pasaron de ser de cientos a miles. A medida que

la investigación y el informe avanzan, la magnificación del acontecimiento es mayor y el número de víctimas crece.

Misma situación se repite cuando se menciona la cantidad de clientes que consumen la página web considerándoselos miles. En este sentido, es indudable que el servicio de la pornografía por Internet convoca a mucha gente a través del mundo, pero lo que se resalta es que no aporta un dato preciso sobre la cantidad de visitas de la página de Internet en cuestión.

En el programa “Jubilaciones La Trampa”, Pastor afirma que “*cientos de vecinos*” son quienes iniciaron el trámite de jubilación en una de las oficinas, dato que no se demuestra en ningún momento. El único intento de justificación se aprecia cuando el conductor menciona los dichos de un supuesto vecino que afirma que al lugar acuden aproximadamente “*doscientas personas por mañana*” para ser atendidas. Sin embargo, no se muestra una imagen de dicha situación, no se documenta bajo ningún otro elemento probatorio. Sólo queda en una declaración que es tomada como verdad absoluta y que no se condice con las imágenes.

No obstante, ya se estableció la noción de que es un centro de atención masivo y que son muchos los estafados. Para que esta idea no sea puesta en discusión, se utiliza una estrategia que consiste en hacer foco en otro aspecto de carácter demostrable. Esto se da a través de un proceso de distracción, el cual reside en que la escena continúe con otro aspecto distinto de la investigación. En este ejemplo, la escena posterior a la del vecino consiste en un testimonio en primera persona de otro damnificado desviando la atención de la cantidad de afectados a un caso concreto.

Un caso similar ocurre cuando, de regreso en el piso, el conductor manifiesta que “*la producción de DA logró confirmar más de cuatrocientos casos, mas de cuatrocientos damnificados por esta organización de la trampa de las jubilaciones. Cobraban entre \$300 y \$400 pesos...*”. Minutos después, cuando vuelven al informe, el conductor indica que existe “*miles de personas engañadas*”. Otra vez se magnifica el hecho con datos que no son exactos y sin siquiera mencionar la fuente de dónde se obtuvieron.

En otro pasaje del informe, el presentador hace alusión a que afuera de la oficina había entre doscientas y trescientas víctimas esperando su respuesta. Un dato nuevamente exagerado ya que la cantidad de damnificados que fueron junto con la producción no

superaba los treinta. Una vez más, se evidencia la estrategia de DA tendiente a magnificar un caso particular sin indagar en profundidad sobre la problemática.

Otra exageración de los casos se da en “Mentiras de un goleador”, donde el discurso que atraviesa el programa está marcado por constantes referencias potenciales sobre la cantidad de posibles damnificados. En el programa se hacen seis referencias directas sobre ello: “*miles de chicos*”, “*son cientos las víctimas*”, “*son varias las denuncias*”, “*cientos de familias estafadas*”, “*cientos de denuncias*”, “*muchas denuncias recibidas por nuestra producción*” y “*cientos de denuncias*”.

Estas citas se diseminan a lo largo del informe apareciendo en forma esporádica. Es una estrategia que sirve para trabajar en forma constante sobre la cantidad de víctimas sin la necesidad de aportar datos concretos. Por lo que se puede apreciar, se utiliza indistintamente los términos “*cientos*”, “*miles*” y “*varias*” para referir a la cantidad de perjudicados.

Además, ninguna de las denuncias a las que se refiere se acredita con documentos judiciales. A su vez, en la entrevista al Presidente del Fútbol Amateur de River, Diego Quintas, este indica que “*denuncias oficiales a River no hay*”, que sólo saben de trascendidos. Este recurso sirve para acaparar la atención del espectador, transformando en un fenómeno delictivo de alcance masivo a un hecho con pocos casos particulares.

Victimarios: cómo se agrupan y sus modos de proceder

En estas investigaciones se puede apreciar como, mediante el relato de Facundo Pastor, se exagera la función del victimario, otorgándole una magnitud que en muchos casos no llega a condecirse con la realidad. Así, se emparenta a un hombre con una organización, a un futbolista con un ídolo deportivo, a un comerciante con un artista, a vendedores con los principales culpables de la inseguridad en el país, etc.

Hemos afirmado que un hecho es más noticiable cuando están involucradas en él mayor cantidad de personas, y cuando estas poseen una determinada relevancia en la sociedad. A lo largo de todos los informes, el conductor se encarga de atribuir grandeza a los victimarios, de hacerlos más culpables de lo que son; en definitiva, de transformarlos y otorgarles una imagen que no tienen, logrando un impacto mayor en el televidente modelo.

En la investigación “Proxenas, conexión Patagonia”, las personas allí acusadas son dos hombres que se encargan de entrevistar a mujeres y proponerles un trabajo en la provincia de Santa Cruz. El relato caracteriza a estos individuos como una “*organización mafiosa*” encargada de reclutar chicas para llevarlas a trabajar al Sur del país. El término organización alude a un grupo de personas numerosas, donde cada uno tiene un cargo jerárquico, que realiza un trabajo organizado con un fin determinado. Sin embargo, en la investigación esto no se demuestra: la misma persona que pega los carteles en la vía pública ofreciendo empleo a las chicas es quien luego se encargará de explicarles en que consiste el trabajo. Otro de los implicados es Alejandro que también se ocupa de convencer a las chicas para que tomen en trabajo. Como última integrante, se encuentra la mujer de Alejandro (denominada por Pastor como “*la otra pata de esta organización*”), que si bien no aparece en pantalla ni se menciona su nombre, es la persona que vive en Santa Cruz y espera a las chicas en el local para trabajar.

De este modo podemos observar cómo, a través de la utilización del término “organización”, se le otorga a un reducido grupo de personas una importancia y magnitud que no tienen. Con esto no apuntamos que no se trate de delincuentes, sino que no tienen el grado de peligrosidad que el relato les da. El término *organización delictiva* posee en sí una connotación que alude a bandas compuestas por numerosos miembros de características temibles.

Sin embargo, vemos que el grupo de individuos implicado en la investigación no está conformado como una organización, ya que carece de características para llegar a serlo y, en el caso de que las tuvieran, no se pueden apreciar en el informe.

Otro punto importante aquí es ver cómo se caracteriza a esta supuesta organización: se utiliza el término *mafia*, que está asociado a la violencia desmedida, la venganza y/o la muerte, todas situaciones que no se perciben en lo absoluto en el programa. A su vez, se utilizan adjetivos como “*peligrosa*” y se los vincula con la “Trata de Blanca”, sin profundizar ni establecer como se llega a esta conclusión. Es decir, se asocia este hecho con otro fenómeno de mayor gravedad que no se reafirma ni se comprueba.

Otro ejemplo de lo anterior se observa en la investigación “El Falsificador”, donde se plantea que Carlos Salvarreyes, el comerciante que vendía DNI falsos, es “*un eslabón de una organización que actúa en la ciudad de La Plata*”. Se lo describe como parte de una

red dedicada a realizar distintos delitos en la localidad bonaerense. Así, este hombre no es solo una persona encargada de entregar los DNI falsificados, sino que es algo mucho más peligroso, es un miembro de una esfera aún mayor que agrupa a más personas. De este modo, se crea la noción de que tras él existe algo más grande, y por consiguiente, más peligroso, siendo una pequeña parte de algo mucho mayor. Sin embargo, sólo se trabaja sobre Salvarreyes sin hacer alusión al resto de los eslabones de dicha cadena. Esto se analizará en próximos capítulos, cuando se aborde la forma de investigar que posee el equipo de producción.

Este punto también es aplicable al informe “Jubilaciones, la trampa”, en el que se hace referencia al accionar de una “*organización delictiva*” en la que participan tres personas (Liliana Franco, una supuesta diputada llamada Mónica Pastorini y la abogada Natalia Flores), de las cuáles sólo dos salen en cámara.

Por lo tanto, se puede observar cómo continuamente se otorga mayor peligrosidad y dimensión a los victimarios, exagerando su accionar. Es decir, no son sólo ellos los que operan, sino que están acompañados por organizaciones que actúan a la par. Por lo tanto, el hecho pasa a ser aún más noticia, no son sólo tres personas las que toman chicas para que trabajen en una whiskeria del Sur, no es solo un hombre el que realiza los DNI truchos, es todo una organización. De este modo se aplica el criterio de lo planteado por Wolf: cuando más alto es el número de personas, más importante es la noticia.

Pero no solo la magnificación de estas personas se basa en agrandar su modo de acción, sino que los victimarios también son presentados como personas vinculadas con el delito en general. Así, al Falsificador de La Plata se lo relaciona con todo tipo de ilícitos: entrega de carnet de conducir sin realizar las pruebas correspondientes, puesta en circulación de dinero falso, robo de oro y armas de fuego. Pero esto sólo queda en meras declaraciones y sólo se demuestra la entrega del DNI.

Este tipo de vinculación también se puede observar en el informe ¿Querés ser policía?, donde los vendedores del local son indicados como personas que están “*poniendo en jaque la seguridad de miles de personas*” y que poseen “*influyentes contactos*”. Se presenta a los comerciantes como los responsables de la inseguridad de gran parte del país, como culpables de los delitos que se producen en la sociedad, magnificando su accionar hasta plantearlos como personas con influyentes contactos para actuar libremente.

La acusación más grave se da cuando Pastor indica que *“los vendedores, culpables de que los delincuentes utilicen indumentaria oficial de la fuerza, se encuentran a la vista de todos, en pleno barrio de Balvanera a escasos metros del Departamento Central de Policía”*. El relato es acompañado por imágenes de la fachada del comercio investigado. Pastor resume una problemática, el acceso de los delincuentes a la vestimenta policial, a un punto de venta particular. Por lo tanto, La casa del policía pasa a ser el único centro de abastecimiento para los ladrones. Es decir, a través de una dudosa investigación (será analizada más adelante) se concluye que los dos vendedores mantienen vínculos delictivos con todos los mal vivientes que operan disfrazados de policías.

Continuando en el mismo sentido, se puede apreciar otro ejemplo en la investigación sobre Oscar Mas. En este caso se tiende a acrecentar constantemente la figura del estafador planteándolo como un ídolo del deporte. Si bien es un reconocido exfutbolista en el ambiente riverplatense, su imagen pública está en decadencia producto del tiempo que ha pasado desde su retiro de las canchas. Sin embargo, la estrategia del programa es transformarlo en una de las más salientes glorias del fútbol argentino. Repetidamente se emplea el término de ídolo, pretendiendo reforzar esta noción y llevar al implicado a un nivel mayor del que posee. Sin duda esto genera que el hecho repercuta más, que el hecho sea aún más noticia y que el espectador le de otro sentido a lo que está viendo. No es una persona cualquiera la que cobra por pruebas que nunca se realizan, es un ídolo del club.

Es decir, la condición relevante del personaje es lo que determina la noticiabilidad de las informaciones que lo involucran, en este caso, el carácter destacado ídolo.

Relevancia de los hechos investigados

Otro de los recursos utilizados en las investigaciones por el equipo de trabajo de DA, es el de plantear el hecho investigado como puntapié inicial para un desencadenamiento de hechos posteriores. Es decir, el acontecimiento analizado en el programa da paso a uno mayor, y por consiguiente, más peligroso.

En algunas oportunidades se utiliza la comparación para afirmarlo: al hecho en cuestión se lo asemeja con algo actual, de mayor trascendencia. Así, en *“Proxenetes conexión Patagonia”*, se compara al barrio Las Casitas, el lugar donde se ubican los prostíbulos, con la ciudad de Ámsterdam. El barrio rojo ubicado en la ciudad holandesa es popularmente

conocido por ser uno de los más liberalizados del mundo en cuanto a la actitud hacia la prostitución, las drogas y la diversidad sexual.

En el comienzo del informe, el relato del conductor afirma lo siguiente: *“una zona roja de casas, con vidrieras oscuras y mujeres que venden su cuerpo al mejor postor, al mejor estilo Ámsterdam, pero en el sur de la Argentina”*. Una vez en el piso, sigue describiendo el lugar como *“un barrio popularmente conocido como Las Casitas... ubicado en las afueras de Río Gallegos, algo así como el Ámsterdam del sur, la zona roja argentina”*.

De este modo, el conductor pretende poner en el mismo nivel a un barrio de la provincia de Santa Cruz, con el mundialmente conocido barrio europeo, en donde la prostitución “está completamente regulada de forma que cada prostituta está obligada por ley a tener contratada una seguridad social privada, a pagar tributos al estado, hacer declaraciones de hacienda y todos los procesos legales a los que un trabajador o empresa han de llevar a cabo para mantener su estatus de legalidad”⁷⁸.

Con esta comparación se establece al barrio Las Casitas como un centro de prostitución masiva, donde acuden miles de personas con una influencia remarcada en el país. Se magnifica y exagera, tanto la atracción, como la importancia de dicho barrio, ya que está muy lejos de convertirse o parecerse al “Ámsterdam del Sur”. Asimismo, en ningún momento se demuestra esto, las imágenes emitidas sobre el barrio son muy pocas y no permiten observar lo que el relato afirma.

Además, la comparación con Ámsterdam da pie a otra noción que hay tras dicha ciudad europea: las drogas. De este modo, se traza una comparación que se puede resumir de la siguiente forma: Ámsterdam es una ciudad de prostitutas y drogas avaladas y controladas por el Estado, mientras que Río Gallegos es una ciudad de prostitutas y drogas sin control y con avales políticos y policiales. Esto se plantea en términos de descontrol e ilegalidad, por ende de peligrosidad.

Al mismo tiempo se da una contradicción: por un lado se plantea la ilegalidad de estos prostíbulos en el sur del país que reclutan mujeres para esclavizarlas y prostituirlas; por otro lado, se lo compara con Ámsterdam, una ciudad donde la prostitución esta regulada, no es

⁷⁸ WIKIPEDIA, la enciclopedia libre. Consulta sobre la ciudad de Ámsterdam. Día de consulta: 25 de julio de 2010. Link: http://es.wikipedia.org/wiki/Barrio_rojo_de_%C3%81msterdam

ilegal, y donde además se ofrecen otros servicios que no están directamente vinculados al sexo, como restaurantes, bares, hoteles y cafés.

De este modo, observamos como a través de una caracterización exagerada, se le da al barrio Las Casitas una dimensión de la que carece, tanto en organización, como en tipo de empleo, magnitud, etc.

Como se afirmó anteriormente, no sólo se exageran los casos a través de la comparación, sino también a través de la magnificación, por ejemplo, cuando se plantea que un hecho menor desencadena otro mayor. Esto lo podemos apreciar en el informe “La nueva prostitución, del Chat a la cama”, en donde se plantea que necesariamente las chicas que comienzan transmitiendo imágenes por cámaras Web terminan prostituyéndose para hombres de gran poder adquisitivo.

Así, Pastor afirma que el negocio del sexo virtual es el camino hacia la nueva prostitución denominada “Vip”. Durante el informe, se ve que no es exactamente de este modo: las chicas que trabajan para esta página de Internet son consultadas por Eduardo (el supuesto jefe) sobre si aceptan o no ser acompañantes de empresarios a cambio de una considerable suma de dinero.

Lo que se observa es que en ningún momento se las obliga, sólo es una propuesta que ellas pueden aceptar o rechazar, pero nunca se lo plantea como determinante. Asimismo, cabe destacar, que el producto final que presenta el conductor como un encuentro sexual entre la productora infiltrada y el empresario no es tal, sólo se muestra el encuentro para concretar una comida en un restaurante.

Por lo tanto, lo que se presenta en esta investigación como lo más importante, el hecho de comenzar con una simple emisión de imágenes por Internet para terminar prostituyéndose para altos empresarios, no es lo que se demuestra. Se magnifica un hecho generando en el espectador mayor impacto, produciendo rechazo hacia los investigados y miedo de lo que puede causar este tipo de empleo.

De este modo observamos como DA utiliza la magnificación como un recurso en todas sus investigaciones, lo que genera que el espectador interprete de diferente manera el hecho narrado. Se apela a la emoción de los espectadores trabajando sobre los sentimientos como elementos específicos que dan valor a la noticia

Otro de los puntos en el que se puede apreciar la forma en que se magnifican los hechos es cuando se potencia el accionar de los investigados y el resultado de sus acciones. Es así como en los informes analizados, se afirma que el delito en cuestión crece cada vez más, es decir que es un fenómeno delictivo en aumento. Pero estas son sólo expresiones desde la especulación, ya que no se profundiza con datos que puedan ratificarlo o desmentirlo. El efecto de esta expresión consiste en transformar un hecho puntual en una acción delictiva que crece de manera considerada: se lo dice, reitera y reafirma constantemente magnificando el problema que termina siendo mucho menor.

Un caso ejemplar ocurre al cierre de “El Falsificador”, donde Pastor indica que *“la historia de Carlos Salvarreyes, es un intento de demostrar un fenómeno delictivo que se da en Argentina, y que se da cada vez más. Hay que tener en cuenta que, aunque no hace falta explicarles a ustedes, es muy importante para cualquier ser humano tener una identidad...”*. Aquí vemos cómo el conductor engrandece una problemática sin que ello se sustente en datos oficiales. Utiliza la expresión “se da en Argentina” y a continuación, para resaltar su peligrosidad, indica que “se da cada vez más”, es decir, es un hecho reiterado y en aumento.

Adjetivación excesiva

Los distintos elementos que se ponen en juego durante el ciclo provocan distintas sensaciones en los espectadores. Mediante recursos de la espectacularización se genera sorpresa, suspenso, impacto, etc. Ya hemos hablado de la música utilizada, de cómo se magnifican los problemas, los casos, la cantidad de implicados, entre otros. En este punto, es tiempo de abocarnos al uso de la adjetivación que se emplea en el relato de Facundo Pastor.

Para comenzar, definimos la adjetivación como el proceso mediante el cual se califica al sustantivo mediante la utilización de un adjetivo. Puede darse de maneras diferentes, pero siempre supone un añadido de información a un elemento previo. De este modo, lo que se busca con la utilización del adjetivo es dotar de una información adicional y más precisa sobre el hecho o acción que se pretende describir, especificándolo concretamente.

La adjetivación es un recurso muy utilizado en todos los medios de comunicación, ninguno está exento de su uso, simplemente por la necesidad de su empleo. Sin embargo

hay quienes lo usan de manera reiterada, desmedida y/o que eligen el momento equivocado para colocarlos: este es el caso de Documentos América.

El programa se caracteriza por apelar en forma constante al uso de adjetivos. Sin desconocer su función esencial en la lengua, encontramos que en muchos pasajes del programa se sobre utilizan en forma desmedida, ayudando a crear escenas dramáticas.

Encontramos que se repite la utilización de los términos “*sorprendente*”, “*increíble*”, “*imperdible*” e “*impactante*”. Todos ellos son utilizados como elementos creadores de suspenso. Así, las historias dejan de ser tales, para pasar a ser “*sorprendentes historias*”, las llamadas se transforman en “*increíbles escuchas telefónicas*”, las reuniones con los investigados se convierten en un “*encuentros imperdibles*” o una negociación es “*impactante, increíble*”. El dramatismo aumenta a medida que se incrementan la cantidad de adjetivos calificativos y la acción provoca mayor efecto en la sensibilidad del espectador.

En el programa “Mentiras de un goleador” el uso de la palabra “*increíble*” es reiterado y para nada casual. Se trabaja la noción de que no es habitual que un ex jugador esté involucrado en este tipo de acciones. Esto resulta sorprendente para la producción del programa y su accionar es calificado de “*increíble*”. Debería resultar más que improbable que un equipo periodístico con cierto grado de información se sorprendiese por este tipo de negocios, que son frecuentes en el mundo del fútbol. Sobre todo si, como en este caso, se trata de un equipo de investigación.

Situación similar ocurre en “El Falsificador”, donde según la producción es “*increíble*” que el DNI clonado sea igual a uno original. Partiendo de la premisa de que es una copia, y que con ella se apunta simular uno original, no debería ser tan sorprendente que respete las mismas características.

Otro ejemplo que se da en dicha investigación, es cuando mencionan como “*increíble*” que el propio Salvarreyes sea quien saca la foto para dicho documento. Aquí se resalta un detalle menor, otorgándole carácter de insólito, cuando por lógica alguien debe sacar dicha fotografía.

También Pastor manifiesta que es “*increíble*” la cantidad de delitos que puede hacer con un DNI adulterado. En este sentido, lo que se puede hacer con uno falso es directamente proporcional a los trámites realizables con uno legal. Con esta exclamación, el conductor

pareciera desconocer la utilidad que tiene el Documento Nacional de Identidad en nuestro país.

A su vez, le resultan *“increíbles”* las respuestas que da el delincuente cuando lo increpa: Salvarreyes le responde que él no ha hecho ninguno de los actos que se le endilgan, contestación por demás habitual de cualquier acusado.

Siguiendo el análisis sobre la utilización de *“increíble”*, en *“Mentiras de un goleador”* detectamos su presencia en seis oportunidades para definir algún acontecimiento. Por ejemplo, emplea expresiones como *“lo que van a ver ahora es increíble”* o *“sucede algo increíble”* y lo que sigue de la investigación no resulta más contundente o sorprendente.

Algo similar ocurre en la investigación denominada *“Jubilaciones la trampa”*, donde al cierre del programa el conductor indica que lo que se verá después del corte son *“increíbles detalles de esta organización”*. Luego de la tanda publicitaria, el recorrido del informe no aporta ningún dato nuevo, son imágenes repetidas, editadas en un enlatado donde la información que se brinda ya fue publicada anteriormente. Del mismo modo, una vez en el piso y en el momento de cerrar el programa, Facundo Pastor reitera los requisitos necesarios para jubilarse, la dirección virtual del ANSES y la idea de que no es necesario la existencia de gestores que intermedien en dichos trámites; toda información que ya había sido aportada en el correr de la investigación sin que se pudieran detectar los *“increíbles”* detalles que se habían anunciado.

Encontramos que el caso más paradigmático es el *“Proxeneta, conexión Patagonia”*. Aquí el conductor afirma que *“a continuación se van a sorprender con los contactos políticos y policiales de esta organización”* hecho que nunca se demuestra. Si bien en el cierre de la investigación se nombra que el anterior cargo de uno de los reclutadores fue de policía, en ningún momento se explican los lazos actuales que lo unen con la fuerza o el poder. Una vez más, el relato anuncia algo trascendente, que genera gran expectativa, pero que no sólo no se demuestra, sino que ni siquiera se retoma.

Otro término utilizado en gran medida y que cumple con la misma finalidad es *“atrapante”*. Por lo general, se encuentra presente en expresiones que refieren a la investigación y su finalidad es la de promocionar la problemática que se está emitiendo.

Cuando se presenta el trabajo realizado por la producción, se tiende a hacerlo a través de la utilización de adjetivos tales como “*exhaustiva*” o “*profunda*”. De esta forma, crea la noción de un trabajo arduo y minucioso.

Esto se puede apreciar en “El Falsificador” cuando se presenta como “*exhaustiva investigación*”, pese a que sólo se ven tres encuentros en cámara oculta. De ellos hay uno inicial donde se plantea qué es lo que desea el productor infiltrado; un segundo donde saca la foto y se brindan los datos falsos; y uno final donde se hace entrega del DNI. Si bien se presenta a dicho informe como una investigación rigurosa, su profundidad temática no difiere con otras realizadas en el ciclo.

También se utilizan expresiones tales como “*miente de manera descarada*” o “*total impunidad*” en donde sobran adjetivos calificativos. Tomando el ejemplo concreto que refiere al término mentira, la valoración “*manera descarada*” cumple la función de otorgarle una connotación más trágica a una situación descripta. Es decir: no sólo miente, sino que lo hace de forma descarada.

Misma interpretación cabe a la frase “*total impunidad*”. Esta no se puede medir en términos de parcial o total, por lo que la aclaración sólo puede ser interpretada como una forma de otorgarle mayor peso y contundencia al accionar del sospechoso. Es decir, se refuerza con una carga semántica, por medio de la exacerbación de los términos impunidad y mentira.

A su vez, hay frases que están cargadas de sentido novelesco que por su terminología y entonación colaboran en la creación de un clima de suspenso y drama, donde la tensión tiende a ir siempre en aumento. Esto se evaluará más detalladamente cuando se analice la entonación y el lenguaje utilizado por el conductor del programa.

Pero estos no son los únicos adjetivos que se utilizan en forma excesiva o exagerada. Por ejemplo, en la investigación sobre Salvarreyes, se lo presenta como alguien con “*una capacidad única, exclusiva*”. Se extreman las habilidades del delincuente otorgándole mayor grado de peligrosidad. Esto también se aprecia cuando indica que este hombre “*finalmente deja ver su trabajo, su obra maestra. El resultado es impactante, un DNI hecho a medida de un delincuente*”. Otra vez se resalta el poder delictivo del sujeto con metáforas que lo definen como artista. Esto se retomará mas adelante cuando se estudie el uso de alegorías.

Otro modo de adjetivar en exceso que se repite es el de la utilización de términos como “completamente” y “totalmente”. En “El Falsificador” se utiliza la expresión “*falso: completamente falso*”. Además de la redundancia como medio de hacer prevalecer una idea - la de “falso” - se utiliza “completamente” como forma de hacer más categórica dicha noción. De este modo, resalta el carácter ilegal del documento que recibió.

También detectamos que cuando se trabaja sobre la idea de un nexo entre algún investigado y hombres pertenecientes al Estado (políticos o fuerzas de seguridad), se utiliza el adjetivo “*estrechos*”. Éste define el tipo de vínculos que se establece y antecede a las palabras “*contactos*” o “*vínculos*”.

Otro de los momentos en el que Facundo Pastor carga de calificativos su relato es cuando describe a los sospechosos. Suele describirlos como “*vendedores sin escrúpulos*”, “*mentirosos*”, “*culpables*”, etc. De esta manera, observamos el uso excesivo de adjetivos, donde se cargan de calificativos a personas y hechos generando mayor impacto en el espectador y exagerando las acciones hasta niveles incomprensibles.

El periodista cubano Juan Morales Agüero se refiere al uso inapropiado de los adjetivos y a la adjetivación excesiva de la siguiente manera: “*Un vicio consanguíneo con el lugar común es la adjetivación. “Los adjetivos son las arrugas del estilo”, ha dicho Saramago en un lúcido ensayo sobre el idioma. Cuando los insertamos sin razones justificadas, abruman y confunden. El buen periodismo se caracteriza por la parquedad en su uso, y solo apela a ellos para escoger los más concretos, simples, directos y definidores. ¿Por qué obligar a un sustantivo a viajar por texto y contexto del brazo de un adjetivo que no necesita o le viene grande? Si calificamos a cualquiera de excelso, fantástico, eminente, incomparable, ilustre, insigne, notable, magnífico..., ¿qué dejamos después para las personalidades de primera línea? Como dijo una colega en la página cultural del semanario Trabajadores, “... ¿qué le decimos entonces a Pavarotti?”*”⁷⁹

Morales Agüero plantea que el periodista no debe forzar a los sustantivos colocándoles adjetivos innecesarios, que no hacen a la suma de información sino que tienen otro fin, el de lograr un mayor impacto en la audiencia. Facundo Pastor se muestra sorprendido por todo, casi todos los pasajes de las investigaciones son impactantes, increíbles, todo está

⁷⁹ MORALES AGÜERO, Juan “Vicios del lenguaje en la redacción actual”. Extraído de la página Web de la Unión de Periodistas de Cuba. Link: http://www.upec.cu/idioma_nuestro/140.htm. Consultado el día 30 de junio de 2010.

cargado de calificativos en Documentos América... ¿hay algo que no sorprenda al conductor? ¿Qué calificativo hubiese empleado si tuviera estas situaciones con datos que verdaderamente lo demuestren?

En este sentido, el escritor Martín Caparrós también hace referencia al uso excesivo de adjetivos diciendo que *“cuando hay una sucesión de adjetivos, cuando no hay un sustantivo que se libre de un adjetivo, se vuelve un cliché que habría que derrotar. Cambia mucho si uno usa un adjetivo a conciencia, para subrayar algo, para producir un efecto, que si lo usa porque va saliendo así. Si se pone un adjetivo en cinco líneas ese adjetivo tiene mucha fuerza, pero si a cada sustantivo se le pone un adjetivo ya es como una costumbre, una formulación que de tan repetida no va a decir nada”*⁸⁰.

El uso constante de adjetivos en el relato de Pastor denota la falta de información en las investigaciones. El empleo desmedido de calificativos se podría obviar si se contaran con datos contundentes que argumenten lo que se está mostrando. Si bien en muchos pasajes se refuerza con adjetivaciones lo que se está viendo, en otros casos las calificaciones se emplean con el fin de agrandar o exagerar algo de lo que no se tienen precisiones ni pruebas.

En relación a esto, el periodista y profesor de la Universidades Javeriana y la Universidad de Los Andes en Colombia, Javier Darío Restrepo plantea que *“la adjetivación es una forma de pobreza mental porque, cuando tienes que apelar a un adjetivo y no a un verbo ni a un sustantivo, es decir, a un hecho, es porque quieres engañar... Como periodista, uno se acostumbra, porque son reglas del oficio, a desconfiar del adjetivo. Cuando estoy escribiendo mi artículo o mi crónica y veo que tengo que utilizar muchos adjetivos, tengo que desconfiar de mi información porque debe ser demasiado pobre para que utilice adjetivos. Asimismo, cuando un político o un gobernante habla siempre en términos de adjetivación, pero no presenta hechos, es porque está engañando”*⁸¹.

Los modos de adjetivar, constantes y exagerados, son parte fundamental de la estrategia del programa. Ésta consiste en resaltar el factor noticiable de la emoción por sobre la recopilación de datos y su comprobación. De allí se establece que su espectador ideal es

⁸⁰ CAPARROS, Martín. Taller de Periodismo y Literatura. Fundación Nuevo Periodismo y Corporación Andina de Fomento. Cartagena, 16 al 20 de diciembre de 2003. Pág. 11

⁸¹ RESTREPO, Javier Darío, “Adjetivación es forma de pobreza mental”, en el Archivo Digital de Noticias de Ecuador en su página Web. Link: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/adjetivacion-es-forma-de-pobreza-mental-389220.html>. Consultado el día 30 de junio de 2010.

aquel que prefiera interpretar los hechos a partir de los sentimientos que ellos le generan antes que lo meramente informativo.

Redundancia intencional de ideas

A lo largo del programa se observa que el relato de Pastor está compuesto por distintos términos, adjetivos, frases, ideas, entre otras, que son reiterados en varias oportunidades. Esta repetición constante produce que aumente la credibilidad y la asimilación de esos conceptos en el espectador modelo.

Partiendo del significado de redundancia que propone la Real Academia Española, que la define como la *“repetición o uso excesivo de una palabra o concepto”*, vemos cómo se presenta su uso programa tras programa, en algunos casos sin limitaciones. Hay quienes afirman, como el escritor Martín Caparrós⁸², que la repetición es necesaria para poder explicar y describir un tema con exactitud o para dar mayor fuerza a lo que se dice; pero en este caso se observa la innecesariedad de su empleo, o mejor dicho, su aplicación excesiva.

El relato que acompaña los informes en DA está cargados de reiteraciones: palabras, frases o ideas. Así escuchamos como los conceptos de *“organización delictiva”*, *“bunker”*, *“damnificados”*, o para marcar que *“quedó todo demostrado”*, o adjetivos como *“imperdibles”* e *“increíbles”*, se repiten constantemente.

Una de las ideas que se marca reiteradamente en los informes es aquella que hace alusión a la entrega o cobro de dinero. Anteriormente se ha dicho que la plata es uno de los elementos centrales en las investigaciones de DA. A esta noción se le da mucha importancia al punto de ser el vehículo utilizado como fundamento de la estafa, tanto en las imágenes como a través de la voz del conductor, son repetidas las apariciones que aluden a dinero

⁸² *“Los periodistas creemos que nuestro oficio consiste en desechar la primera palabra que viene a la cabeza y usar la segunda. En lugar de murió, poner falleció; las cifras bajaron, pero ponemos descendieron. Así sucesivamente... En caso paradigmático de segundas palabras al poder es el frenesí por la sinonimia. Caer en una tormenta de sinónimos so pretexto de que queda feo repetir algo. ¿Por qué queda feo repetir? Si estoy convencido de que esa es la palabra ¿por qué no la puedo decir ocho veces? ¿Qué pasa? ¿El lector va a decir que soy un poco burro? Un sinónimo puede hablar a través de uno si no piensa mucho en la palabra. Son la única materia prima que tenemos”*. En Taller de Periodismo y Literatura. Fundación Nuevo Periodismo y Corporación Andina de Fomento. Cartagena, 16 al 20 de diciembre de 2003. Pág. 9

En “El Falsificador” es constante la imagen que muestra al productor infiltrado pagando a Carlos Salvarreyes una suma de dinero a cambio de un DNI falso. Se repite una y otra vez la secuencia marcando la cantidad de dinero que hay en juego. La frase “*por plata hace cualquier cosa*” acompaña esta escena. Así, una vez más se marca la peligrosidad del quiosquero, el poder de éste para realizar hechos ilegales y la importancia del dinero, es decir, el fácil acceso a una identidad adulterada con sólo tres mil pesos.

Otro modo en el cual se hace referencia al dinero se puede observar en el informe “Jubilaciones, la trampa” donde Pastor reitera una y otra vez lo que cobraba “la puntera” para otorgar jubilaciones. El monto es repetido en la situación de piso, mediante la voz en off y en cámara abierta, al momento que se dirigen con las víctimas hacia la oficina. Allí son incesantes las preguntas y repreguntas del conductor hacia las víctimas referidas a cuánta plata pagaron para obtener una jubilación. El monto que acreditan haber entregado los estafados es diferente al que el conductor expresa en el piso. Entonces se aprecia que no solo la idea del dinero es redundante, sino también es otro elemento de magnificación. Esto se debe a que los testimonios indican montos menores a los que se plantean cuando se presenta la investigación y en el momento de su cierre.

Retomando lo anterior, en esta escena se aprecia a Facundo Pastor preguntando a Liliana Franco el por qué del cobro de dinero para otorgar jubilaciones. Al momento en que la sospechada intentaba dar una respuesta, el conductor la interrumpía para consultar a cada uno de los presentes cuánto dinero les había pedido. Con la descripción de esta secuencia, apuntamos a mostrar como en todo momento el conductor retoma la noción del dinero en juego.

Otra vez el dinero como elemento central en la investigación, como una parte sustancial del informe, como un dato que debe quedar fresco en la mente del espectador modelo. Así, el producto final deja ver cómo, además de no otorgarles las jubilaciones a estas personas, también se les sacó su dinero. Esta operación se realiza como la forma más viable para transformar a personas que intentaron cometer una irregularidad en víctimas. En el programa no se trabaja sobre las personas que quisieron pagar para obtener una jubilación sin contar con los requisitos que imprime la ley, sólo se trabaja sobre quien les quitó el dinero.

Otro caso en el que se repite la entrega de dinero es en la investigación “¿Querés ser policía?” En distintos pasajes del informe se muestra la imagen de la entrega de efectivo para comprar el uniforme policial: la productora infiltrada entrega una suma de 550 pesos primero y otra de 10 después.

Con esto, se trabaja el concepto de dinero como elemento de poder, ya que con él se puede hacer cualquier cosa, inclusive comprar ilegalmente un uniforme policial para posteriormente utilizarlo para delinquir. Así Pastor afirma que sólo con 560 pesos una persona puede vestir un uniforme oficial y poner en riesgo la seguridad de la sociedad.

De uno u otro modo el dinero siempre está presente y se reitera en los informes: desde lo que cuesta una prueba en River Plate, lo que hay que pagar para acceder a una jubilación, el costo de un uniforme policial, lo que ganaría una mujer trabajando en una wiskeria del Sur, el precio de un DNI falso, hasta lo que pagaría un empresario por una noche con una señorita.

Por lo tanto, redundar esta idea no aclara el conflicto o no contextualiza la información, sino que genera sensaciones de peligrosidad, odio y rechazo hacia esas personas que le *“sacan el dinero a la gente”*.

El registro en cámara oculta como elemento inobjetable es otra idea que se redunda en los informes del programa. Su utilización -que se verá con mas profundidad en el capítulo siguiente- es central en el desarrollo de las investigaciones ya que es la única prueba con la que cuentan. Por lo tanto, la alusión al material grabado es persistente.

Un claro ejemplo se da en el informe sobre las Jubilaciones, donde Pastor repite la frase *“usted está filmada en cámara oculta”* refiriéndose a Liliana. Mediante esta acusación, el conductor pretende que la sospechosa diga lo que él piensa marcando la suya como única verdad. Así, durante la secuencia en la que increpan a “la puntera”, la frase es frecuentemente empeñada pretendiendo demostrar que el material conseguido en cámara oculta es prueba suficiente para culpar a la investigada.

Caso similar se da cuando el conductor increpa a los comerciantes en La casa del policía. En ese momento indica que *“todo su accionar quedó demostrado en cámara oculta, que fueron grabados vendiendo un uniforme sin ningún tipo de identificación”*. Como modo de comprobación de que realmente esto existió, muestran la grabación a los implicados. Sin

embargo, el hecho no queda totalmente demostrado ya que existe la duda de si hubo o no identificación por parte del cliente, si hubo o no edición en el material, etc.

Por lo tanto, la redundancia de frases como *“usted está filmada en cámara oculta”* o de que *“quedó todo demostrado”* es otro modo de incluir en la atención del espectador modelo algo que realmente no pasó, construyendo la idea de que el caso está resuelto. En este sentido son abundantes las repeticiones de estos dichos generando la noción de que, efectivamente, se demostró y probó la culpabilidad de los sospechosos investigados.

La repetición excesiva de los adjetivos calificativos es otra de las maniobras que crean en el espectador modelo determinada idea. Como ya se mencionó, son constantes las apariciones de palabras como *“increíble”*, *“sorprendentes”*, *“impactantes”* para describir acciones realizadas por los sospechosos. De esta manera carga a las acciones de sentido, las dota de una connotación que en muchos casos no llegan a ser tales, produciendo en quien lo ve, una idea desviada de lo que realmente pasa.

Definir una investigación como sorprendente o a un DNI adulterado como imperdible, son sin duda intencionalidades con un fin determinado:

- interpelar las sensaciones del televidente modelo;
- hacerle creer que lo que está viendo son sucesos poco habituales, fuera de lo común;
- ocultando lo que realmente es.

Es decir, la repetición constante de ciertas características o cualidades provoca que el espectador modelo las asimile sin cuestionarlas, a pesar de que no se condigan necesariamente con la realidad de lo que ocurre.

Otra de las ideas que se redunda intencionalmente en DA, es aquella centrada en crear la peligrosidad del investigado. Es decir, de crear peligro donde no lo hay mediante el uso de distintos elementos. Uno de ellos, es la descripción del lugar donde operan las organizaciones.

En *“La nueva prostitución...”* se da un claro ejemplo de esto. El autor modelo pretende crear en todo momento la idea de que el departamento utilizado para que las chicas emitan sus imágenes mediante la cámara Web es un lugar tenebroso, oscuro y peligroso. Hace referencia a un lugar con rejas y bien cerrado que, según se observa en las imágenes, no difiere de ninguno de los departamentos linderos. Posteriormente retoma la idea indicando

que *“llama la atención las ventanas y puertas enrejadas...adentro las cosas no son tan simples como parece”*.

Se sigue creando la imagen de la oficina como un lugar peligroso, donde predominan las rejas como elementos de seguridad. Sin embargo la imagen muestra que todos los departamentos son iguales, por lo que no debería extrañar la existencia de estos elementos en ventanas y puertas.

Además no sólo se describe la fachada de la oficina, sino que se repite permanentemente la noción de que *“las condiciones de limpieza en el interior son precarias, no son las que necesita una persona para trabajar”*. Observamos que la intención de esta descripción reiterada de la oficina favorece a que el espectador modelo focalice en los aspectos negativos del lugar de trabajo. El hecho de que el lugar posea rejas no hace que el trabajo sea más o menos peligroso, ya que éstas son empleadas para proteger a la oficina de un ataque exterior.

En lo que refiere a las condiciones de higiene, pese a que las instalaciones no son lo confortable que podrían ser, en la misma investigación se muestra una imagen en la que se hace alusión a la desinfección del lugar. Allí se aprecia cómo Daniela, una de las responsables de la oficina, le indica a la productora infiltrada cuáles son las condiciones de limpieza del lugar y que ella debe acatar.

Durante el desarrollo del programa también se puede observar cómo se redonda intencionalmente en la idea de que los investigados son personas que operan dentro de una *“organización delictiva”*. Si bien esta frase ya fue analizada anteriormente, es necesario resaltar la intencionalidad del conductor de marcar a un grupo de personas como una organización, dotándolos de un poder del que carecen.

La intencionalidad radica en que lo que toma el espectador modelo es una imagen de una organización poderosa, peligrosa y con contactos influyentes para producir acciones ilegales y delictivas, cosa que nunca queda demostrado. Asimismo el término empleado tiene un peso propio, no es lo mismo decir un grupo de personas que una organización delictiva, este último impactará más en el televidente modelo.

La repetición intencional de ideas también se da cuando el conductor describe el trabajo del equipo de producción. Facundo Pastor hace mención al trabajo que realiza la

producción para lograr las investigaciones, describiendo el accionar y marcándose reiteradamente como parte de ese equipo.

Es muy común la utilización en su relato de frases como “*nuestro equipo*” o “*allí fuimos, a desenmascarar a esta persona*” o “*este fue el resultado que obtuvimos*”. Así el conductor plantea una labor entre todos, donde tanto él como la producción son parte de la investigación que se llevó a cabo. Al señalar esto no buscamos desmentir la idea de trabajo en equipo, sino que sólo queremos resaltar que son reiteradas las alusiones al trabajo en conjunto, resultando llamativo la cantidad de veces con que lo hacen. De esta forma, redundando en este concepto bloque tras bloque, marcando que no sólo él es el presentador del informe, sino que también es parte principal de su armado.

Del mismo modo se caracteriza el trabajo de producción como algo arriesgado, otorgándole una carga de peligrosidad que en muchas ocasiones carece. Un ejemplo de esto se da en “La nueva prostitución...” donde se describe al trabajo que realiza la productora como un “*trabajo de infiltración arriesgado*”. Teniendo en cuenta lo que se observa, no existe ningún tipo de peligro en el accionar de la productora, son tres encuentros en los cuales se muestran diálogos habituales y no se dejan entrever signos de peligro.

Así, no sólo se marca lo delicado del trabajo de la producción, sino que también se define a esos investigados como peligrosos. Constantemente se vuelve al mismo concepto, se gira en torno a este adjetivo y se crea y recuerda esta noción, la de la investigación y los investigados como una amenaza hacia su persona.

De esta forma vemos como en DA, mediante imágenes, pero sobre todo a través de la narración, se redundan ideas y conceptos a lo largo del programa. Si bien la repetición es un hecho natural en nuestro lenguaje, en el ciclo las palabras redundantes abundan sin agregarle nada a la información.

Notamos una intencionalidad bien definida por parte del autor modelo: marcar el hecho para que quede presente en el espectador modelo independientemente de lo que se esté viendo en pantalla. Es decir, impactar en el televidente en cada minuto, que no se olvide que el trabajo de la producción fue arriesgado, que hubo dinero de por medio, que quedó todo demostrado, etc.

Por lo tanto, más allá de las imágenes que se emiten, son las palabras quienes marcan al espectador modelo cuál es el eje de cada acción, redundando en una idea y girando su

atención a otro punto, es decir, seduciéndolo con el fin de que haga propio su mensaje e interprete esa idea como le es transmitida.

Terminología

La terminología que predomina en las acciones cruciales de las investigaciones posee algunas características que resultan esenciales a la hora de interpretar el programa. Se observa que en los momentos de mayor tensión, o donde se crea sensación de peligro, predomina la utilización de términos bélicos.

De este modo encontramos que se repiten palabras tales como “*guarida*”, “*bunker*”, “*misión*”, “*reclutador*”, “*plan*” o “*arsenal*”. No es casual su implementación, ya que por sus características, dichas palabras conllevan en sí una simbología que permite una rápida asociación con el peligro, el miedo o el conflicto. Este es uno de los elementos que determina la producción de un ambiente.

En Documentos América toman aún más relevancia por la importancia que tiene la narración oral en la construcción del relato final. Al momento de describir situaciones, desde la producción del ciclo se opta por la narración oral sobre la expresión de las imágenes. Si bien es difícil separar lo visual de lo auditivo en el mundo televisivo, la dinámica de los informes alberga primero la descripción oral del lugar o acción y, en segundo lugar, las imágenes que apoyan esa descripción. Esto es así debido a que la estrategia utilizada establece a la narración como el medio por el cual el espectador deba seguir el hilo conductor.

Esto permite legitimar a la cámara oculta como elemento probatorio, ya que no es quien da pie a la interpretación, sino que es el medio para la comprobación. Primero se dice y después se muestra en cámara oculta. El autor modelo no la plantea como un disparador de una investigación, sino como una investigación en sí misma. Cuando más adelante estudiemos los modos de investigación, profundizaremos sobre estos conceptos.

Retomando la importancia de la narración, encontramos que la terminología implementada en los momentos de conflicto es fundamental a la hora de interpelar los sentimientos del espectador. Documentos América es un producto pensado para llegar al espectador a través de escenas de acción y suspenso y no desde la información, por lo que

la descripción de situaciones cruciales con estos términos permite una mejor interpelación sobre el espectador.

Un caso elocuente de esta estrategia se da en el programa “El Falsificador” cuando al quiosco en donde Salvarreyes realiza la venta de DNI ilegales se lo llama “bunker”. Por ejemplo, cuando se hace la entrega del documento - una de las escenas de mayor tensión -, la narración indica lo siguiente: *“al día siguiente el falsificador arregla con su cliente una nueva reunión en su bunker para finalizar el trámite”*.

El término bunker define a un estilo de trincheras de guerra confeccionadas a base de hierro y hormigón que se utiliza fundamentalmente para resguardarse de bombardeos aéreos. Es una palabra de origen alemán, que se popularizó a partir de la Segunda Guerra Mundial por la gran cantidad de estas instalaciones que construyó Alemania.

Poco o nada tiene que ver dicho término con este local en donde se realizan actos ilegales. Sin embargo, con esto se crea una atmósfera de alerta, amenaza y riesgo.

En otro pasaje de la misma investigación, la narración indica que *“un hombre con antecedentes ilegales se acerca al bunker de los suburbios de La Plata”*. Allí encontramos dos elementos creadores de conflicto: uno relacionado con *“bunker”* (que es similar al ejemplo anterior) y otra a *“suburbio”*. Esta última profundiza aun más el carácter ficcional de la situación relatada. El quiosco en cuestión se ubica en las calles 20 y 50 de la ciudad de La Plata. En su única acepción, la RAE define a suburbio como *“barrio o núcleo de población situado en las afueras de una ciudad o en su periferia, especialmente el que constituye una zona pobre ajena a la ciudad”*. Dicha definición no se acerca en absoluto a la realidad de la zona mencionada ya que no se ubica en la periferia ni tampoco se la puede describir como un barrio de bajos recursos.

Otros términos que se utilizan en forma frecuente son *“métodos”* y *“plan”*. Ambos se emplean para describir las formas de accionar que tiene la persona investigada. Su constante uso muestra como el autor modelo trabaja en forma periódica en la construcción del perfil del victimario.

Esto se debe a que la sensación de miedo y peligro que genera una persona que actúa con un método o plan es mayor al que genera un individuo que actúa sin una estrategia. Es que se presupone que quien planificó previamente el modo de actuar, analizó los detalles, minimizó el margen de error y maximizó la posibilidad de concretar el delito. Esto lo

vuelve potencialmente más peligroso que quien va decidiendo qué hacer con el correr de las acciones. Con estos términos se profesionaliza al estafador, por lo que la problemática se torna más seria aún y provoca un mayor interés hacia la noticia.

En el programa “Mentiras de un goleador” la narración en varias oportunidades describe el modo de operar que Oscar Mas utiliza para poder estafar a los padres de los jóvenes que quieren probarse en River. Se lo califica como “*método simple y efectivo*”. Pocos minutos después, la misma narración indica que es un “*método planificado a la perfección*”, por lo que profundiza aún más esta noción. Aquí vemos como se desarrolla el proceso en el cual los términos van adquiriendo una connotación cada vez más negativa gracias al contexto que los acompaña.

Vemos que en la primera oración el “método” era “simple efectivo” y pocos minutos después pasa a estar diseñado en forma perfecta. Transformar algo simple en algo perfecto significa que se llegó al grado máximo de una determinada cualidad.

A dicho término se vuelve más tarde cuando el mismo relato menciona que Mas “*sigue con su plan*”. Esta frase la repite en dos oportunidades, por lo que se trabaja sobre la repetición como estrategia para fijar una idea.

Sobre el final de la investigación se señala que “*el método siempre fue mismo*” a la hora de engañar a los padres de los jóvenes. Los detalles que brinda la investigación muestra que los modos de engañar a las familias diferían según cada caso y que sólo se repetía el resultado final: las pruebas en River Plate nunca llegaban. Esto muestra que, independientemente de la escena, lo que tiene mayor peso es lo que se dice. Pese a que los testimonios de distintos estafados difieren entre sí y también con el caso que se muestra, se termina afirmando que Oscar Mas siempre opera igual.

Otra generalidad que encontramos en el desarrollo de las distintas emisiones es el uso de la expresión “*método de seducción*”. Si bien esta frase aparece en forma más frecuente cuando se trabajan temáticas relacionadas al sexo, en todas las emisiones analizadas se refieren a los estafadores como personas seductoras.

Según la Real Academia Española la palabra seducir tiene tres acepciones, de las cuales dos pueden aplicarse al uso que se le da en DA:

- Engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo o
- Atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual.

Como se aprecia, las dos refieren a una forma de engaño particular. La primera de las definiciones es la que mejor abarca al contexto en el que se lo emplea ya que refiere a técnicas de interpelación relacionadas a la destreza y habilidad de quien las lleva a cabo. Esta noción se relaciona con la idea de plan perfecto que se mencionó con anterioridad.

De la segunda definición relacionamos la connotación sexual que trae aparejado el término seducir y por ello se justifica el aumento de su utilización en los programas “Proxenas, conexión Patagonia” y “La nueva prostitución, del Chat a la cama”.

Por lo tanto, la implementación de los términos *método* o *plan* no es casual, ya que tiene connotación bélica que aparecen en las narraciones de los diversos programas. Esto resulta significativo ya que presenta a los delincuentes como militares y a las víctimas como soldados novatos. Es decir, personas lista para ir a la guerra. No es un tema menor el vínculo constante entre estos actos delictivos y las expresiones de guerra.

Otro término utilizado es “*arsenal*” y lo hace para referirse a la cantidad de elementos. En este sentido, encontramos en DA frases tales como “*un arsenal de mentiras*” o “*un arsenal de delitos*”. Sin embargo, un arsenal es un establecimiento de carácter militar o particular en que se construyen, reparan y conservan las embarcaciones, y se guardan los pertrechos y géneros necesarios para equiparlas. También, se les llama arsenal a los depósitos o almacenes de armas y otros efectos de guerra. Otro ejemplo de asociación bélica de un lugar o acción.

Por último, es interesante analizar el uso del término “*misión*” para referirse a las investigaciones. Lo encontramos cuando se describe el trabajo de los productores, que por lo general consiste en hacerse pasar por delincuentes interesados, describiendo la acción como “*misión arriesgada*”. El autor modelo propone un juego en el cual el productor es un soldado que debe “*infiltrarse*”, poniendo en riesgo su vida ya que la misión es “*arriesgada*” o “*peligrosa*”.

Los términos “*infiltrarse*”, “*arriesgada*” y *peligrosa*” se suelen repetir frecuentemente. La forma en que se presentan los informes, que consiste en una descripción paso por paso de lo que se hizo, lleva a que en algún momento de la investigación se muestre cómo el productor toma contacto con el estafador. Es allí donde todo se vuelve “*peligroso*” y para que ello se traslade al espectador modelo, es necesario crear la mayor tensión posible. De esta forma se interpela al televidente modelo recreando los sentimientos que atraviesa el

productor cuando se “infiltra”. A medida que se desarrollan las primeras imágenes en cámara oculta, la narración señala la peligrosidad de la acción que se torna una “misión” de guerra.

Como vemos, por la cantidad de palabras elegidas, no es casual su implementación en el texto del programa. Asociar el contenido del programa con situaciones como una guerra genera que el espectador modelo se sienta afectado por esa relación y, por ello, más sensibilizado. Si algo por su naturaleza resulta peligroso, lo es mucho más si va acompañado de un relato que lo asocia constantemente con la guerra, que es sinónimo de vida o muerte, dolor, miedo, angustia e injusticia.

Entonación

Entonar significa modular la voz en la secuencia de sonidos del habla. Ella puede reflejar diferencias de sentido, de intención, de emoción y de origen del hablante, y que, en algunas lenguas, puede ser significativa.

Su utilización resulta de gran importancia ya que es el medio para dar expresión a los sentimientos que acompañan a la emisión de un determinado enunciado. Sin la entonación, matices tan modificadores de sentido como la ira, la ironía, la duda, quedarían fuera de la percepción del oyente.

Por lo general, la apertura de un enunciado se da de forma ascendente, donde después, dependiendo de la modalidad que se adopte (es decir, el sentido que se le quiere dar) se continúa en forma ascendente o descendente.

Al ser un programa que pone mayor énfasis en la manipulación de los sentimientos, los modos de enunciación son marcados. Así vemos cómo se refuerza el drama, se utiliza la ironía y se resaltan los reclamos. Las expresiones poseen un modo de enunciar que se repite en cada emisión. Aquí señalaremos las categorías que hemos encontrado, siempre teniendo en cuenta que pese a su similitud, el estilo puede llegar a sufrir modificaciones según el programa, donde entran en juego condiciones de producción que desde el producto final no se pueden analizar.

El programa centra sus relatos a partir del drama. Esto se debe a que este género es muy eficaz para acaparar la atención del espectador, quien atrapado por el morbo y la curiosidad, tiende a involucrarse en este tipo de historias.

En este caso, la enunciación llega a un tope de altura cuando se culmina la oración, para una vez finalizada la idea, dejar espacio al silencio. En este sentido, la voz acrecienta su volumen, remarcando fundamentalmente los acentos de las palabras, generando un aumento que, lejos de ser lineal, termina por ser oscilante.

Categorías

Aquí no señalaremos estructuras rígidas, sino que buscaremos definir los distintos momentos que se dan en el programa y esquematizarlos para su posterior análisis. Configuramos tres distintos tipos de situaciones: presentación temática, desarrollo dramático y descargo final. Los títulos que les otorgamos proponen un recorrido a tono con el desarrollo del programa, y buscamos con ellos ejemplificar aun mejor cómo se construyen los distintos momentos del relato.

Presentación temática

Entonación: el autor modelo propone un tono de suspenso

El programa inicia con una presentación de acciones que suelen ser las más significativas de lo que se va a ver las cuales van acompañadas de una narración en off que anticipa la temática que se desarrollará en el programa. La música y las imágenes de acción hacen que la entonación tenga que ser fluida y veloz para que esto no provoque una incongruencia en el relato que termine confundiendo el mensaje que se quiere transmitir: el suspenso.

Para anticipar parcialmente el contenido del programa de la forma más conflictiva posible es necesario que, además de los términos utilizados, el modo de enunciarlos sea la correcta.

En este sentido, la fluidez que mencionamos se ve interrumpida sólo en algunos momentos en los que se lentifica parte de alguna oración. Por lo general, ocurre después de presentado el conflicto y a modo de invitación al espectador, utilizando frases como “*lo que usted va a ver...*”. Esta secuencia es la de mayor acción y movimiento del programa, en donde la locución acompaña el ritmo marcando pausas sólo para que esa acción se mezcle con suspenso y transforme al relato en vertiginoso.

La presentación temática se da en el inicio del programa, pero además se repite en la apertura y cierre de cada bloque.

Desarrollo dramático

Entonación: el autor modelo propone un tono dramático

Durante el proceso en el que se muestra la problemática, tanto en el informe como en piso, el conductor narra cómo han sido estafados distintas personas indefensas. No es casual que nos refiramos a las víctimas como “*personas indefensas*”, ya que queremos resaltar la forma en que se presentan los hechos.

En el discurso de Pastor, no sólo su gestualidad demuestra rechazo sino que su tono de voz denota malestar e indignación. La acentuación y el volumen de su entonación aumentan a medida que el hecho narrado resulta más injusto desde la perspectiva del periodista.

Así acentúa las palabras “*increíble*”, “*atrapante*”, “*imperdible*”, “*impactante*” e “*impune*”, que además son utilizadas en todos los programas. De esta forma, se plantea la perspectiva del conductor y se la hace colectiva. Dichos términos señalan una estrategia que consiste en trasladar al espectador a una forma de lectura de los hechos, basada fundamentalmente en una postura: “*víctima indefensa – victimario indignante*”.

Para ello es necesaria una correcta entonación que favorezca la credibilidad que se esta planteando. En este caso, el autor modelo lo presenta en esa sintonía, tomando partido, con el fin de provocar indignación y/o rechazo en el espectador modelo. En sus formas, el relato traslada angustia, lástima y dolor.

Esto lo podemos graficar con el siguiente ejemplo: “*Imagínense las chicas humildes de la villa de Retiro, cuando desesperadas encuentran este cartel*”. Independientemente de la posición de superioridad en la que Pastor se muestra en relación a la gente que vive en esa zona humilde de Capital Federal - el conductor construye la idea que las personas humildes están desesperadas y actúan casi por impulso para conseguir un trabajo sin medir las consecuencias- , concepto que hace que el espectador se interrogue sobre esa situación. Lo expresa desde el tono de dolor de alguien que no puede ayudar a una víctima inocente. Esto lo hace acentuando los términos “*chicas humildes*”, “*Retiro*” y “*desesperadas*” y colocando pequeñas pausas después de decirlas.

También se utiliza como estrategia reiterar un término haciendo mayor énfasis en él. Por ejemplo en “El Falsificador” la narración dice: “*es falso, completamente falso*”, donde en la repetición la palabra es lentificada. Parte de ese proceso consiste en alargarla, por lo que el espectador termina escuchando “*faalso*”.

Es constante la invitación hacia el espectador para que conozca lo trágico que es el hecho investigado: “*Ahora vamos a ver como...*”, “*miren como actúa con total impunidad...*” o “*¡Es increíble! miren como...*” son alguna de las frases.

Descargo final

Entonación: el autor modelo propone un tono incisivo, efusivo y verborragico

Las investigaciones suelen culminar con un descargo por parte del periodista hacia la persona sospechada. Si bien se presenta a modo de entrevista, lo que le periodista realiza son acusaciones. Plantea varias preguntas consecutivas y, por lo general, interrumpe ante los intentos de respuesta. El rol que asume el profesional en comunicación no es el de interrogar, buscando otra mirada sobre el conflicto o, en su defecto, escuchar los argumentos o descargo del investigado.

La entonación que utiliza provoca discusiones, ya que los modos de preguntar del periodista están alejados de la neutralidad en el conflicto, tomando partido por una posición determinada. De este modo, el narrador se pone en voz de los damnificados y exige una resolución inmediata, como si su sola presencia (la del equipo periodístico) fuere suficiente para que el victimario revea su accionar.

De esta forma, se plantea también un modo de hacer justicia. Por ejemplo, en “Jubilaciones La Trampa”, el conductor dice a Liliana, la estafadora: “*¿Usted sabe que esta filmado en cámara oculta?, ¿Usted sabe que es un delito?, ¿Qué respuesta tiene para darle a ellos? Pero, ¡Debe darles una respuesta!*”.

De este modo vemos cómo el conductor realiza un cierre evaluativo del informe presentado que por lo general es una reflexión crítica negativa. El hecho se presenta como conflicto, se recurre a generalizarlo y a la exageración para la creación de un clima de crisis y una visión dramática de la realidad.

Aquí se ve cómo va evolucionando la narración en donde las preguntas se transforman en reclamos. El periodista giró de su rol al de víctima con poder. Víctima porque reclama con la misma voz indignada que los damnificados. El poder reside en la posibilidad de hacer algo más que las víctimas: justicia por mano propia. Con esto nos referimos a su posibilidad de “escrache” y con ello se persigue la idea de condena social.

Metáforas

Como se viene afirmando, en DA la narración del conductor tiene una gran relevancia para la movilización y creación de sentimientos en el espectador modelo. Desde la terminología empleada, la adjetivación elegida y la construcción de distintas nociones, el lenguaje que usa Facundo Pastor es central en todas las investigaciones.

Otro elemento esencial en la narración lo conforma el uso de metáforas, a lo que se recurre para describir ideas o acciones que se desarrollan durante el informe, en unos con mayor asiduidad que en otros. Muchas de estas son expresiones que se oyen cotidianamente pero que no las percibimos como metáforas.

Victorino Zecchetto plantea que la metáfora *“se caracteriza por trasladar el significado de palabra o de imágenes a otras, siendo la sustitución justificada por una semejanza de aspectos o de coincidencias semánticas parciales. Aristóteles la define así: “la metáfora es la transferencia a una cosa del nombre de otra, transferencia del género a la especie, o de la especie al género o de una especie a otra, por vía de analogía”*.⁸³

De esta manera, la metáfora no produce nuevas palabras pero les da un nuevo significado desplazando el término principal con el efecto de combinar ciertos sentidos.

Así la metáfora se basa en el uso de una expresión con un significado o contexto distinto al habitual. Su uso es abundante en la literatura y en los medios masivos de comunicación, afirma Victorino Zecchetto, y es sin duda la figura más utilizada por su gran dinamismo semiótico.

Del mismo modo señala que *“los medios de comunicación social nos han familiarizado también con las metáforas visuales. La foto de un rayo de luz que inunda el rostro y el pecho de una persona, fácilmente metaforiza su iluminación interior. En cualquier caso mediante las metáforas se enuncia más de lo que aparentemente se expresa. De allí que el recurso a esta figura dominante en las obras de estructura simbólica”*⁸⁴.

En DA sucede algo similar a lo anterior, mediante metáforas se afirman cosas que no son lo que realmente se esta mostrando en imagen. Se usa este *tropo* para manipular las

⁸³ ZECCHETO, Victorino. Cap. 10 Los discursos sociales, en La danza de los signos. Nociones de semiótica general. Buenos Aires: La Crujía Ediciones. Pág. 263

⁸⁴ ZECCHETTO, Victorino. Op. Cit. Pág. 266

situaciones, describiéndolas de una manera más dramática para producir sensaciones en el espectador modelo.

Por lo tanto, a continuación se hace un recorrido por los programas detallando algunas de las metáforas, las más significativas, que el conductor expresa a medida que transcurre la investigación. Así veremos cómo mediante sus usos se produce un mayor dramatismo y se describen situaciones que no corresponden con las imágenes mostradas. Es decir, cómo a través de ellas se generan sensaciones transfiriendo la consecución de una acción a otra totalmente diferente. Veremos como se manipula al espectador modelo con metáforas que terminan afirmando situaciones que, en realidad, no se presentaron de esa forma.

“La nueva prostitución, del Chat a la cama”

“Usted va a descubrir la cruda verdad”: la verdad no es un alimento, por ende, no tiene la facultad de estar cruda o cocida. Con esta afirmación, el autor modelo propone pensar a la realidad que se muestra como cruda, es decir, en su estado natural, sin interpelación de ningún agente. Lo que el espectador descubrirá es lo que realmente ocurrió, por lo tanto, el programa tiende a ser objetivo. El “objetivismo” es una premisa de gran parte del periodismo que consiste en mostrarse imparcial ante una situación para que sea el propio televidente quien decida sobre las acciones que se describen. Sin embargo, esta teoría tiende a negar, indirectamente, la acción modificadora que posee quien captura, escrita, oral o visualmente, una situación y la expone mediante un medio de comunicación.

“Comienza la ruta de la prostitución VIP”: aquí se plantea que para ser prostituta de alto nivel se debe seguir una ruta que conduce a dicho fin. De esta forma, muestra que el informe que precede desenmascara dicho recorrido. Las rutas son, habitualmente, los caminos más largos que existen. Son las que unen distintos puntos de una región, provincia o inclusive países. Por ende, “la ruta de la prostitución” es un camino largo por lo que esta metáfora plantea obstáculos. En este sentido, largo no refiere al tiempo sino a la dificultad, entonces, no será sencillo lo que le toque atravesar quien termina siendo “Prostituta VIP”.

“El Chat erótico es un centro de reclutamiento de prostitutas VIP”: como ya se ha trabajado anteriormente, el término reclutamiento refiere al proceso de identificar e

interesar a candidatos capacitados para llenar las vacantes. El proceso de reclutamiento se inicia con la búsqueda y termina cuando se reciben las solicitudes de empleo. Se obtiene así un conjunto de solicitantes, del cual saldrán posteriormente los nuevos empleados. Es decir, quienes van a trabajar en estos centros donde se emiten filmaciones de contenido erótico por Internet, en realidad están atravesando un proceso de selección para el trabajo de prostitutas. De esta forma, plantean una situación en donde ambos sectores, oferente y ofertado, conocen las condiciones, por lo que no existe un reclutamiento.

Por otro lado, con esta metáfora también se le otorga una herramienta virtual la “Chat erótico”: la capacidad de reclutar a mujeres para ser prostitutas VIP.

“Sirven como anzuelos”: con esta afirmación se refiere a las promesas de dinero que hace el reclutador a las jóvenes para prostituirse. De esta forma, las promesas de dinero son el anzuelo y las mujeres, siempre necesitadas según DA, son el pez. Es decir, animales que actúan por impulso, sin medir peligro ya que la necesidad es más fuerte.

“Jubilaciones la trampa”

“Aceitados métodos de seducción”: las formas de accionar de los victimarios son definidos, independientemente de la investigación, como métodos de seducción. DA trabaja constantemente la hipótesis de que los victimarios utilizan la seducción como elemento para persuadir a las víctimas. En esta metáfora, se va mas allá, ya que define a dichos métodos como infalibles. El análisis de esta metáfora parte de lo “aceitado”, que refiere a que algo funciona en forma exacta, perfecta, sin fallas. El aceite es el lubricante por excelencia para todo tipo de dispositivos; es justamente el que permite que un mecanismo funcione sin fallar. Por ello, algo aceitado implica que el conjunto funcione en forma correcta. Además esta metáfora permite entender al modo de accionar, es decir, a esos “métodos de seducción”, como algo ya mecanizado, y de ahí que eso funcione perfectamente.

“El Falsificador”:

“Shopping delictivo”: el quiosco se transforma en Shopping a partir de la gran cantidad de ilícitos que se pueden cometer en dicho local. La comparación tiende a relacionar la gran variedad de comercios que posee un Shopping, con las posibilidades delictivas que ofrece Salvarreyes. De esta forma, si un Shopping es el lugar de deseo para gran parte de la población, el quiosco es el lugar de deseo para delincuentes.

“El quiosco funciona como una bolsa de trabajo donde “el falsificador” ofrece la más variada gama para todos aquellos que busquen dinero fácil”: al igual que la metáfora anterior, esta premisa tiende a separar a la sociedad entre delincuentes y no-delincuentes. Entonces, lo que para un no-delincuente es una bolsa de trabajo, o sea, un sitio donde postular sus servicios, para un delincuente es su lugar. Allí, en el quiosco, será donde cada uno puede ir a buscar el delito que quiera cometer, en el que sea especialista. Crea, además, otra noción que es la de que los delincuentes delinquen por placer, no por necesidad.

“Finalmente deja ver su trabajo, su obra maestra. El resultado es impactante, un DNI hecho a medida de un delincuente”: como ya se ha trabajado con anterioridad, aquí se transforma al delincuente en un artista. Se lo presenta como alguien especializado en lo que hace y por ello más peligroso. Además de trabajar la idea de un trabajo perfecto (“su obra maestra”) asocia al arte con el delito y el DNI falso se transforma en un objeto digno de ser admirado. Por ello, si es admirado es porque quien lo admira lo ve como algo positivo. Admirar significa tener singular estimación a alguien o algo, juzgándolo de sobresalientes y extraordinarios. Entonces, se retoma la idea de mal viviente que quiere ser tal y desea ser delincuente.

“Carrera delictiva”: propone a la delincuencia como un medio de vida, en el que quien realiza un esfuerzo por superarse puede progresar. Esto establece una comparación con quienes realizan una carrera en forma legal y ética. Lo que está en juego es la noción del delincuente que delinque por placer, no por necesidad. Esta metáfora aporta a la construcción del estereotipo del delincuente y del victimario.

“Mentiras de un goleador”:

“Cobrarle a la ilusión”: esta metáfora mezcla los hechos y confunde al espectador. El estafador, en este caso Oscar Más, no les cobraba a los jóvenes y por ende, no les cobraba por su ilusión. Es sin dudas más doloroso y por ello más rentable hablar de chicos desilusionados en lugar de padres estafados. La irregularidad que se investiga reside en que una persona les cobraba a los padres de los chicos por pruebas que no conseguía. Ello implica dos delitos: cobrar por las pruebas, lo cual no está permitido, y no cumplir con un acuerdo que consiste en conseguir un contacto a cambio de dicho dinero. En ninguno de los dos casos intervienen los chicos. Sin embargo, como apuntamos en el espíritu de este trabajo, lo que se busca es movilizar la mayor cantidad de sentimientos en el espectador, que en definitiva es lo que le permite retener la atención.

“Camino de mentiras”: se da en la introducción del programa, como forma de presentar a la persona que va a ser investigada. En esta investigación se da la particularidad de que, por ser una persona reconocida, se señala quién es el implicado en el segundo bloque. En la presentación se hace una descripción de lo que se va a ver y se utiliza esta frase para referirse al “estafador”. Antes de ver las imágenes, ya queda planteado que el investigado mantiene una frecuente presencia de mentiras en su discurso. El camino al que hace referencia es a la construcción de una mentira sobre otra, es decir, que es la dirección que decidió seguir para llegar a algún lugar. Esta frase es elegida como medio para desacreditar a “Pinino” Mas, ya que de esta forma, antes de que el espectador sepa quien es, ya se sabe que falta constantemente a la verdad.

“Vende y promete ilusiones”: esta frase también está relacionada a la construcción del perfil de quien está siendo investigado. Con esto se busca “demonizarlo” aún más, ya que en lugar de ser un estafador que quiere quedarse con dinero ajeno sin hacer nada a cambio, se lo muestra como quien perversamente juega con la ilusión de los chicos. Se lo describe como alguien que intencionalmente busca lastimar. La metáfora aquí se centra en las ilusiones como un elemento comercial.

“Robarle la ilusión a los chicos”: los chicos pasan a ser personas sin ilusiones y sin sueños. Alguien les quitó eso que tienen los jóvenes que es la confianza en los demás, la posibilidad de los sueños. Esta es otra forma de cargar sobre quien lo hizo, ya que como mencionamos anteriormente, no estafó a los padres, sino que en realidad lo que hizo fue lastimar a los chicos. De este modo también se está emparentando a la ilusión como un elemento tangible que los chicos tenían hasta el encuentro con Mas.

“Utiliza su fama para quitarle el dinero y los sueños”: como está planteada esta metáfora, Mas le robó dinero a los jóvenes. Como vemos en el transcurso de las distintas metáforas, se trabaja siempre sobre la misma idea. Se borra a los padres de la escena y se transforma en una relación estafados-chico con ilusiones.

“Esta gloria del futbol cambio los goles por engaños y mentiras”: se apela a mezclar lo que fue su pasado profesional con su presente estafador. Con esta metáfora se muestra el contraste que permite hacer más dramática la situación, de alguien que en su momento fue importante y reconocido y hoy es una persona sin escrúpulos que terminó haciendo cosas impensadas para alguien que tuvo tanta gloria. Por lo tanto, se está planteando que sustituye lo que vivió en el futbol por lo que está realizando en el presente.

“Juega con ilusiones de los chicos”: reitera la idea tesis del programa consistente en cambiar la figura el padre estafado por la del hijo desilusionado. Se presenta las “*ilusiones de los chicos*” como un juguete que tiene a Mas como su principal interesado.

“Tejedor de mentiras que usa los sueños de los más pequeños para quedarse con su dinero”: quien teje es alguien que dedica mucho tiempo a la confección final de la mentira. Esto no es así, ya que como vimos con anterioridad, en todos los casos mostrados en la investigación el modo de proceder no es siempre el mismo. Además, los casos son pocos e improvisados. Por ende, se plantea a Mas como una persona que está en cada detalle, cuando en el resto de la emisión se muestra la improvisación con la que actúa. Cuanto más profesional se lo describa, más peligroso va a resultar para el espectador modelo. Se asocia

la profesión vinculada al tejido con las mentiras hacia los niños, es decir, se construye un victimario que confecciona mentiras con dedicación.

“Falso sueño”: se repite la hipótesis del sueño deshecho en los chicos. Se marca que la promesa de Mas hacia los chicos no es tal, es inexistente.

“Usa la frialdad de goleador para mentir sin ningún remordimiento”: aquí se mezcla el pasado de goleador, su capacidad para pensar en situaciones tensas y la falta de culpa en su accionar. De esta forma, podemos ver cómo se trabaja con la idea de que fue preparado para actuar en momentos de mucha adrenalina y estrés, como lo es el hecho de ser un especialista en definición, que es uno de los momentos más tensos del fútbol. Por lo tanto se emparenta la realización del gol con el logro de sus mentiras.

“Arsenal de mentiras”: la metáfora refiere a que el estafador posee una gran cantidad de mentiras a su disposición. Se ponen en juego dos elementos: la capacidad para engañar y, además, la terminología bélica que genera una contextualización más peligrosa de la situación y del victimario.

“Este histórico goleador de River sabe a la perfección cómo construir castillos en el aire y llenar de ilusión a cualquier chico que quiera jugar al fútbol”: se describe a Mas como una persona que es especialista, ya no sólo en estafas, sino en engañar chicos. Se puede ver la evolución en el discurso que inicialmente era alguien que mentía e ilusionaba, y ya sobre el final del programa, es un experto en engaño. Se lo presenta como un arquitecto que construye edificaciones simbólicas que se las asocia directamente con las mentiras.

“Sueños que se desvanecen por la avaricia de un hombre”: muestra a los sueños como si fueran algo material que se arruinan, que se deshacen. Materializa algo intangible como los sueños para poder graficar con mayor contundencia cómo los chicos sufren por el engaño del que fueron víctimas sus padres.

“Proxenas, conexión Patagonia”:

“Mujeres que venden sus cuerpo al mejor postor”: las mujeres pasan a ser objeto de remate, objetos que tienen una cotización. Al ser un objeto, dejan de tener determinación sobre sí y pasan a actuar según la libre disposición de quienes se apropian de ellas. Esto sirve para cargar de sentimiento de lástima hacia las víctimas y de desprecio por los victimarios.

“El Ámsterdam del sur”: se pone en el mismo nivel a un barrio de la provincia de Santa Cruz con el mundialmente conocido barrio Rojo, donde la prostitución está regulada por ley. En estos términos el espectador modelo interpreta que Río Gallegos es un centro de prostitución masivo, donde acuden miles de personas. Esta metáfora magnifica y exagera, tanto la atracción, como la importancia de dicho barrio, ya que está muy lejos de convertirse o parecerse al “Ámsterdam del Sur”. Además, da pie a otra noción como son las drogas. Entonces, independientemente de que la prostitución y las drogas estén reguladas en esa ciudad, la comparación hace que esos dos temas se relacionen con Río Gallegos, en donde ambas cuestiones son importantes problemáticas sociales.

“Por las noches, en Río Gallegos, cuando la mayoría de sus habitantes se van a dormir, el barrio Las Casitas se ilumina bajo las luces de neón, conformando de esta manera una isla multicolor dentro de un paisaje inhóspito”: la comparación del Barrio Las Casitas con una isla hace que uno vea a la ciudad como un lugar aparte. Una Isla en el que las reglas de juego son distintas, donde predomina la oscuridad y las luces que iluminan poco, en donde cada uno puede hacer lo que quiera. De esta forma muestra la acefalía con que se describe al lugar. Según estas lógicas, las leyes, el gobierno y la policía tienen poca injerencia en “Las Casitas”.

“Mujeres desesperadas que van en búsqueda de cambiar de un día para el otro su presente”: hace referencia al cambio en la vida que producirá tener un ingreso de dinero en estas mujeres necesitadas. Marca que con la plata que ganarían por transmitir imágenes mediante la cámara Web, obtendrán un cambio en su vida repentinamente. Con el uso de esta metáfora se muestra al espectador modelo el poder de esa organización y el negocio

económico que la rodea, el cual es capaz de modificar rápidamente la vida de una de las trabajadoras.

“Impactantes palabras dejan al descubierto un secreto a voces”: grafica a los rumores popularmente conocidos y que refieren a que los “reclutadores” cuentan con el aval del poder político y la policía. Esta metáfora es utilizada para confirmar al espectador que hay un nexo entre el Estado y quienes delinquen, situación que no se demuestra en la investigación.

“Oscuros contactos con empresas de micros”: se plantea una relación clandestina con los propietarios de empresas de transporte. Más allá de que no se profundiza esto en la investigación y sólo se muestran una declaración en cámara oculta de uno de los investigados, esta metáfora sirve como medio para convencer al espectador de que además de la confesión que se ve, “la organización” cuenta con negociados que incluyen el traslado de las chicas hasta el sur.

“La otra pata de esta organización”: plantea a la “organización” como una mesa con cuatro elementos que hacen que se mantenga en un perfecto equilibrio, resaltando la importancia de cada una de las partes. En este caso, se refiere a la mujer de uno de los investigados, que sería quien recibía a las jóvenes en la ciudad sureña. Además de resaltar la función de cada individuo, jerarquiza a la banda delictiva al quitarles improvisación y además, mostrándola como un todo ensamblado.

“Miente de manera descarada”: uno de “los reclutadores” miente sin importarle ninguna consecuencia. Es entonces una persona inconsciente que no se da cuenta del alcance de sus actos, lo que lo vuelve potencialmente más peligroso, ya que con tal de cumplir con su objetivo, este hombre es capaz de hacer cualquier cosa.

“¿Querés ser policía?”:

“Un accionar que deja al descubierto las fallas de un sistema del control”: aquí el conductor hace referencia a que la venta de indumentaria policial sin pedir identificación se

da por la negligencia de los entes de control. La metáfora en este caso se basa en que ese hecho (la venta) descubre una falla en el sistema de control, como si este accionar fuese una tapa que al sacarse deja ver algo mayor o más abundante.

“Volvimos al lugar para convertirnos en policía”: aquí se hace referencia a que la productora infiltrada regresa al local para comprar los elementos de policía. Se está haciendo alusión a que con sólo acercarse al comercio uno se transforma en oficial policial al adquirir su vestimenta. La metáfora se basa en el hecho de “convertirse en policía”, que provoca en el espectador modelo la sensación de peligro ante esta transformación súbita..

“Esta pistolera cuesta 65\$, allí descansará el arma reglamentaria de la policía federal”: con esta frase se está refiriendo al costo de la pistolera para la pistola “Bersa” de policía. Pastor dice que el arma “descansará” en ella, como si en algún momento la pistola estaría cansada o tuviera sensaciones de agotamiento. Asimismo describe la situación de una manera particular, explicando la función de un elemento innecesariamente.

“Parece un chiste pero es una triste realidad. En este local ni siquiera se fijarán si la persona está adentro de la nómina de policía de actualidad”: en este caso Pastor describe el momento en que los vendedores realizan el gafete para el Agente DOCAM. Según el programa, los comerciantes entregan la identificación sin pedir ninguna acreditación. El conductor plantea este hecho como “triste”, argumentando que ese accionar es verdaderamente la realidad. Asimismo se hace hincapié en un sentimiento: la tristeza, de la cual la realidad carece ya que no tiene la capacidad de sentir. Por lo tanto, la metáfora aquí se basa en hacer referencia a esa realidad como triste y transmitirla al televidente modelo en quien se generan sentimientos de peligro.

“Luego de ensayar la misma explicación, padre e hijo desaparecen de la escena”: en esta ocasión el conductor marca que en el momento en que el equipo de producción se acerca al comercio en cámara abierta y tras varios minutos de explicación, ambos vendedores se retiran del local. La metáfora se basa en catalogarlos como actores, que ensayan cierto número el cual concluye en retirarse de la escena. Como todo actor está

representando una cierta situación y no generando una situación verídica. Por esto mismo, el espectador modelo toma a los comerciantes como actores que están mintiendo y poniendo en escena y situación irreal.

Así vemos como se utiliza la metáfora en la narración de DA, se traslada un nombre de una cosa a otra totalmente distinta generando en el televidente modelo distintos sentimientos acerca de lo que está viendo, sobre las víctimas, los victimarios, etc. Utilizando un lenguaje particular, casi poético, profundiza en algunas acciones de los sospechosos haciéndolas más dramáticas y movilizándolo la emoción de este espectador.

Mediante las metáforas se dan por sentado temas y hechos que no fueron demostrados en la investigación. En este sentido, Bárbara Ciambella afirma que las metáforas, *“en el proceso por el cuál nos permiten entender un concepto a través de otro, subrayan determinado aspecto de ese concepto y dejan afuera o en un segundo plano a otros”*⁸⁵.

Mediante el uso de metáforas se moviliza la vía emotiva del espectador modelo, generando distintas sensaciones en él. Mediante un lenguaje particular se presentan acciones, se metaforizan hechos y acontecimientos produciendo un mayor dramatismo en el televidente modelo.

Suspense

Uno de los factores que se pueden observar a lo largo de los programas es la constante generación de suspense. Se emplean distintos recursos como la música, adelantos y repeticiones que mantienen la atención latente en el espectador modelo. Como se mencionó anteriormente, entendemos por suspense la expectación por el desarrollo de una acción o un acontecimiento.

Todas las investigaciones presentan el mismo esquema: una presentación del tema a tratar, un desarrollo y su posterior desenlace, pero ni bien comienza el programa se observa el intento de mantener la expectativa en el espectador modelo mediante frases o puesta en

⁸⁵ CIAMBELLA, Bárbara. Soy blanco de una campaña infame. La elección del rector de la UBA en la prensa. Metáforas y representaciones en La caja de Pandora. Alejandro Raiter – Julia Zullo (comp.) Ediciones La Crujía. Buenos Aires 2008. Cap. 4. Pág. 94

pantalla de avances. Del mismo modo, la presentación que hace Pastor del informe genera en el televidente modelo la pregunta de ¿qué pasará? o ¿cómo se resolverá la investigación?

Uno de los recursos empleados por el conductor es el uso de frases que describen el caso y lo presentan de una forma bien definida. Expresiones como *“lo que van a ver es algo increíble”*, o *“en minutos ustedes van a ver...”*. De este modo, Facundo Pastor va creando sensaciones sobre lo que vendrá, crea suspenso por lo que se va a ver, remitiendo que eso será *“increíble”* y digno de ser visto.

A ellas se le suman otras frases como: *“vamos a ser testigos de algo increíble”*, *“usted va a ver su especialidad”* o *“en minutos, esta organización de prostitución quedará al descubierto”*. Si bien la mayoría de éstas se expresan al inicio del programa, son constantes sus repeticiones en el transcurso de la emisión, haciéndose frecuentes antes de la tanda publicitaria.

Así se observa cómo antes del corte se utilizan frases como *“en instantes”*, *“ustedes se van a sorprender”* o *“a continuación, verán la parte más contundente de la investigación...”*. Se crea suspenso en el televidente modelo y se produce esa necesidad de saber lo que vendrá, de saber como termina la historia.

Marcela Farré explica que *“el interés del espectador se logra presentando al inicio lo que en inglés se llama suspended interest lead (lead de interés suspendido). Se trata de atraer la atención hacia lo que viene, no mostrando la acción central -el qué de la noticia-, sino relevando la meta”*⁸⁶.

Asimismo, es habitual que el conductor cree suspenso en el televidente modelo captando su atención, movilizándolo su vía emotiva con el empleo de frases como: *“sucede algo increíble”*, *“estamos cada vez más cerca de llegar la corazón de esta red de explotación sexual”* o *“en instantes van a conocer al capo”*. Con estas afirmaciones se comienza a introducir al espectador modelo en lo que vendrá, generando expectativa por lo que se mostrará más adelante.

La música es otro elemento utilizado para generar suspenso. A lo largo de todo el programa se aprecia una melodía instrumental que acompaña a las acciones del informe. Esta música de acción enfatiza el tono de la noticia, genera un estado de expectación y

⁸⁶ FARRÉ Marcela. “El noticiero como mundo posible, estrategias ficcionales en la información audiovisual”. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2004. Pág. 161

suspense en el televidente, sobre lo que puede ocurrir más adelante y una mayor atención al desarrollo de la acción.

Pero no solamente la música es generadora de suspense, sino que también lo son los efectos sonoros. Su constante aparición en momentos culminantes durante la trama del informe genera un cierto grado de dramatismo y suspense.

La generación de suspense también se puede observar cuando el presentador adelanta lo que se verá “*en instantes*”. Mediante imágenes editadas, se emiten escenas de momentos culminantes de la investigación, encuentros con los investigados, principio de resolución de los casos, entre otros. Se adelantan momentos determinantes en el programa, generando en el televidente modelo interés por lo que saldrá al aire.

Pero no solo su empleo produce suspense, sino que su constante repetición también lo hace. Es común observar en DA la incesante aparición de avances sobre un tema, desde el inicio del programa hasta el último instante en el que se resuelve la investigación. Con la emisión final, el material ya fue visto muchas veces. Por lo tanto, no solo se genera suspense con los avances de los temas, sino que también se lo reproduce mediante su repetición.

Un punto clave en la generación de suspense es el tono narrativo y el modo en el que el conductor describe las situaciones. Como se mencionó en el apartado sobre entonación, la generación de suspense se da con mayor presencia en la categoría denominada presentación temática, que se da en inicio del programa y la apertura y clausura de cada bloque.

Durante estos segmentos Facundo Pastor describe las situaciones con un tono parejo, que varía muy poco, atrayendo en la historia al espectador modelo. Este tono, veloz y fluido, es el que destaca la tensión y el sentimentalismo de las situaciones conmoviendo al espectador modelo y produciendo suspense simultáneamente.

Mismo caso sucede con la manera de llevar a cabo ese tono narrativo mediante metáforas, que como ya se indicó, son utilizadas para describir acciones particulares de las investigaciones. Éstas, enunciadas en un tono dramático y prosa poética, generan suspense y expectativa en el espectador modelo a partir de la exageración de las situaciones.

Construcción de nociones

Creación del perfil

Durante el desarrollo de las investigaciones, y con el correr de los acontecimientos, la narración del conductor describe de una manera determinada a las víctimas y a los victimarios. Con la utilización de adjetivos y frases, se crea tanto el perfil de los investigados como el de los estafados y suelen aparecer los *modelos actanciales* básicos como los buenos y los malos o los héroes y los villanos.

El actante es un término que proviene de la semiótica y distingue a los diferentes participantes de una narración. En relación con lo informativo, es una clase que agrupa una misma función de diferentes participantes con distintos roles.

“El modelo actancial permite conocer la articulación de los distintos actantes en el relato. El concepto de actante es de hecho una forma de ser y estar en el texto; este concepto se refiere a aquel que encarna en un relato particular una o varias formas de ser o hacer, es decir, uno o varios actantes. Por la existencia de esta estructura, cada actante presente en un discurso ocupa necesariamente un lugar en algunos de los ejes presente en toda narración o acontecimiento discursivo”⁸⁷.

Mediante este modelo actancial se diseña la estructura de la historia narrada en cada uno de los programas: aparecen los buenos, los malos, los estafados, los estafadores, las víctimas y los victimarios, etc.

Es habitual en la descripción de estas personas que DA utilice gran cantidad de adjetivos con el fin de generar una imagen que, en muchos casos, se diferencia de la que se demuestra. Así, esta descripción presenta al espectador modelo a las víctimas y a los victimarios de una manera particular generando en él distintos sentimientos.

Si bien anteriormente se ha hablado de cómo se adjetiva a los diferentes actores de la investigación, vemos necesario hacer referencia a la imagen que se crea de ellos y que es transmitida al televidente modelo.

⁸⁷ KARAM, Tanius. Introducción a la Semiótica. Academia de Comunicación y Cultura. Universidad de la Ciudad de México. Pág. 14. Fecha de consulta 28 de julio de 2010. Disponible en http://www.portalcomunicacao.com/cat/pdf/aab_lec/18.pdf

Victimarios

Desde estafados, pasando por personas violentas y mentirosas, hasta gente mafiosa, son disímiles los perfiles de los investigados que se generan a partir de la narración del conductor.

Un primer ejemplo se puede observar en “¿Querés ser policía?”. En la primera escena del programa se produce una situación violenta al momento que Facundo Pastor y su equipo van a increpar a los vendedores. Ante las acusaciones del conductor, uno de los comerciantes le pide que se retiren de su local pero el equipo no lo hace. Estas imágenes grabadas tanto en cámara oculta como en cámara abierta, son acompañadas por música de suspenso con lo que se marca un mayor dramatismo.

Ante la negativa del equipo de DA de retirarse del local, el vendedor toma del brazo a Pastor y lo saca del comercio. La voz en off marca que *“esta es la reacción de un hombre al ser descubierto cometiendo una irregularidad...Así intentaron romper las cámaras de Documentos América”*. Una vez en el exterior del comercio, el conductor afirma que: *“esta es la respuesta ¿No?... a la investigación de Documentos América. En esta casa se venden uniformes policiales sin ningún tipo de control. Queda claro y quedó demostrado en la cámara oculta y siguen inventando y mintiendo que se vino a comprar con un policía. Sin embargo se va a ver en la cámara oculta y va a quedar probado lo que venden acá dentro no, en La Casa del Policía. Paradójico, a 25 metros del Departamento Central de Policías se venden uniformes sin ningún tipo de control”*.

De este modo el relato de la secuencia no coincide con lo que se muestra en el informe y se crea la imagen del vendedor como un violento que quiso agredir al equipo del programa y romper sus elementos de trabajo. Así este hombre, además de llevar a cabo acciones irregulares y mentir, es un violento que trata maleducadamente a la gente, la agrede y pretende dañar las cámaras del programa. Vale reiterar que esta imagen es la de la apertura del programa. La primera referencia que uno tiene de la persona sospechada es que es un violento, pero no sólo ello, sino que lo es con quien le pide explicaciones.

Por lo tanto, esta construcción genera que el espectador modelo potencie sus sentimientos de bronca y odio ante este vendedor que no se hace cargo de sus actos y pretende golpear a los miembros de DA.

En esta misma investigación se describe a ambos vendedores como *“mercenarios y truchos”* capaces de hacer cualquier cosa por la plata. De esta manera se sigue creando un perfil de los vendedores. Una frase en la narración del conductor continúa con esta idea: con la imagen de uno de los vendedores, la voz en off dice *“una investigación que deja en evidencia a este hombre, que gracias a sus influyentes contactos saca provecho de una falla en el sistema facilitando el trabajo de muchos delincuentes”*.

La descripción anterior marca al vendedor como un hombre que trabaja para delincuentes y que posee importantes contactos para poder hacerlo. Se lo plantea como una persona peligrosa, que pone en peligro a la sociedad vendiendo uniformes policiales a personas no autorizadas.

Se caracteriza a los vendedores como abusadores de distintas situaciones. Es decir, al no existir control de organismos, existen personas que se aprovechan y venden indumentaria oficial sin pedir identificación alguna. Por otro lado, se los describe como personas con *“influyentes contactos”* que les ayudan a llevar a cabo su tarea, es decir, esa falta de controles está apañada por esos contactos.

A través de esta imagen se genera en el televidente modelo un sentimiento de miedo ante el accionar de los comerciantes, señalando que aquellos robos realizados por personas vestidas de policía son culpa de éstos y que son protegidos por la policía. La inseguridad crece y a medida que esto ocurre, el programa logra retener la atención del espectador modelo.

En *“Jubilaciones, La trampa”* se define a Liliana como una *“reclutadora”, “tramposa”* y miembro de una *“organización fraudulenta que opera con total normalidad”*.

Ya en el inicio del programa se comienza con la construcción de una determinada imagen de la sospechosa catalogándola como una *“puntera”*, es decir como una militante paga por algún partido político que busca votos mediante distintas acciones que realiza con los vecinos del barrio. En este caso, las acciones serían las entregas de jubilaciones. Así es como desde un primer momento se la emparenta con un partido político que engaña a la gente.

Pastor también plantea que la sospechada forma parte de una organización delictiva que *“estafa a jubilados y es un eslabón clave de esta organización”*. Se observa como mediante la narración y a medida que la investigación avanza, se construye una determinada imagen

de la sospechosa, la cual es presentada como una puntera política, miembro de una organización que engaña a potenciales jubilados.

Desde el comienzo del informe el espectador modelo interpreta estas descripciones y comienza a generar distintos sentimientos contra esta persona. Mediante la narración del conductor se construye un perfil de Liliana como peligrosa, aunque los hechos mostrados y las situaciones descritas no atentan contra la integridad de ninguna persona.

Continuando con esta creación del perfil de los victimarios, en “La nueva prostitución, del Chat a la cama” se exhibe a los estafadores como reclutadores que confinan mujeres para trabajar en esta organización. Se los define como proxenetas que buscan obtener beneficios económicos por la prostitución de otra persona. Sin embargo esto no es así: teniendo en cuenta las imágenes, las chicas llegan al lugar a trabajar y no son retenidas ni obligadas a hacer el trabajo en ningún caso.

Una vez más, la narración inventa un perfil de los investigados que no se corresponde con los hechos de la investigación, sino que están relacionadas con un estereotipo que responde a que quienes trabajan en la industria del sexo (paginas webs, películas eróticas o porno, etc.) o están vinculado a la prostitución.

En este caso puntual, se los define como reclutadores y proxenetas dotándole de una característica que no poseen. Esta descripción hace que el espectador modelo forme una imagen de esas personas y que reaccione de una manera determinada ante ello.

Al igual que en los otros programas, se inducen en el espectador modelo sentimientos de rechazo ante estas personas que supuestamente utilizan a las chicas para un beneficio económico propio. Se los perfila como individuos peligrosos, proxenetas y reclutadores que someten a las mujeres para que realicen un trabajo que ellas no pretenden hacer.

Caso similar sucede en “Proxenetas, conexión Patagonia” donde también la narración del programa construye la imagen de los sospechosos como miembros de una organización peligrosa y mafiosa que recluta chicas para trabajar en el sur del país.

En este informe se hace alusión a los supuestos contactos que los investigados poseen para llevar a cabo sus trabajos. Pese a que esto nunca se demuestra, Facundo Pastor utiliza frases como “*oscuros contactos con empresas de micros*” o “*se van a sorprender con la cobertura política y policial de la organización*” indicando que los reclutadores tienen contactos con empresas de transporte, las cuales les facilitan el traslado de las chicas que

viajan al Río Gallegos. Esto, que parece un hecho menor, provoca en el espectador modelo la idea de una organización grande, que involucra a muchos actores y que por ello, es más peligrosa.

Además se hace fuerte hincapié en los contactos políticos y policiales de uno de los “reclutadores”, afirmando que ello facilita su accionar. De este modo se agrega otro elemento a su perfil, un dato negativo basado en la complicidad de poderes del Estado para desarrollar su tarea.

Por otro lado, si bien el perfil de los dos sospechosos son creados de manera similar, a uno de ellos se lo identifica como el “capo”. Este es el caso de Alejandro, uno de los encargados de hablar con las chicas a quien Facundo Pastor describe de la siguiente manera: *“ahora vamos a conocer a un escalón superior de esta organización que trafica mujeres...vamos a encontrarnos con Alejandro, el dueño de varias whiskerías de Río Gallegos...este es Alejandro, el capo”*.

Se caracteriza a esta persona como un “capo” relacionándolo directamente con la mafia y señalándolo como un “traficante de mujeres”. Así, se marca una mayor peligrosidad en sus tareas y se lo dota de un modus operandi, que no posee.

Como resultado, se crea un perfil de los investigados como hombres que trafican y reclutan mujeres; hombres peligrosos y miembros de una organización mafiosa. Nada de esto es lo que realmente se muestra: no se ve que las personas estén relacionadas con el tráfico de mujeres ni que ellas sean obligadas a trabajar en el sur como prostitutas. Además, no se da una explicación ni se deja apreciar la existencia de una organización, que como ya se mencionó, es un grupo de tres integrantes. Tampoco se demuestra su carácter mafioso y/o delictivo.

Similar operación se da en “El falsificador”, donde se describe al sospechado (Carlos Salvarreyes) como un hombre peligroso capaz de brindar una nueva identidad que sirva a los delincuentes para que puedan continuar delinquiendo.

La narración de Pastor lo presenta con *“una capacidad única, exclusiva, para limpiar a los criminales de sus antecedentes”*. Así le otorga un poder particular a esta persona, el de poder hacer que los mal vivientes puedan circular libremente por la calle sin tener que *“deberle nada a la justicia”*. Además se le imprime una cualidad distintiva afirmando que Salvarreyes tiene una particularidad: *“su especialidad es crear identidades falsas”*. Esto lo

erige como experto en el trabajo de falsificar Documentos de Identidad. Plantea que Salvarreyes *“por dinero hace cualquier cosa”* presentándolo como un mercenario capaz de hacer cualquier cosa por una retribución pecuniaria.

De este modo, si bien varían los temas de las investigaciones, la construcción del perfil es similar en cada una de los programas: una persona peligrosa para la sociedad, parte de una organización delictiva en donde hay dinero de por medio y que mantiene vínculos con el poder.

Por último, en “Mentiras de un goleador” se plantea al investigado desde la figura del ídolo remarcando esta noción a lo largo de la emisión. Partiendo de este punto se comienza a describir a Oscar Mas como un mentiroso, mercenario y estafador.

La narración que hace el conductor sobre el ex jugador parte de la figura del ídolo y se traslada sobre lo que crea su accionar en los chicos, es decir, cuál es el resultado moral de esta prueba que nunca se realiza. Así se lo califica como un *“tejedor de mentiras que usa los sueños de los más pequeños para quedarse con su dinero”* o una persona que *“utiliza su fama para quitarle el dinero y los sueños jugando con las ilusiones de los chicos”*.

Se presenta a Mas como alguien que estafa a los chicos, que les miente y juega con sus sueños, terminando con sus ilusiones de poder jugar en la primera división del club. Es un hombre sin sentimientos, que utiliza a los chicos para obtener dinero; y lo que es más fuerte, según la narración, es que lo hace siendo un ídolo y gloria de River.

Pero hay un detalle que no es menor: los estafados son los padres de los jóvenes y no estos últimos. Se torna más cruel quien engaña a una persona de diez años, pero en realidad, las negociaciones irregulares, en donde se asegura que se conseguirá una prueba, son con los padres.

Por lo tanto se puede observar cómo se construye el perfil de los investigados, que siempre es una imagen negativa. Sin embargo, esa figura no queda demostrada firmemente en el informe. En todos los casos esa mala apariencia integra a los sospechosos en el bando de los malos, de los peligrosos o de los villanos.

La creación de este determinado perfil en los investigados tiende a que el espectador modelo genere ciertos sentimiento negativos hacia él, que le provoque bronca su accionar, que le origine inseguridad lo que ve, o simplemente lo rechace tomando el mensaje del

programa. Por lo tanto, el televidente modelo toma ese perfil del investigado, lo apropia y espera, frente a la televisión, que alguien haga algo para detener su accionar.

Víctimas

Entra las víctimas, se plantea a la sociedad en su conjunto como un potencial damnificado por el accionar de los investigados. Es habitual que la narración indique que *“cualquiera puede ser víctima de esta organización”* ya sea por cercanía, acceso o necesidad.

Un ejemplo se da en *“¿Querés ser policía?”* donde Pastor afirma que toda la sociedad está en peligro, ya que este local vende elementos de la fuerza policial sin autorización alguna. Es decir, en este comercio se venden los uniformes que luego utilizarían los delincuentes para cometer los ilícitos. Así, la sociedad puede ser blanco de estos *“policías disfrazados”* gracias a que se les vendió un uniforme.

Por otro lado, a los que se ven perjudicados se los presenta como damnificados, estafados, humildes y necesitados y se los trata desde una mirada emocional particular. Mediante su narración el conductor muestra una imagen de gente que ha sido engañada exhibiéndola como indefensa ante las diferentes acciones que se realizan en su desmedro.

En *“Proxenetas, conexión Patagonia”* se trabaja a la víctima como una mujer sin dinero, desesperada, sin oportunidades y que está decidida a todo. Con el uso de frases como *“mujeres necesitadas que están dispuestas a renunciar a todo por varios billetes”* o *“chicas humildes”* se delinea un perfil de las mujeres que buscan este empleo, las cuales estarían dispuestas a viajar al Sur por dinero. Se crea la idea de que las chicas humildes son las que ven a la prostitución como un modo de trabajo a su alcance para ganar el dinero de la subsistencia.

En este sentido, se indica que las chicas que allí trabajan provienen de *“lugares marginales”*, como en este caso la Villa 31, *“que van en busca de futuro”* y que son *“mujeres desesperadas que van en búsqueda de cambiar de un día para el otro su presente”*. Al decir esto se marca que las mujeres no tienen un presente estable, sino que su situación actual es desesperante y necesita de un trabajo para poder mantenerse y modificar algo de sus vidas.

La desesperación de estas mujeres es marcada por el conductor al llamarlas *“mujeres que venden sus cuerpo al mejor postor”*. Con esto subraya la desesperación por conseguir dinero para subsistir, poniendo precio su cuerpo.

Es así como se va generando la imagen de las chicas que trabajan en las whiskerías del sur del país: son necesitadas, desesperadas, humildes, engañadas, etc. Lo que provoca que el espectador modelo forme la noción de chicas abusadas y desprotegidas.

El sentimiento de lástima hacia las mujeres damnificadas es trabajado por el propio conductor, quien afirma *“que no tienen otra posibilidad para salir adelante o tener un futuro que buscar en la prostitución la solución”*.

Otro de los efectos que se producen en este televidente modelo es la sensibilidad. Éste se enternece con la historia de vida de estas chicas, la compadecen y al mismo tiempo, crea sensaciones contra el victimario.

Caso similar ocurre en *“La nueva prostitución, del Chat a la cama”* donde además de originar una imagen de las mujeres desempleadas y desesperadas, las víctimas aparecen como esclavas sexuales.

Desde el comienzo del informe se hace alusión a un clima de encierro, un lugar donde las chicas están recluidas y aisladas y donde su única salida es la cámara Web. Así se plantea un perfil marcado de las chicas que allí trabajan. Un ejemplo de esto se da cuando la productora tiene la primera entrevista y el conductor indica que ella *“fingirá ser una chica desempleada que busca desesperadamente trabajo”*.

Además, intensifica la idea de explotación afirmando que *“están encerradas en un lugar precario, de hacinamiento y sin las condiciones mínimas de limpieza”*. Lo mismo hace con la noción de que son oprimidas: *“mujeres que por momentos quedan prácticamente esclavizadas, tras una reja, con todo el riesgo que esto implica”* o *“así controlan a las chicas, quitándole la libertad”*. Así el conductor señala que estas mujeres son encerradas, que se les quita la libertad y se las obliga a prostituirse frente a la cámara Web.

En el cierre del programa, Facundo Pastor reitera la imagen que se crea de las víctimas: *“muchas mujeres que empiezan, desesperadas o desempleadas tratando de ganarse unos pesos, a desvestirse a través de una Webcam”*.

En este ejemplo también podemos ver cómo el programa construye el perfil de las víctimas que, al igual que en “Proxenas conexión Patagonia”, son chicas humildes, desesperadas en la búsqueda de un empleo inmediato y sin otra salida que la prostitución.

Un nuevo caso lo constituye “Jubilaciones, la trampa”, donde se hace hincapié en la condición vulnerable de las formas que habían sido estafadas por la organización delictiva.

Se las define como gente humilde, necesitada, que nunca obtendría una jubilación legal por no cumplir con los requisitos que rige la ley. A medida que avanza la investigación, se genera el sentimiento de lástima en el espectador modelo que ve como se le roba la plata a esa gente humilde *“sacándole la ilusión de obtener una jubilación”*. También se los describe como damnificados, necesitados de una jubilación y víctimas de un engaño.

Tratándose de personas humildes, que no tiene otro modo de acceder a la jubilación si no es mediante este recurso, el autor modelo apela a formar un sentimiento de odio hacia los victimarios y con él, otros de lástima y tristeza para con los damnificados.

En la investigación sobre Oscar Mas, como se hizo referencia anteriormente, se cambia el eje de los damnificados. Se pasa de padres estafados a niños a los que se les quitó el sueño de jugar en River. Si bien la irregularidad se centra en cobrar una comisión por algo que no se va a realizar, no se pone a los padres como los principales perjudicados, sino que son los chicos. De esta forma, el autor modelo pretende golpear la sensibilidad de quien esté mirando el programa, al imaginar la tristeza que puede llegar a generar en un chico una desilusión de este tipo.

Cabe señalar que tanto en “Mentiras de un goleador”, como en “Jubilaciones la Trampa”, las víctimas pasan a ser victimarios. En el primero de los casos, las víctimas, que son los padres a los que se les cobra dinero para que sus hijos puedan ser probados en el club, terminan en el otro bando, ya que cometen la irregularidad de pagar por una prueba en un club de fútbol. Así aventajan a otros para obtener mejores beneficios para su hijo mediante el pago de cierto monto de dinero. Son victimarios, en tanto las víctimas son aquellos que llevan sus hijos a probar por el camino preestablecido.

En el segundo caso, las víctimas de la “organización” que comanda Liliana también pasan a ser victimarios porque ellos actúan irregularmente pagando por una jubilación sin cumplir con los requisitos que la ley prescribe. Los damnificados intentan lograr el beneficio abonando el trámite sin contar con los requerimientos correspondientes, lo que pone en

papel de víctima a los organismos estatales y a aquellos que esperan por una jubilación en regla.

De esta manera vemos cómo en las investigaciones se construyen dos bandos bien diferenciados: el primero son los necesitados, los damnificados y los segundos, aquellos estafadores, reclutadores y personas peligrosas que se aprovechan de los primeros.

Diversas nociones y conceptos

A parte de la creación de perfiles, durante las distintas investigaciones se generan nociones y conceptos que son tomados como piezas importantes en el transcurso del informe.

Observamos que en los programas se pretenden marcar y seguir distintas ideas que se mantendrán presentes en toda la emisión.

Uno de los primeros conceptos que se trabajan durante todas las emisiones es la idea de que el caso quedó resuelto, de que la investigación llegó a su punto final y que pudo ser demostrado la hipótesis que se investigaba. Es habitual que Facundo Pastor indique que a través de las imágenes obtenidas en cámara oculta el hecho ilegal quedó demostrado.

En la investigación sobre la venta de vestimenta de policía, el registro que la producción obtiene en cámara oculta es determinante para el programa. Se basan en él para argumentar que lo que allí quedó grabado es la verdad y es el desenlace de la investigación.

Facundo Pastor afirma que *“los dueños del local insisten con una increíble defensa: dicen que jamás vendieron un uniforme sin comprobar la credencial policial, hecho que se contradice con lo registrado por nuestra cámara oculta”*. De esta manera utiliza el registro en cámara oculta como una prueba contundente para determinar que el ilícito quedó demostrado, que todo se registró en la grabación en donde una productora infiltrada compró elementos oficiales de seguridad sin ningún tipo de identificación.

Si bien en el registro conseguido por la producción se muestra que se otorgó vestimenta policial, no se puede determinar fehacientemente si se presentó la credencial de policía. Aquí la edición juega un papel importante ya que son secuencias recortadas, donde se presentan distintos fragmentos editados y a partir de los cuales no se puede establecer si se entregó la acreditación.

Sin embargo, reiteradamente la narración del conductor plantea esta premisa como verdadera agregando que *“lo que nosotros filmamos es un claro ejemplo de que acá no se pide la chapa identificatoria”*. Continuando con esta idea y planteando nuevamente este postulado le dice a uno de los vendedores: *“usted no puede vender de esta manera un uniforme policial cuando se ve en televisión claramente que se vendió de manera irregular”*.

Así se va generando la idea de que quedó todo demostrado, que la grabación en cámara oculta prueba la irregularidad denunciada.

Mismo caso se puede observar en la investigación sobre la nueva prostitución, donde a partir del registro que obtienen con la infiltración de la productora en la oficina, se pretende demostrar que se resolvió el hecho.

La grabación obtenida en cámara oculta, la infiltración de la productora, su trabajo con las cámaras webs y el posterior encuentro con el empresario son datos más que suficientes para que la producción y el conductor marquen continuamente que el problema y la ilegalidad quedó demostrada.

Sin embargo esto no es así porque lo que se plantea como nueva prostitución no queda demostrado, sino que simplemente se trata de una cena en un restaurante con un empresario. A pesar de esto, se repite esta idea, creando la noción de que quedó todo demostrado en la investigación. Para ello, el conductor describe la situación de esta manera: *“¿Hay detrás de estas estructuras una estructura de prostitución VIP? Lo que verán ahora, esta imagen es la prueba de que efectivamente suceda. Nuestra productora infiltrada llegó hasta esta imagen (en pantalla de estudio se muestra el encuentro entra la productora y el empresario), hasta ser buscada por un empresario con un auto lujoso, importando cuando ya había sido hecha la propuesta de prostitución VIP. Lo que viene ahora es el encuentro que confirma por qué iniciamos esta investigación”*.

Más adelante afirma lo que nunca se demuestra, señala que la investigación *“va dejando en evidencia como este juego del Chat erótico termina en prostitución para ejecutivos”*. Y para dar un cierre a la investigación afirma que el empresario lleva a la productora a Puerto Madero, donde comerán *“platos de exquisito paladar para luego finalizar con una noche de sexo”*.

En “Jubilaciones la trampa”, Facundo Pastor sigue marcando esta noción. Lo hace tanto en el piso o cuando van a pedir explicaciones a la oficina de Liliana, donde entre preguntas y respuestas el conductor afirma que *“todo quedó grabado en cámara oculta”*. Otra vez se basa en el registro para afirmar que Liliana es parte de una organización que cobra 400 pesos por tramitar una jubilación.

“La operación quedó grabada en cámara oculta” afirma el conductor haciendo referencia al trabajo que realiza Liliana para comprobar la autoría de un delito como si ello fuera suficiente.

De esta manera se establece la noción de que en el informe se constató el ilícito pese a que, al igual que los casos anteriores, sólo se mostraron fragmentos del registro. Una vez más, se crea un postulado que finalmente no se demuestra en los hechos y queda en imágenes parciales, es decir, es parte de la investigación, pero no es toda. Con esto se establece en el televidente modelo el principio de que el informe constató la denuncia.

Otra idea que se trabaja en las investigaciones es aquella que marca que los investigados son culpables “de todos los males”, es decir, que éstos tienen una culpa mucho mayor de la que realmente poseen. Es decir, no solo delinquen en la medida que muestra el informe, sino que este es un ejemplo de un accionar que afecta a una proporción de gente mucho más grande. Lo que se altera es la peligrosidad de cada persona investigada, haciendo que un sospechoso se transforme en el responsable de secuestros, la drogadicción u otro mal social de la Argentina.

Tomando nuevamente el caso de la venta de indumentaria policial, aquí se plantea la noción que los comerciantes son culpables de aquellos robos que realizan personas disfrazadas de policías. Se los responsabiliza de los robos y de la inseguridad en el país, calificándolos de *“vendedores culpables”*, es decir, de que son ellos los que suministran la vestimenta a los delincuentes.

Utiliza frases como *“peligro que encierra que cualquier persona tenga acceso a este tipo de vestimenta”* o *“con su accionar pone en jaque la seguridad de la sociedad”*. Por lo tanto, se plantea esta idea magnificando el impacto del accionar de los sospechosos y culpándolos de algo mucho mayor.

Caso similar ocurre en el informe sobre jubilaciones donde se plantea que la “organización” actúa en la Zona Oeste del Gran Buenos Aires robándoles el dinero a los

jubilados. Se generaliza su accionar a este ámbito de la provincia refiriendo a que mientras “la puntera” Liliana trabaja en Banfield, la abogada del grupo lo hace en Lanús. Así lo explica el conductor: *“veían recién como actuaba la reclutadora Liliana Franco. Van a ver ahora otro de los eslabones claves de esta organización, una abogada, que entra en escena. Llegamos a Lanús Oeste, las denuncias recibidas por esta producción señalan que aquí funciona otra oficina en la que prometen jubilaciones fuera de la ley a cambio de dinero”*.

Apreciamos cómo se magnifica y culpabiliza a esta “organización” de actuar en un radio extenso de la provincia, estafando a futuros jubilados. Sin embargo esto nunca se demuestra, son simplemente datos que recogen de vecinos del lugar y cuando se dirigen a las oficinas de Liliana, no son más de treinta personas las que asisten para reclamar y pedir explicaciones.

Este es otro caso en el que observamos cómo se señala a esta “organización” como responsable de una culpa mayor. No solo estafan a los jubilados de Banfield, sino que lo hacen también con los de la Zona Oeste de Buenos Aires.

En “Proxenas conexión Patagonia” también se observa este punto cuando se hace referencia al cartel que está ubicado en la Villa 31. Según el conductor, las “chicas humildes” que viven en este lugar son captadas por la “organización” y “obligadas a prostituirse”. *“Un equipo de Documentos América se instala en los laberínticos pasillos de la villa, queremos comprobar la veracidad de estas denuncias anónimas. A los pocos minutos de este recorrido nos encontramos con este cartel pegado contra una pared, solicitando mujeres para una whiskería del sur del país”*, relata Pastor.

En otro pasaje del programa el conductor plantea que *“este cartel remite a ganar, a trabajar en una whiskería del sur por ocho mil pesos por mes. Imagínense una chica humilde leyendo este cartel, pensando que va a trabajar quizás de camarera, en una whiskería del sur y termina esclavizada por una red de proxenas”*. Está planteando que esta “organización” es la culpable de que “las chicas humildes de la Villa” decidan dedicarse a la prostitución y “terminar siendo esclavizadas”. Es decir, no se los indica como responsables de “reclutar a mujeres”, sino que llevan a la prostitución y a la esclavitud a todas las chicas humildes que viven en la villa.

Se generaliza y magnifica la culpabilidad de estas personas (independientemente de la culpabilidad que posean), señalándolas como responsables de algo más grande, de una mayor magnitud. En este sentido se califica a la Villa 31 como *“un nuevo espacio de reclutamiento de mujeres”*.

Otra de las nociones que se trabaja en las investigaciones es la creación de connivencias entre los investigados y organismos estatales o privados. Este postulado plantea que los victimarios cuentan con el aval de dichos organismos para realizar delitos.

En “Jubilaciones la Trampa” se puede observar cómo se vincula a la “organización” con la obra social de los jubilados y pensionados. El conductor lo afirma por dos motivos: el primero de ellos es que encuentra afuera de la “oficina” de Liliana un capot de una ambulancia con la inscripción del PAMI, y el segundo vínculo lo establece cuando señala que el esposo de “la puntera” es chofer de ambulancia y trabaja para dicho prestador.

A partir de ello, concluye que esta “organización” se escuda tras el nombre del PAMI para operar, atraer y estafar a los jubilados. Esta connivencia, que nunca queda demostrada, genera en el espectador modelo un efecto de asombro y sorpresa ante lo que está viendo y escuchando: el PAMI participa del negocio.

En la investigación sobre Carlos Salvarreyes también se hace referencia a una relación con un ente estatal, en este caso el Registro del Automotor de la ciudad de La Plata, que está ubicado frente al quiosco donde se venden documentos falsos. En un pasaje de la investigación el conductor hace referencia a que el falsificador ofrece, entre otros ilícitos, entregar licencias de conducir sin realizar la prueba reglamentaria.

Ante este hecho, Pastor plantea que Salvarreyes logra confeccionar los registros truchos ya que posee contactos y tiene una relación directa con dicha dependencia. El conductor, en un pasaje del informe, le pregunta *“¿Para quién trabaja usted? debe tener contactos importantes”*. A pesar de que la connivencia no se determina de forma fehaciente, en toda la emisión se hace hincapié en ella. Por ejemplo, cuando se está describiendo la calle donde está ubicado el local, el periodista lo describe de la siguiente forma: *“este lugar queda en una calle muy tranquila de la ciudad de las diagonales, en frente de lo que es hoy el Registro Automotor, una dependencia municipal. Allí se ven los móviles municipales (señala vehículos estatales). Y este es el local que viene siendo producto de una*

investigación de Documentos América, de aquí salen documentos falsos, desde aquí se construyen falsas identidades”.

Así vemos como se utiliza la cercanía geográfica de ambos lugares para crear una relación inexistente (al menos incomprobada), un vínculo entre el quiosco y esta dependencia municipal que en ningún momento queda explícito. De este modo se crea un lazo que ayuda a Salvarreyes a cometer el ilícito: la entrega de documentación falsa.

Otro ejemplo en el que podemos apreciar la connivencia planteada es en “Proxeneta, conexión Patagonia”. Por un lado se afirma que uno de los reclutadores tiene contactos con la policía y con el poder político lo que le permite actuar sin ningún problema.

Por otro, el conductor refiere a que esta “organización” posee vínculos con una empresa de micros la cual le provee los pasajes para que las chicas se trasladen desde Buenos Aires hasta Río Gallegos para comenzar a trabajar.

Por lo tanto se plantea que esta “organización” cuenta con amparo policial y político para desarrollar su trabajo en el sur del país y con ayuda de una empresa de transporte para que las mujeres viajen hasta Santa Cruz. De este modo se presenta una relación que nunca se demuestra pero crea la imagen de peligrosos y poderosos de los investigados.

En este mismo sentido se podría haber afirmado que estos hombres tenían conexión con una red internacional que trafica millones de mujeres, y ello no habría sido necesario demostrar.

En “¿Querés ser policía?” también se hace alusión a que el accionar de los comerciantes está avalado por el Departamento Central de Policías ubicado a media cuadra. A lo largo del programa se asocia en forma frecuente la venta irregular de la indumentaria oficial y la dependencia policial. El conductor indica que el comerciante posee “influyentes contactos” lo que produce que no se haga el control sobre el local.

Se señala, en forma reiterada, que La Casa de Policía está a metros del Departamento Central y que sin embargo se vende indumentaria de la fuerza sin ningún documento que lo acredite. Por lo tanto, aquí también se está presentando como el accionar irregular de un comercio que está protegido por una institución perteneciente al Estado.

Se establece, entonces, que la policía ampara esta situación, pero sin embargo no se dirigen a esta dependencia estatal a buscar explicaciones. Faltan voces y pruebas para

establecer una relación de este tipo. Se podría pensar que, en caso de estar cerca de la Casa Rosada, miembros del Poder Ejecutivo tendrían algo que ver con este hecho.

De este modo observamos cómo a través de la narración, el conductor del programa crea la noción de connivencia y vínculo de los investigados con entidades estatales y privadas.

Estos son los recursos que predominan en las distintas investigaciones de Documentos América, desde la musicalización, la exageración de los casos, el uso excesivo de adjetivos hasta la utilización de metáforas y redundancia de ideas, entre otros.

Mediante ellos, se apela a las emociones y a los sentidos del espectador modelo provocando la espectacularización de la información. El hecho se vuelve más dramático, peligroso, se ven implicadas más personas que las que realmente participaron y la musicalización genera un clima particular durante todo el informe.

De este modo, los elementos que se ponen en juego durante el ciclo, provocan distintas sensaciones en los espectadores modelos generando sorpresa, suspenso, impacto, entre otras.

Como hemos desarrollado, se emplean recursos propios de la ficcionalización que manipulan el sentido del hecho investigado modificando la cantidad de implicados, creando su perfil y dotándolos de características que no poseen y empleando una terminología y entonación determinada que carga de dramatismo el relato del conductor.

Por lo tanto y teniendo en cuenta el empleo de todos los recursos, el acontecimiento investigado se presenta como una narración en la que uno de los protagonistas, el conductor, describe desde su enfoque lo que se ve en pantalla. Así, el hecho llega al espectador modelo ya interpretado por su narrador.

Este análisis nos permite determinar que el manejo de la información periodística en Documentos América busca llamar la atención del espectador a través de noticias que provoquen fuertes emociones. Para ello, manipula esas emociones a fin de que la gente reaccione a los mensajes en forma irracional e instantánea con recursos como la exageración y la dramatización, ambos eficaces para falsear la realidad.

El programa sólo apunta a darle respuesta a la curiosidad de la gente, que no es más que morbo, es decir, le da al consumidor lo que pide para ganar su lealtad y consolidar las ganancias de la empresa mediática.

Es evidente cómo la información pierde su lugar para darle paso a las curiosidades más elementales que excitan los sentidos del espectador. Así, toda información que no pueda ser presentada de acuerdo con esa exigencia deja de tener importancia.

CAPITULO 2: INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA

“La investigación no es una especialidad del oficio sino que todo el periodismo debe ser investigativo por definición, y la conciencia de que la ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo como el zumbido al moscardón”

Gabriel García Márquez.

Los Ángeles, EE.UU., 7 octubre 1996

En esta etapa del trabajo abordaremos el modo en que se han desarrollado las investigaciones y las estudiaremos desde nuestra concepción del periodismo de investigación sustentada en diversos lineamientos teóricos de la cátedra de Periodismo de Investigación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Para ello, retomamos los conceptos de algunos autores que resultan claves a la hora de comprender qué es el Periodismo de Investigación (PDI) y cómo debe ser empleado.

Para ello, describimos cuál fue el procedimiento implementado en la muestra seleccionada, las técnicas utilizadas y los resultados a los que se llegaron. Además, detallamos los aciertos y faltantes de las investigaciones teniendo en cuenta en cada caso cuáles debieron ser los procedimientos adecuados. Analizaremos cómo se documentan las investigaciones, la veracidad y consistencia de fuentes y la posterior comprobación de lo investigado.

Por último, nos centraremos en la figura del periodista/conductor y la utilizaremos para establecer algunos lineamientos de lo que entendemos que debe ser la ética profesional y su rol social. Lo propuesto en este punto es entender cuáles son las premisas que el periodista debe tener a la hora de realizar las investigaciones y cuál es su función dentro del medio.

Periodismo de Investigación (PDI)

Para comenzar es necesario precisar lo que entendemos por PDI, sus objetivos y características. Se lo define *“como la práctica que pretende demostrar y divulgar la existencia de hechos de incumbencia pública ocultados de múltiples maneras, en razón de*

*la existencia de intereses que actúan para que éstos no sean conocidos. Por consiguiente, el PDI sólo puede cumplir su cometido cuando existe una masa crítica de tejido social e institucional sano*⁸⁸.

Así, su objetivo principal se centra en develar una verdad que, por su gravedad o importancia, algunas personas o sectores intentan mantener oculta. El periodista y titular de la cátedra de Investigación en la Universidad de Belgrano, Daniel Santoro⁸⁹, indica tres características del PDI:

- 1- La realiza un periodista, y no la justicia, la policía o particulares interesados.
- 2- Se realiza superando los obstáculos que presente algún poder interesado en mantener oculta la información.
- 3- Sus temas interesan a la opinión pública y dejan de lado la vida privada de las personas (salvo situaciones límites)

Con respecto al punto uno, Santoro hace alusión a que la investigación no debe ser realizada ni elaborada por otros profesionales que no sean el periodista. Además, plantea que si durante la búsqueda se obtiene una investigación judicial es razonable publicarla inmediatamente pero como una primicia a la que se le debe agregar algún valor periodístico como antecedentes, nuevos datos o la versión de los acusados. Es decir, aplicar a esa causa las técnicas del PDI.

En relación al punto dos afirma que el periodista no debe claudicar ante los intentos de los sectores implicados en que la investigación no se desarrolle. En este sentido, son muchos los profesionales que indican que una de las mayores virtudes de un buen periodista debe ser el valor y la constancia ante la adversidad.

El tercer punto hace referencia a que hay que dejar de lado la vida privada de los investigados, pero sin que esto signifique no investigar su vida pública. En relación a esto afirma que todo sospechoso con dimensión pública debe ser investigado por sus acciones, siempre en relación a la irregularidad que afecte a la cosa pública.

⁸⁸ Apunte de Cátedra N° 1. Taller de Periodismo de Investigación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Pág. 1. Año 2008.

⁸⁹ SANTORO Daniel. Técnicas de Investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina. Ed. Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Primera Edición. 2004.

Por su parte Ana Laura García Luna señala otra de las características que el PDI al indicar que *“tiene menos que ver con la forma de presentación o elaboración de una noticia y más que ver con la forma en que se obtiene la información que da base a ese artículo, reportaje o crónica. Ello significa que la información obtenida según las técnicas de investigación periodística puede adoptar cualquier forma de presentación”*⁹⁰.

Aclaraciones iniciales:

Entendemos que una correcta investigación periodística no depende del formato en el cual se lo presente sino que los condicionamientos están dados por otras características como el acceso a la información, a documentos y testimonios, distintos tipos de fuentes, cercanía territorial, personalidades implicadas, etc. Es importante separar la investigación periodística del medio por el cuál se lo va a presentar al espectador. La investigación periodística es la etapa previa a su exposición, es decir, es todo lo que se hizo antes de la publicación del libro, la emisión del programa de radio o la puesta en pantalla televisiva. Lo que pretendemos afirmar es que una investigación periodística no se condiciona por la forma en la que se la haga llegar a la sociedad.

Con esto justificamos el uso de bibliografía que trabaja sobre formatos gráficos y no audiovisuales. Encontramos muchos autores que se ocupan de analizar la investigación periodística en forma escrita y pocos que lo hagan sobre la televisiva. Sin embargo, por lo expuesto en el párrafo anterior, esto no nos condiciona a la hora de utilizar estas fuentes.

La segunda aclaración que queremos realizar es que, como ya se aseveró en otros pasajes de la Tesis, trabajamos con seis muestras de un producto terminado de Documentos América, por lo que no podemos establecer el modo exacto en el que se configuró cada una de las investigaciones. Sin embargo, lo que nos propusimos fue observar desde el producto en pantalla cómo fueron confeccionadas las investigaciones.

⁹⁰ GARCÍA LUNA Ana Laura. Concepto Generales del Periodismo de Investigación en Periodismo de Investigación. Fuentes, técnicas e informes. Gustavo Martínez Pandiani (comp.) Cap. 1 Págs. 27 y 28.

El correcto proceder de una investigación

Pero para poder analizarlas y criticarlas, consideramos que es necesario, en un principio, proponer cómo se hace el correcto periodismo de Investigación, por lo que utilizaremos los conceptos del profesor titular del taller de Periodismo de Investigación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, Alfredo Torre⁹¹, quien detalla el recorrido que constituye el proceso de investigación periodística.

Según este autor es necesario establecer, en primera instancia, una búsqueda de tema de investigación por lo que es necesario mantenerse en alerta y en estado constante de búsqueda. Propone estar atento a los medios locales o regionales, la información que pueda aportar los compañeros de trabajo, estudio, vecinos, el conocimiento de instituciones y su funcionamiento, lectura de folletos o publicaciones de circulación limitada, contacto con personas dispuestas a hablar por su interés personal, a través del rumor, la filtración y la confidencia.

Una vez establecido el primer acercamiento, Torre indica que el siguiente paso se basa en la búsqueda de antecedentes, y que *“que es bastante común encontrarse con presentaciones de proyectos de investigación periodística en los que se ha ignorado la existencia de antecedentes documentales básicos sobre la temática elegida, el conocimiento sobre los resultados obtenidos y las técnicas utilizadas. (...) La búsqueda de trabajo de variado tipo (notas periodísticas, libros, grabaciones, videos, Internet) es una tarea que desde ningún punto de vista se puede soslayar. (...) Debe quedar claro que no existen temas agotados. Algunos podrán ser más o menos recurrentes que otros, pero en ninguno se lo puede considerar como definitivamente acabado”*⁹².

Posteriormente es necesaria la formulación del problema de investigación, es decir, plantear el conflicto en cuestión que se pretende aclarar independientemente de la dificultad que conlleve hacerlo. El autor afirma que también es lo que no se conoce o lo que se conoce en forma distorsionada acerca de la realidad.

El siguiente paso se basa en la indagación preliminar, que es lo que define la viabilidad del proyecto donde se evalúan la consistencia de las pistas, la validez de los documentos, la

⁹¹ TORRE, Alfredo. Pasos del proceso de investigación periodística en Periodismo de Investigación. Fuentes, técnicas e informes. Gustavo Martínez Pandiani (comp.) Cap. 2

⁹² *Ibíd*em Pág. 43

existencia de fuentes dispuestas a dar testimonio sobre la cuestión investigada, la localización de antecedentes y la búsqueda destinatarios y el análisis de las dificultades.

Una vez establecida la indagación preliminar, es el turno de la estructuración del proyecto. Aquí se desarrolla el boceto de la investigación, es decir, pensar el proceso para posteriormente seguir con la definición de los objetivos.

Uno de los puntos claves en toda investigación periodística es el planteo y la formulación de las hipótesis. Se trata de dar alguna definición acerca de lo que creemos está sucediendo y está presente desde el inicio de nuestra labor. Según el autor, *“la hipótesis es una tentativa de explicación mediante una suposición o conjetura verosímil destinada a ser probada a través de la comprobación”*⁹³. Su función es sugerir explicaciones a ciertos hechos y orientar la investigación de otros. Torre plantea distintos tipos de hipótesis: la directriz que guía el trabajo de investigación; la principal, que deriva de la anterior y se formula a los efectos de ampliar o indagar más profundamente algunos de sus aspectos; y por último, las secundarias que son las que dan explicaciones sobre aspectos no troncales de la investigación pudiendo promover otras investigaciones.

Planteado el proyecto de investigación Torre propone como posterior paso la consulta a archivos y registros públicos y privados, la consulta a fuentes especializadas para ayudar al periodista a confirmar, o no, si su mirada sobre el problema es correcta.

El siguiente e indispensable punto es verificar la validez del soporte documental. En este sentido, no es suficiente contar con una buena copia ya que la tecnología de hoy en día pone en duda cualquier tipo de documentación, todo es pausable de ser manipulado electrónicamente. Asimismo deben chequearse sus contenidos y los firmantes en ellos.

El paso inicial se basa en el análisis y la comprobación de los datos y es el punto en el que el periodista se pregunta si se va confirmando su hipótesis, si hay que reformularla o si hay que abandonar la investigación. Torre plantea dos modos de comprobación de los datos: una documental, que son las pruebas físicas obtenidas, y otra testimonial que son las que se obtienen a través de fuentes con un aceptable grado de coincidencia respecto de lo que se ha enunciado en la hipótesis directriz.

Una vez que se cuentan con todos los elementos y todas las pruebas que documenten la participación de autores principales y secundarios, es necesario entrevistarlos. Es

⁹³ TORRE Alfredo. Op. Cit. Pág. 49

importante en esas entrevistas poder dosificar la información que se ha obtenido, por cuanto el periodista desconoce la reacción que cada entrevistado tendrá a sus planteos y/o preguntas. Podrán negar acusaciones, aceptar y/o acceder a colaborar aportando más información, corregir, etc., con reacciones más severas o violentas.

El último paso es evaluar si efectivamente se ha cumplido total o parcialmente con el objetivo de la investigación y si todos los datos han sido lo suficientemente contrastados y comprobados.

El PDI en Documentos América

En este apartado se analizan y describen los modos de llevar a cabo el PDI en los seis programas que componen la muestra con la que se ha trabajado a lo largo del presente trabajo. Resaltamos una vez más que este análisis está basado en el producto final, es decir, en lo que se ve en pantalla y no en sus modos de producción. Como se planteó en un principio, nos encontramos con algunas limitaciones a la hora de analizar cómo fueron realizadas fehacientemente las investigaciones, lo que no invalida el análisis. Este es un análisis en base a lo que sale al aire, en base a cómo la productora colocó el producto al aire, no es un análisis de seguimiento de la preproducción.

Una vez hecha la aclaración, comenzamos el análisis de cada una de las investigaciones detallando el conflicto que se intenta develar, sus técnicas para lograr los objetivos y el resultado al que se llega.

Además de la descripción de los informes, aludimos a algunos errores metodológicos de suma importancia: investigaciones preliminares, falta de fuentes, información confusa, falta de chequeo de fuentes, desconocimiento del tema, etc.

A continuación, el análisis de cada investigación:

1- La nueva prostitución: del Chat a la cama

La hipótesis que persigue esta investigación se basa en un nuevo modo de prostitución que tiene un paso inicial en una página de Internet, mediante la cual se emiten imágenes eróticas por cámaras Web. Pretende develar que las chicas que realizan esas tareas terminan prostituyéndose para hombres de elevados ingresos.

La investigación tiene cinco etapas: el contacto telefónico; un encuentro en cámara oculta; otra cita donde la productora se entrevista con los encargados; una tercera donde la productora se infiltra, toma el trabajo y emite imágenes eróticas mediante la página Web; una cuarta instancia donde un periodista español accede a la página; y como última parte de la investigación, el acceso por parte de la productora infiltrada para ser acompañante de un empresario.

Primer contacto

El contacto con la “organización” se produce por un aviso publicado en la página de Internet de un diario de tirada nacional donde se piden empleadas para un chat erótico para Europa. La producción del programa se comunica vía teléfono con la “organización” y acuerda una cita para interiorizarse sobre el trabajo. Le informan que acuda al lugar, ubicado en la zona céntrica de Capital Federal, para hablar con Daniela, o en su defecto, con el jefe, Eduardo. Así se acuerda un encuentro para que la interesada conozca y se interiorice en el tema.

Segundo contacto

La segunda instancia de la investigación es el primer encuentro de la productora con los miembros de la “organización”. Allí se encuentra con Daniela que le explica cómo es el trabajo, en qué consiste y cuánto se puede ganar por él. Además le muestra el lugar donde trabajará, los boxes y las computadoras por las que emitirá las imágenes. Previo a esto, la implicada había afirmado que el trabajo podía realizarse desde el propio domicilio o desde la oficina.

Tercer contacto

En el tercer encuentro la productora infiltrada acepta el trabajo, se le muestra la oficina donde trabajará y posteriormente se le saca la foto que será su presentación en la página Web. Se ultiman los detalles de días y horarios de trabajo y la periodista se retira del lugar.

Cuarto contacto

Esta etapa de la investigación se basa en el primer día de trabajo de la productora infiltrada. Mediante registro de cámara oculta se ve cómo llega a la oficina y comienza a trabajar.

En el segundo día de trabajo, mientras el equipo de producción en Buenos Aires muestra el funcionamiento de la página Web, un periodista ingresa desde España para chatear con la productora.

En el momento que se establece la comunicación con el periodista en Madrid, la productora muestra un papel que tiene inscripta las iniciales del programa. Esto lo presentan como el objetivo de la investigación diciendo lo siguiente: *“para dejar asentada nuestra comunicación desde Madrid, nuestra productora infiltrada muestra un cartel con las iniciales de nuestro programa, Documentos América. El objetivo de Documentos América finalmente se concreta: gracias a la ayuda desde Madrid comprobamos que nuestra productora puede ser observada por ciento de cibernautas adictos al sexo”*.

Último contacto

La última instancia se lleva a cabo cuando la productora acepta la propuesta de Eduardo, uno de los miembros de la “organización”, que le propone ser acompañante por una noche de un empresario de un alto nivel adquisitivo. Esto es registrado en cámara oculta y es presentado como *“el ofrecimiento a ser una prostituta VIP”*.

Una vez aceptada la oferta, se exhibe desde una cámara ubicada en un auto, el encuentro entre la productora y el empresario. Luego, DA realiza una persecución del automóvil y toma imágenes del restaurante al que la pareja ingresa para cenar.

El conductor cierra el informe afirmando que se logró el objetivo de la investigación: *“una vez más, las cámaras de Documentos América registran un peligroso camino que comienza con un juego de Chat erótico y termina con la nueva prostitución”*.

Modos de proceder y pruebas:

- Se establece en todo momento un ámbito de reclutamiento y explotación sexual que no queda demostrado en ningún caso. Las trabajadoras son las que eligen el modo de operar: pueden hacerlo en la oficina o desde su casa.

- El objetivo de la investigación no queda firmemente demostrado. El conductor afirma que el chat erótico es lo que desencadena la prostitución con empresarios de alto nivel económico, lo que no se demuestra ya que si bien hay imágenes que exhiben el encuentro con el empresario, no se argumenta que realmente sea el empresario citado y no una persona puesta por la producción de DA. Asimismo se deja de lado que la trabajadora pueda acceder o no a la propuesta y que está en ella aceptar o no la oferta. Por lo tanto, no se establece que la prostitución sea consecuencia del chat erótico. En relación a esto, Pastor dice que el encuentro entre la productora y el empresario “*terminará en una noche de sexo*”, lo cual no se puede determinar en el producto final.

- Se engloba a Daniela y a Eduardo dentro de una “organización”, pero no hay profundidad en su tratamiento, ya que no se busca ni se nombran a los otros miembros ni a los responsables de la página Web. Es decir, no se va más allá en la investigación.

- Se mezclan términos relevantes: se habla de explotación de mujeres, sexo virtual, esclavitud sexual, juego erótico.

- El conductor afirma que existen denuncias sobre esta empresa: “*las denuncias que pesan sobre este lugar que, es realmente horroroso, son varias. Hablan de normas mínimas de higiene...*”. En ningún momento se documentan estas denuncias ni se proponen datos que las sostengan.

- Otra limitación en la investigación es la falta de declaraciones de chicas que allí trabajen para que argumenten la idea y la hipótesis del programa. La sola palabra de una de ellas hubiese enriquecido la investigación y le hubiera dado mayor peso.

2- ¿Querés ser policía?

Esta investigación se basa en supuestas irregularidades cometidas por un comerciante que se dedica a vender indumentaria y accesorios de la Policía Federal Argentina sin pedir ningún tipo de identificación. En esta se recorren tres momentos en cámara oculta, donde productores infiltrados compran elementos en el comercio sin que se les solicite una acreditación que los identifique como miembros de la fuerza de seguridad.

Presentación temática

El informe comienza con un enlatado de imágenes de archivo basado en noticias de hechos delictivos producidos por delincuentes disfrazados de policías. A modo de contextualizar y de introducir en el tema al espectador, estas imágenes son acompañadas de una anterior investigación sobre los talleres clandestinos de confección de ropa, a los cuales se los relaciona con la producción de vestimenta policial.

Siguiendo con esta función introductora, se presentan declaraciones de Luis Vicat, especialista en seguridad, que afirma la necesidad de un registro de personas autorizadas a adquirir un elemento de seguridad independientemente de la presentación de la chapa identificatoria. Posteriormente se presenta la investigación donde el conductor plantea que *“vamos a recorrer los comercios que venden los uniformes policiales”* y agrega, *“vamos a comprar un uniforme policial sin ningún tipo de identificación”*.

De este modo queda presentada la investigación *¿Querés ser policía?* donde ya se anticipó algo que no se va a realizar, nos referimos al recorrido sobre los distintos comercios de este rubro.

Primer contacto

Luego de la presentación en piso del conductor, se produce el primer encuentro en cámara oculta, donde una persona, a la cual nunca se le ve el rostro, se acerca al comercio y consulta los valores del uniforme policial. El comerciante detalla el presupuesto en una tarjeta que le entrega al cliente. Seguidamente el productor infiltrado argumenta que no puede acercarse al lugar para buscar los elementos y pregunta si no puede ser su hermana quien la retira, a lo que el vendedor responde que no, que si no es policía puede hacerlo.

Posteriormente se corta el audio de la cámara oculta y se introduce la voz en off de Facundo Pastor impidiendo que se escuche lo que el comerciante explica. Seguidamente vuelve la voz in del vendedor diciéndole al productor infiltrado que directamente se acerque la hermana con la tarjeta en donde se le hizo el presupuesto.

A partir de esta secuencia, el conductor concluye que quedó en evidencia cómo cualquier persona puede comprar un uniforme policial sin presentar ningún tipo de identificación.

Sin embargo no queda claro si se presentó o no realmente la chapa identificatoria ya que el registro se muestra editado, con momentos fraccionados y otros silenciados. Asimismo, no se puede determinar si este productor fue acompañado o no de la hermana que posteriormente se acercaría al comercio a comprar los elementos.

Una vez terminada la consulta en La Casa del Policía, la secuencia en cámara oculta sigue y el productor infiltrado ingresa a otro comercio a preguntar sobre los elementos de la fuerza, a lo que la comerciante le informa que si no es policía no se los puede vender.

Segundo contacto

El segundo registro en cámara oculta se da cuando la supuesta hermana se acerca a buscar los elementos de seguridad. Con la presentación de esta tarjeta, entregada con anterioridad por el comerciante, comienza a buscar la indumentaria. Finalmente, esta productora infiltrada a la que tampoco se le conoce el rostro, abona la compra y se retira del comercio.

Luego, la productora vuelve al local para adquirir el gafete policial identificatorio. Este elemento llevará un nombre “ficticio” (DOCAM) que hará alusión al programa Documentos América.

Encuentro en cámara abierta

Al final de la investigación, llega el momento de ir en cámara abierta a increpar a los vendedores. En esta secuencia el equipo de producción se acerca al lugar, interroga a los comerciantes y les muestra el registro que obtuvieron en cámara oculta. Las acusaciones por parte de conductor y de sus productores, marcando la falta de control y el no pedido de la credencial obligatoria, son constantes. No se realizan preguntas profundas sino que se busca confrontar con los investigados, los cuales son acusados de mentirosos.

En el desenlace de esta secuencia, uno de los comerciantes exige a Pastor que se retiren del comercio. Los periodistas se niegan a hacerlo, por lo que el vendedor toma del brazo al conductor y lo saca del local. Una vez afuera, éste argumenta que el hecho violento tenía el objetivo de romper las cámaras del programa, lo cual no es cierto ya que en ningún momento el comerciante muestra esa intención.

Como punto final de la investigación, el productor infiltrado se viste de policía con la ropa comprada y ejerce las tareas propias de un efectivo en la calle. De este modo, se pretende demostrar lo que se puede hacer disfrazado de policía.

Modos de proceder y pruebas

- No se demuestra fehacientemente si se presentó o no la credencial identificatoria. La primera secuencia en cámara oculta está editada y fraccionada y no se permite apreciar este momento.

- En la secuencia en cámara abierta el vendedor acusado afirma que la persona que consultó por la vestimenta se acreditó mostrando la chapa policial, sin embargo Pastor dice que no, que es un productor y que es la persona que el tiene a su lado. Esto no queda claro, ya que en ningún momento la cámara oculta gira hacia el rostro del productor infiltrado.

- No se puede observar si el productor infiltrado concurre sólo o acompañado de su hermana al local, que posteriormente es la que se acerca a buscar la vestimenta.

- El registro obtenido en cámara oculta es la prueba fundamental en la que se basa la investigación. No existen otros documentos que avalen lo que se está denunciando.

- No se profundiza en el ámbito legal de la acción. Pastor plantea que *“para actuar dentro de la ley nos tendrían que hacer pedido la identificación de policía, nos tendrían que haber registrado, tendrían que haberse asegurado que el que estaba comprando esta integrante de la fuerza policial”*. Con esto hace alusión al incumplimiento por parte de los vendedores de una ley. Pero posteriormente, al final del programa, el conductor dice: *“si bien no existe una norma que regule la actividad como recién decíamos...sí existe el reglamento interno de la policía y también existe la conciencia ética de una persona que está vendiendo uniformes de una fuerza de seguridad pública de venderlo pero previamente solicitar una credencial, mínimamente... o un recibo de sueldo, un documento...”* De esta manera no queda claro si existe una ley que regule la venta de vestimenta policial y tampoco se hace referencia al reglamento interno de la fuerza. No se presenta la documentación conveniente.

Falta de estudio de caso

- Durante el informe se hace referencia a los contactos y a la influencia que el vendedor posee, que es lo que le permite actuar de una particular manera. Pastor alude a que el accionar del comerciante esta apañado por la falta de control proveniente del Departamento Central de Policía, ubicado a escasos metros. Sin embargo esto no se demuestra, no se acude a dicha sede a buscar información, a buscar alguna fuente autorizada que explique el accionar denunciado, lo que exhibe una limitación en la investigación.
- Si bien existe una entrevista a un especialista en seguridad no hay declaraciones de fuentes oficiales que expliquen este accionar y que den detalles del ámbito legal que rodea la venta de vestimenta policial.
- La investigación es presentada de un modo general, sobre todos los comercios del rubro, pero sólo se actuó firmemente sobre uno de ellos y se consultó brevemente en otro. Así se parte de un caso para magnificar y generalizar el accionar.
- No existe voces a favor de los sospechosos y el derecho a réplica siempre es interrumpido por el conductor con acusaciones y confrontaciones como *“usted está mintiendo”*.
- El informe sobre los talleres clandestinos, presentado al inicio del programa, no tiene relación alguna con el hecho investigado.
- La edición hace que el programa resulte confuso y el registro en cámara oculta no es creíble ya que, por los constantes cortes, no se confía en que los hechos se hayan dado de la forma en que se los presenta.

3- Mentiras de un goleador

Esta investigación se centra en el ex jugador de River Plate, Oscar “Pinino” Mas y pretende revelar cómo él cobra para probar chicos en las inferiores del club. Prueba que jamás se realizará.

Presentación temática

El programa empieza con entrevistas a jugadores de River saliendo del entrenamiento. Allí, en ese contexto futbolero, la producción consulta a cada uno de ellos sobre aquel día en que hicieron su prueba en inferiores. Los jugadores seleccionados fueron Barrado, Ahumada, Migliore y Gallardo.

Cada uno recuerda aquellos días y la producción pregunta y repregunta sobre los sueños y sensaciones que tenían en esa época. Después, reproducen un video con imágenes de Diego Armando Maradona y Lionel Messi, en el que se los muestra de pequeños haciendo malabares con la pelota y destacándose entre muchos otros chicos.

Posterior a eso, exponen una secuencia de fútbol infantil, en la que se ve como un padre insulta a un árbitro. De esta forma, exhiben las presiones que tienen muchos chicos por parte de sus padres que quieren que estos lleguen a ser jugadores de fútbol.

Para completar esta idea, entrevistan a los ex jugadores y técnicos Caruso Lombardi, Enrique Hrabina y Carlos Tapia, que hablan de cómo muchos padres ejercen presión en sus hijos para que éstos sean futbolistas.

La introducción temática continúa con una presentación del Club Atlético River Plate y su historia futbolística. Para ello, hacen referencia a los campeonatos que ha obtenido la institución y después narran cuáles son sus principales ídolos.

Entre los citados aparece Oscar “Pinino” Más, personaje que va a ser expuesto en la investigación de Documentos América.

Primer contacto

A partir de “*denuncias recibidas*”, tal como lo expone el conductor, la producción del programa se pone en contacto con Oscar Más. La idea, al igual que en el resto de los casos, es la de simular ser un interesado en contratar los servicios que el ex futbolista ofrece. En este caso, la producción finge ser un padre que quiere conseguir una prueba para que su hijo juegue en River.

Para ello la producción lo contacta telefónicamente y le explica cómo llegó a él y cuál es su interés. Se acuerda un encuentro en algún punto de la ciudad de Buenos Aires, que Más

precisa en las afueras del estadio Monumental Antonio Vespucio Liberti instalaciones que pertenecen a River.

Antes de finalizar el contacto telefónico, y como el investigado no lo había mencionado, el productor le pregunta cuánto dinero tiene que llevar. De esta forma, es el propio programa el que introduce el tema en la conversación.

Segundo contacto

Oscar Más se encuentra con el padre del chico y se ponen de acuerdo para que, dos días después, el hombre vaya con su hijo, de modo que puedan encontrarse. Se reúnen en el auto del ex futbolista y todo queda grabado en cámara oculta. Además, otra cámara filma desde afuera y a una distancia que le permite no ser descubierta.

Allí, antes de realizar el pago de \$300, el padre le hace preguntas para que Más sea quien detalle toda la operación. De hecho, para que no queden dudas, le repregunta los términos del arreglo en varias oportunidades para que sea explícito. Entre las confesiones, el ex jugador dice que el dinero es para reservar un cupo y que irá a las arcas del club.

La secuencia en que se realiza el pago será repetida en varias oportunidades antes del cierre del programa. El productor finge conseguir sólo una parte del dinero para poder asegurarse que el próximo encuentro se vaya a realizar. En medio de la cámara oculta, se muestra una imagen de la web oficial del club en la que se indica que no se debe pagar para realizar una prueba.

Tercer contacto

Con otra cámara oculta, la producción del programa registra el encuentro entre el ex futbolista, el padre y el niño. Allí, en un breve encuentro, se presentan unos a otros y Más le pregunta al joven en qué posición se desempeña.

Mientras tanto, el padre-productor le hace algunas preguntas relacionadas a cómo se llevaría a cabo la operación. Allí, Más le explica que primero van a realizar una prueba en los bosques de Palermo y, posteriormente, harán las gestiones en River para presentar al joven.

Además de las imágenes en cámara oculta, también hay otra cámara que, con un teleobjetivo, filma desde larga distancia. Esto se puede comprobar cuando se realizan movimientos de zoom in y zoom out.

En aquella oportunidad “Pinino” le dice que tiene que pagar otra suma adicional por la prueba, la cual el supuesto padre acepta sin inconvenientes, ya que eso también garantiza un nuevo contacto.

Cuarto contacto

Se produce en los bosques del barrio de Palermo, donde Más simula un entrenamiento. Además de la cámara oculta, el padre lleva una filmadora tipo familiar, con la que aparenta retratar la imagen para el recuerdo. Después del entrenamiento, van hacia el estadio de River en donde (con la filmación “familiar”) exponen como Oscar Más tiene acceso a cualquier sector del club, incluso dentro del campo de juego del Monumental. Este será el último contacto, ya que después de esta filmación, la narración off y también el conductor en el piso indican que Oscar Más “desapareció”.

Encuentro en cámara abierta

En esta oportunidad, no se hace el encuentro con el protagonista, sino que se hace con Diego Quintas, el presidente del fútbol amateur de River Plate. El mismo se desarrolla en la oficina que éste posee en la institución.

En la entrevista se le pregunta por cuestiones relacionadas a las pruebas en River. Entre otras cuestiones, se le consulta si hay que pagar, si se reservan cupos y si se han recibido denuncias por parte de presuntos estafados.

Después se les muestra el video en el que se expone como Más le cobraba al hombre por una supuesta prueba que nunca se hizo. Además de mostrar su indignación, el presidente del fútbol amateur de River indicó que en ese año ya habían realizado más de 50 solicitudes indicando que no se cobra por la pruebas.

Además, Quintas manifestó que había escuchado comentarios, pero que River nunca había recibido denuncias por este tipo de acciones.

Otros testimonios

Antes del cierre del programa, la producción muestra dos entrevistas de supuestos estafados por el ex jugador. A ninguno de los dos se les ve la cara y en los testimonios resulta llamativa la falta de naturalidad de las respuestas.

Además, el estilo con el que narran los supuestos estafados pareciera estar guionado. Un ejemplo es cuando uno de ellos dice *“me defraudaste papá, no me dejaste pisar pasto verde, mi sueño es pisar pasto verde”*.

Modos de proceder y pruebas

- Existe una contradicción: primero se señala que un productor de DA se va a hacer pasar por un padre que pretende una prueba para su hijo. Sin embargo, posteriormente, la narración en off indica que DA acompañará a un padre al encuentro con Oscar Mas. Por lo tanto se cambia la noción de infiltrarse, por la de acompañar a una posible víctima.
- Los testimonios que se muestran no acreditan ninguna denuncia policial ni tampoco en River. Tampoco se les ve la cara y no se precisan fechas. Además, la forma de declarar parece ser guionada y no natural.
- Se realizan pagos parciales para asegurarse próximos encuentros con el investigado.
- Se indica que el investigado fue llamado para ofrecerle el derecho a réplica pero este no contestó.

4- El falsificador

“El Falsificador” es una investigación en la que se buscó demostrar cómo, en un kiosco situado frente a una dependencia municipal, se realizaban varias irregularidades: venta de documentos de identidad adulterados, fraudulentos registros de conducir, dinero falso, armas, etc.

La investigación tiene su prueba más contundente en el registro de cámara oculta, siendo éste el sustento de demostración. Sin hacer referencia al contacto inicial, en el informe se establecen tres encuentros con Carlos Salvarreyes, el sospechoso.

Antes de la primera visita, Facundo Pastor se refiere a los supuestos contactos y vinculaciones que tiene el investigado con entes y funcionarios municipales, marcando connivencias para llevar a cabo su accionar.

Primer contacto

En cámara oculta, el productor infiltrado se acerca al kiosco a consultar sobre cómo acceder a un DNI falso. En este registro se observa al comerciante referirse a otros ilícitos que también se pueden cometer allí: desde el robo hasta la compra ilegal de armas. En esta secuencia se observa la edición ya que se muestran dos imágenes continuas donde el sospechoso está vestido de diferentes maneras.

Posteriormente, se arregla un encuentro para otro día en el que se dará comienzo a las tareas de confección del documento falso. De esta manera se cierra el primer encuentro, donde el conductor ya concluye que *“el kiosco funciona como una bolsa de trabajo donde el falsificador ofrece la más variada gama de oportunidades para todos aquellos que quieran dinero fácil”*.

Segundo contacto

El productor infiltrado concurre al comercio, también en cámara oculta, para iniciar los trámites para confeccionar el documento de identidad. Una vez en el lugar, el comerciante le pide al productor que se afeite para sacar la foto, por lo que este abandona el kiosco y vuelve luego de unos minutos. Después, se toma la fotografía y se acuerda un encuentro en un club para que el “cliente” ponga su huella dactilar. Dicha cita no se muestra en el informe ni tampoco se hace alusión a ella en lo que resta del programa.

Posteriormente se realiza un pago inicial de 2000\$ y se pacta otra visita al kiosco para el día siguiente en el que se abonará la totalidad del monto.

Encuentro en cámara abierta

De este modo se llega al final de la investigación, en donde el productor se acerca al lugar, firma el DNI falsificado al tiempo irrumpen Facundo Pastor y el equipo de

producción con las cámaras abiertas. Se da una discusión entre el conductor y Carlos Salvarreyes donde cada una de las partes niega lo que el otro afirma.

Antes de comenzar con la interrogación al sospechoso, se muestra la secuencia de la llegada a La Plata del equipo de producción donde se observa la entrada a la ciudad y el camino hacia el kiosco. En este momento el conductor señala el Registro del Automotor que se ubica frente al comercio y vuelve a crear la relación de connivencia entre el investigado y la dependencia.

El encuentro en cámara abierta se produce inmediatamente después de que Salvarreyes entrega el DNI falso al productor infiltrado. En ese momento ingresa en escena el conductor, luego de presentarse, declama: *“usted acaba de vender un DNI falso, usted acaba de entregar esto, usted sabe que esto es un delito”*. Luego comienzan las acusaciones por parte de Pastor, negadas por el investigado, quien afirmaba que no tenía conocimiento de lo que estaba diciendo.

En el momento en que el conductor hace referencia a que el ilícito quedó grabado en cámara oculta, “El Falsificador” pide que le muestren el registro, lo que no sucede, sino que sólo se lo presenta al televidente mediante el flashback. Posteriormente llega el móvil policial al lugar, al cual se le explica la situación.

Así se llega al desenlace de la investigación, donde Facundo Pastor concluye desarrollando lo que una persona puede hacer con una identidad falsa.

Modos de proceder y pruebas

- El conductor afirma que el implicado es sólo un parte un accionar delictivo de mayor alcance: *“...increíbles las respuestas de Carlos Salvarreyes, del falsificador, que claro está es un eslabón de un organización que actúa con total impunidad en el centro de la ciudad de La Plata”*. Sin embargo, no se va más allá de su persona, no se investiga a otros miembros de la “organización” ni tampoco a personas con mayor jerarquía dentro de ella. Asimismo no se hace alusión a los que conforman dicho grupo.

- Se magnifica el accionar del falsificador, tomando un caso puntual y generalizándolo a un ámbito mucho mayor: *“va a quedar al descubierto que en Argentina existe un mercado paralelo de Documento Nacional de Identidad, se venden los DNI, este hombre los vende, pero no solo vende el DNI, lo que esta vendiendo es un cambio de identidad”*

- No se demuestra que el investigado cometa los ilícitos que se mencionan. El informe marca que Carlos Salvarreyes produce dinero falso, carnet de conducir truchos, comercia armas, facilita fugas hacia países limítrofes, induce robos, etc. pero no se lo demuestra. En este sentido se describe al kiosco como *“un Shopping delictivo que ofrece un abanico de actividades”*.

- En ningún momento se recurre a consultar a los entes con los cuales el conductor entabla connivencia. Se afirma que el DNI posee sellos y firmas legales, auténticas, pero en ningún momento se consultan a autoridades del Registro del Automotor sobre el ilícito. Asimismo no concurren a los entes municipales que señalan como cómplices del falsificador. Con esto se ve una limitación en la investigación ya que se marcan vínculos con ciertas dependencias que se ubican a escasos metros del kiosco y a la que no se recurre en búsqueda de información o testimonios.

- En el final del programa Pastor afirma que: *“estadísticas oficiales hablan de 130 casos de robo de identidad por mes”*. Si bien las menciona como estadísticas oficiales no se muestra un documento que las valide, ni tampoco se aclara de qué organismo provienen. En esta investigación, el registro en cámara oculta es la única prueba que poseen para acreditar su hipótesis.

- En relación con lo anterior, también plantea que lo investigado *“es un fenómeno delictivo que se da en la Argentina y se da cada vez más”*. Sin embargo no se argumentan estos dichos con documentos o pruebas que lo reafirmen.

- En el momento de increpar al falsificador, las preguntas del conductor no son profundas y sólo van dirigidas a fomentar y argumentar la hipótesis de la investigación. Ante las reiteradas negaciones de Salvarreyes, Pastor no cambia el eje de los interrogantes y no varía el punto de vista evitando hacerse de mayores datos y profundidad en el tema.

5- Proxenas: conexión Patagonia

Es una investigación que tiene su eje en la prostitución y busca mostrar cómo un grupo de individuos ofrece servicios de prostitución en el sur del país, a chicas pertenecientes a familias de bajos recursos económicos.

Presentación temática

La introducción consiste en una descripción de un barrio de Río Gallegos llamado “Las Casitas” con extractos de una investigación realizada por Cooperativa Alameda. Si bien la narración lo presenta como un documento que investiga “la trata blanca” en dicho barrio, las imágenes de la investigación sólo refieren (y en forma constante) a un prostíbulo en particular: Venus.

En las imágenes y declaraciones que se muestran, sumadas a los videografh utilizados, en la investigación de Cooperativa Alameda se refiere a ese prostíbulo en particular denominado Venus. Sin embargo, la narración de DA confunde al espectador modelo ya que en lugar de indicar que esa investigación responde a un caso en particular, manifiesta que se trata de una problemática que se desarrolla en todos los prostíbulos del lugar. Es decir, generaliza la problemática.

Primer contacto

Facundo Pastor presenta la investigación “Proxenas: Conexión Patagonia” diciendo que recibieron un llamado anónimo cuando empezaban a investigar la problemática de trata de blancas. Según el periodista, casualmente cuando estaban desarrollando el tema, una persona se comunicó para decirles que en la Villa ubicada en Retiro, conocida como “la 31”, se estaba llevando a cabo un proceso de reclutamiento de mujeres para trabajar en prostíbulos del sur.

El relato del conductor indica que a partir de ese momento, la producción decidió abocarse a estudiar este caso en particular. Para ello, y con cámaras ocultas, se dirigen hacia esa zona de la Capital Federal para buscar las primeras pistas. La narración indica que se “*internaron en los laberínticos pasillos de la villa*” aunque las imágenes muestran que no ingresaron allí, sino que estuvieron en sus alrededores. De igual modo, cada vez que se refieren al lugar en donde comenzó la investigación hablan de la Villa 31 y acompañan con planos generales de ese barrio. Ninguna de las imágenes que se emitieron, tanto en cámara abierta como oculta, fueron captadas en el interior del barrio.

En el recorrido por la zona, que como ya mencionamos se originó a partir de un llamado anónimo, casualmente encontraron un cartel en el que se solicitaban mujeres para trabajar

en el sur del país. Según dicho documento, los oferentes prometían ocho mil pesos por atender a personas en whiskerías. No precisan ningún nombre y sólo figura un número de teléfono.

Segundo contacto

Con la información que se obtuvo del cartel encontrado en un poste de luz, se hace un llamado con la que ya se denomina “peligrosa organización”. Allí la productora finge estar interesada en el trabajo que ofrecen. Engañando al “reclutador”, consigue que éste le de su nombre.

Una vez que el hombre se presenta, le explica en qué consiste el trabajo y pactan un encuentro personal para precisar más detalles. La narración relata el hecho haciendo hincapié en que, de a poco, se va cumpliendo la estrategia planteada por la producción.

Tercer contacto

Con una cámara oculta, la productora, acompañada de un segundo integrante del equipo de Documentos América, se encuentra en un bar de la terminal de Retiro con Oscar Mazzochi.

Como en otros casos de cámara oculta, la productora hace preguntas que tienden a que el investigado diga expresamente el delito que se va a cometer. Incluso en varias oportunidades se repregunta con el fin de evidenciar esa confesión.

En un momento de la entrevista laboral entre Mazzochi y la productora, el hombre dice que él fue alguna vez dueño de un prostíbulo aunque no se indica cuál, por lo tanto, no sabemos si tiene vinculación con Venus. Además, dice que muchos políticos pagan por las prostitutas que allí trabajan.

De estas confesiones ninguna fue investigada, aunque fueron tomadas como verdaderas. Es decir, todas estas palabras que usó Mazzochi para persuadir a la joven para que trabaje de prostituta, fueron tomadas como verdades absolutas.

El conductor del ciclo, tanto en la narración en off como cuando habla en piso, da por sentado que se demostró el vínculo entre los acusados, los políticos y la policía. Esta es una

de las mayores fallas de la investigación ya que se involucra a las fuerzas de seguridad y a todos los políticos de la provincia sin ninguna prueba.

Cuarto contacto

El siguiente contacto con los investigados se vuelve a dar en la terminal. En esta oportunidad, además de Mazzochi, se presenta otro hombre llamado Alejandro. A este último, la narración en off lo apoda como “el capo”. Según la información que aportan en off, “el capo” es el dueño de uno de los prostíbulos más conocidos del sur, pero tampoco se aclara cuál.

Aquí se repiten algunos conceptos ya brindados y no se ahonda en mayor información. Se vuelve a hablar de las tarifas que cobraría la productora en caso de prostituirse. En este sentido también hay una falla en la investigación: la narración de Pastor indica que *“Alejandro le dice que va a ganar tres o cuatro veces más que lo que cobra una prostituta en capital federal, pero todos sabemos que no es así”*. Esta no es una forma periodística de contrarrestar lo que alguien está diciendo, ya que no tiene pruebas que lo rebatan.

Quinto contacto

El último contacto que se produce es en un bar del micro centro de la ciudad de Buenos Aires. Allí se encuentra Mazzochi hablando con una mujer que también es parte del programa, ya que lo está filmando en cámara oculta. En determinado momento, Facundo Pastor ingresa al local con tres camarógrafos para increparlo.

El conductor lanza varias preguntas relacionadas al supuesto vínculo del hombre con la trata de personas. El investigado le responde poco y no usa un tono confrontativo, por lo que Pastor responde con acusaciones directas.

El “reclutador” decide irse del lugar y es perseguido por los camarógrafos y el conductor, quienes aprovechan la ocasión para alertar a los transeúntes del delito del que se lo acusa a Mazzochi. Esto, al igual que en la investigación de “Jubilaciones, la trampa”, provocó que la gente que estaba de paso también increpe e insulte al investigado.

Sobre el final, en piso se brinda información sobre Mazzochi. Se dice que es suboficial retirado, sargento primero y se reitera que tiene nexos políticos. Se lo vincula con Wilfredo

Roque, ex jefe de la policía de Santa Cruz, aunque no se dice de qué forma y si este último tiene que ver con la investigación. También se aportan datos sobre Guerrero.

Modos de proceder y pruebas

- Se vincula una investigación previa de otro medio sobre un prostíbulo de Río Gallegos con la propia investigación, sin mostrar de qué forma. En una se muestra a mujeres del prostíbulo Venus confesando que trabajan bajo condiciones de esclavitud y en el otro se muestra a dos personajes que convencen a mujeres para que trabajen en prostíbulos de Río Gallegos sin aclarar cuáles son.

- No se investiga si existe vínculo con la policía. Sin embargo, se afirma que tal conexión ocurre.

- No se investiga cuáles son los “*importantes contactos políticos*” que se describen.

- Se dice que uno de los implicados es dueño de un prostíbulo muy conocido. Se da a entender que se saben cual es, pero no se lo menciona en ningún momento de la investigación.

- Ante la falta de respuestas por parte del acusado, Pastor lo increpa con acusaciones tales como “*¿Usted sabe que está mal traficar mujeres?*”

- La producción alarma a las personas sobre el supuesto delito que comete Mazzochi y estos terminan insultándolo.

6- Jubilaciones “la trampa”

Aquí se pretende dejar en evidencia cómo una puntera política cobra para dar jubilaciones, que nunca serán otorgadas, a personas que no cuentan con los requisitos para acceder a ella.

Primer contacto

La investigación “Jubilaciones La Trampa” comienza con una conversación en cámara oculta entre Liliana Franco y un productor de DA. Allí, el productor dice que le informaron que en ese lugar se comienzan los trámites para acceder a jubilaciones anticipadas y que él

estaba interesado en gestionarle el beneficio a su madre de 45 años. Franco le aclara que las jubilaciones que su madre tomaba las dejó de suscribir desde noviembre del año anterior, porque quería esperar a que el 60 % de las personas que ya habían ingresado el trámite cobraran antes de continuar.

Además aclaró que hubo un inconveniente y que los pagos se habían demorado debido a que ingresaron 20 mil personas cuando el máximo tolerable era de 14 mil. Según Franco, eso generó demoras y recién a partir del mes en curso se iba a empezar a pagar.

Se produce un corte de edición, y de un momento a otro, Franco y el productor se encuentran hablando de otro caso: una supuesta tía de éste. No queda en claro por qué se cambia de tema la conversación y por qué Franco accede comenzar el trámite de la tía. De este modo, se nota una falta de información al respecto.

Posteriormente, Franco habla sobre una posible jubilación para “ama de casa”, a la que la tía, de 58 años, podría acceder, con lo que la edad que exige la ley no sería un problema.

Segundo contacto

Consiste en otra cámara oculta, realizada en Lanús Oeste, en la que se ve al productor de DA junto a Natalia Flores, la cual es presentada como la abogada del grupo. Mantienen una charla sobre el trámite de jubilación de la tía, en donde la abogada afirma que este beneficio cuenta con un alto porcentaje de connotación política.

Antes de hablar con ella, en cámara oculta se muestran dos conversaciones con gente que está fuera del local, en la que un supuesto vecino afirma que son cerca de 200 personas las que pasan por el local a diario. No se le ve la cara ni se acredita a esta fuente. La otra conversación es con otra persona que manifiesta que él no ha pagado aún por el trámite porque sabe que nadie cobró. Se usan ambos “testigos” como prueba.

Se involucra a una tercera persona como parte del grupo, que es la encargada de otorgar números para que la gente ingrese al local de quien no se dice el nombre.

Encuentro en cámara abierta

Es entre Facundo Pastor y Liliana Franco, en el cual el conductor le exige explicaciones por el cobro irregular de dinero por los trámites que no realizaba. El productor fue

acompañado de un grupo de 20 personas que supuestamente habían sido estafadas. Por lo que se observa, el trabajo de investigación previo sólo se basó en contactar a los supuestos estafados y citarlos para que acompañen al conductor quien demuestra desconocimiento de estas personas y de sus casos. No se lo ve interiorizado y actúa en forma improvisada.

Durante este último encuentro en cámara abierta, Franco habla sobre una supuesta diputada Vázquez y Pastor nunca lo corrige. Cuando se vuelve al piso, una vez concluida la investigación, el periodista indica que Vázquez no es diputada.

Por lo tanto, pese a que en los contactos previos se había hablado de una supuesta diputada, DA confirmó, recién sobre el final de la investigación, que Vázquez no era legisladora.

Este recurso de sorprender con las cámaras de televisión al estafador, además de ser presentado como el medio para exigir respuestas, también se lo muestra como un “derecho a réplica” que tiene el investigado. Sin embargo, las condiciones en las que se da (sin ser pactado y sin posibilidad de prepararse) no parecen ser las ideales para que la sospechosa pueda dar su versión.

Se la increpa por sorpresa y junto a varios supuestos damnificados para que, en ese momento, la persona les de una solución a cada caso o admita el delito.

Incoherencia

En el cierre, Pastor afirma que la producción constató que 400 personas fueron estafadas por esta “organización”. Sin embargo, en el momento en el que se establece el contacto con Flores, el conductor afirma que allí se engaña a cerca de 200 personas por día.

La contradicción surge por tomar todas las declaraciones como verdaderas y sin realizar un chequeo de la información:

400 son los casos que confiesa Franco haber ingresado, por lo tanto, no es algo que haya averiguado la producción a partir de un cruce de datos, sino que es la confesión de la puntera.

200 es el número de personas que dijo, un supuesto vecino, que pasaban por día por el local en el que trabaja Flores.

Cuando las supuestas víctimas se retiran del local, Pastor indica que van a realizar una denuncia judicial. No se aportan datos al respecto. Es decir, o no se siguió el caso o esto nunca ocurrió.

Modos de proceder y pruebas

- Salvo una mujer, que es quien le estaba reclamando a Franco por un pago que le hizo en el momento en que Pastor irrumpe en el local, en el resto de los casos no se muestran comprobantes de pago de la gente estafada. Es decir, más allá de lo que dicen las personas, ninguna acredita el pago que dice haber realizado.
- No se muestra ningún contacto con el ANSES, sólo se muestran los requisitos para jubilarse obtenidos de la Web del organismo. No hay voz oficial. Tampoco se indica cómo reclamar o a dónde acudir en caso de haber sido víctima.
- Las declaraciones en cámara oculta son las únicas pruebas que presenta esta investigación. Por lo que se ve, el modo de trabajar consistió en presentarse como interesados en cometer una irregularidad y ver si Franco decidía estafarlos. Como en un principio esta se negó realizar una jubilación en forma indebida, se insistió con un segundo caso, en donde finalmente acepta actuar.
- La investigación se basa en todo lo que puedan registrar en cámara oculta: sólo se utilizan como prueba las filmaciones. La “puntera política” los derivó a ANSES a realizar pasos previos y no fueron.
- El proceso consta de cuatro etapas: primer encuentro con Liliana Franco; un segundo paso que consistió en hablar con la abogada Flores; un tercer paso basado en el contacto con los damnificados y el último en el que acuden a pedir explicaciones a la oficina de Franco.
- Otro elemento que no se investiga es si existe Alicia Vazquez y quién es. No se muestra una imagen de esta supuesta implicada, tampoco se describe su vínculo político (si es que existe). Sólo se aclara que no existe una diputada con ese nombre.
- Se muestra un cartel del PAMI, no se deja en claro si es una estrategia de “la trampa” o si hay alguien vinculado. No se habla con miembros de dicho organismo.

- Se presenta a Natalia Flores como abogada, pero no se indica si quiera el número de matrícula.
- No hay ningún contacto ni referencia con la Cámara de Diputados o de Senadores, pese a que se las nombra en reiteradas oportunidades.

Falta de estudio de caso y cuestiones éticas del periodismo

Durante el contacto en cámara abierta, el conductor pregunta varias veces a los supuestos damnificados cuánto dinero perdieron en la estafa. Parece no escucharlos y no haberse interiorizado en los casos, ya que a las mismas personas les pregunta reiteradamente qué fue lo que les pasó.

En un momento del encuentro, Franco intenta ir hacia otra habitación para hablar por teléfono y, un camarógrafo primero y Pastor después, la agarran de la ropa para que no se vaya.

Cuando la mujer intenta encerrarse en la habitación, uno de los miembros de la producción forcejea para abrir la puerta y les dice a los supuestos damnificados “ayúdenme porque se lleva su plata, ¡Sino no la van a ver más!, ¡Sino no la van a ver más!, ¡Sino no la van a ver más!”. Es decir, los arengaba a que generen disturbios.

También, durante este contacto, Pastor insistió en contraponer la respuestas de la puntera con lo que decían los supuestos damnificados, en una clara actitud de generar confrontación.

Aquí no se ve un trabajo serio por parte de los miembros del programa, ya que en reiteradas oportunidades incitan a la violencia. Esto se aprecia, por ejemplo, en la exaltación de Pastor ante cada respuesta de Franco, resaltando constantemente que lo que ésta dice son mentiras. Además, en varios pasajes se puede apreciar cómo parte de la producción incita a los damnificados a mostrar su enojo.

Uso de cámara oculta

*“Somos periodistas, no espías. Mi laburo es otro,
no hacerme pasar por alguien...
Telenoche nunca encuentra ministros,
siempre encuentra subcomisarios.
Yo salgo a buscar y encuentro ministros”*
Jorge Lanata. Abril 2009

La cámara oculta es un elemento central en el desarrollo de las investigaciones en DA, siendo su registro la pieza esencial en la cual queda demostrado el supuesto delito cometido. Su aparición se da en todos los programas y es parte fundamental en él siendo el sustento de la investigación.

Sistemáticamente, luego de acordar un contacto inicial, se produce el encuentro en cámara oculta, siempre portada por el productor/a infiltrado/a quien será partícipe principal de la irregularidad. Su grabación se extiende durante toda la acción, mostrando la llegada al lugar de los hechos hasta la retirada del mismo.

Existen opiniones diversas sobre la utilización de la cámara oculta en los programas de investigación periodística. Están aquellos que plantean que es un delito, ya que la persona grabada no sabe que está siendo objeto de una investigación. Hasta los que afirman que es una técnica convincente que sirve para demostrar la irregularidad y dar cierre a la investigación.

Como se señaló en los capítulos anteriores, el registro en cámara oculta no sólo es el más importante sino que es la única prueba que aporta el programa para determinar que la irregularidad se cometió. En su grabación se hace explícito el accionar de los sospechosos y ello se utiliza como prueba fundamental para afirmar que la investigación está resuelta.

Teniendo en cuenta esto, se marca una limitación en la investigación referida al hecho de contar solamente con un elemento que demuestre lo que se está investigando. Y en ocasiones, este registro no termina de develar el problema narrado en el informe.

De las estrategias y técnicas que posee un periodista para llevar a cabo la investigación sólo se emplea el recurso de registro en cámara oculta. Si bien esto acorta los tiempos de investigación y logra el resultado deseado por los investigadores en forma más rápida, ello ocurre por falta de indagación preliminar por parte del equipo de producción. En este sentido, Santoro afirma que *“muchas supuestas investigaciones periodísticas giraron*

únicamente alrededor de la cámara oculta, sin apoyarse en otros elementos probatorios, con el objetivo de generar impacto en la opinión pública⁹⁴”

El autor también plantea que hay que tener precauciones en su uso *“en primer lugar, porque corresponde investigar hechos que tengan que ver con la cosa pública, como definió Sacanella, y respetar el derecho a la privacidad de los individuos. Yo nunca use cámara ni micrófonos ocultos. Creo que son un recurso extremo para casos en los cuales la información no se pueda obtener a través del esfuerzo del periodista con métodos tradicionales⁹⁵”*. Asimismo agrega que el hecho de no notificar al entrevistado que se lo está grabando en cámara oculta es un motivo para tomar precaución ante el empleo de dicho recurso.

Esto es lo que sucede en DA: el registro en cámara oculta como única prueba en la investigación, a partir de la cual giran las demás acciones en el programa. A partir de lo conseguido con la grabación se desencadenan distintas acciones que culminan en demostrar la hipótesis del informe.

Contrariamente a esto, el ex director de *Telenoche Investiga*, Eduardo Cura⁹⁶, afirma que este recurso es *“una forma de multiplicar testigos en un caso de corrupción al que no se puede acceder por métodos tradicionales”*. Del mismo modo plantea que *“la cámara oculta no reemplaza a la investigación convencional, pero es un recurso que nos permite ocupar el lugar de la víctima, del ciudadano o del consumidor, cuando no podemos presentarnos como periodistas, porque no nos darían la información”*

El periodista Sergio Elguezábal⁹⁷ precisa en qué momentos se justifica el uso de la cámara oculta, por lo que realizó la siguiente clasificación:

- Cuando la información obtenida es de gran importancia y de interés público, como el descubrimiento de una gran falla en el sistema, o la prevención de graves daños a las personas;
- Cuando estamos dispuestos a difundir la naturaleza de la inclusión encubierta y la razón por la cual se utilizó;

⁹⁴ SANTORO Daniel Op. Cit. Pág. 82

⁹⁵ *Ibidem*. Págs. 81 y 82

⁹⁶ Eduardo Cura en SANTORO Daniel, *Técnicas de Investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*. Ed. Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Primera Edición. 2004. Pág. 83

⁹⁷ ELGUEZÁBAL Sergio. *Técnicas de investigación periodísticas en la Televisión en Periodismo de Investigación. Fuentes, técnicas e informes*. Gustavo Martínez Pandiani (comp.) Cap. 6

- Cuando completamos el trabajo de campo y cumplimos un proceso de toma de decisiones significativo, junto al análisis de las cuestiones éticas y jurídicas.

Por lo contrario, Elguezábal establece que el recurso no se justifica cuando:

- Está destinado a conseguir la información con menos gasto de tiempo y dinero;
- Se lo utiliza en cuestiones menores invadiendo la privacidad de las personas.

Gracias a esta clasificación del autor nos permite establecer dos cuestiones. Por un lado, que la utilización de la cámara oculta está directamente relacionada con los valores éticos y noticiosos de cada periodista, que son los que le van a permitir establecer si la información que se obtiene con la CO es tan relevante como para justificar su implementación.

En segundo término, también nos permite entender que muchos periodistas la utilizan como medio para acotar los tiempos de investigación y los gastos en comparación con otros métodos más éticos y tradicionales.

Edición

Uno de los elementos que se observan en el desarrollo de las investigaciones es la edición de los informes, la cual juega un papel importante. A través de ella se modifican las secuencias, se añaden efectos, se agregan voces y sonidos y se cambia el sentido de una acción. Es decir, estamos ante una forma de manipulación del texto informativo.

Entendemos a la edición tal como refiere el escritor e Historiador del Arte Mario Carlón, que afirma que *“se llama editado a un fragmente grabado, sobre el que se han realizado operaciones de edición radicalmente diferentes de las puestas en juego bajo la modalidad crudo. En el editado hay perceptibles operaciones de supresión y de adjunción (muchas veces de conmutación) sobre la materialidad de l lenguaje televisivo”*⁹⁸.

De este modo la edición es un proceso que permite la incorporación o eliminación de distintos elementos o acciones al material final que se pondrá en pantalla.

Como se mencionó con anterioridad, éste es un proceso mediante el cual se manipula el texto informativo modificando la precepción en el espectador modelo. Para ello nos

⁹⁸ CARLÓN Mario. Sobre lo televisivo, dispositivos, discursos y sujetos. Ediciones LaCrujía, Buenos Aires 2004. Pág. 41

basamos en el libro de Lorenzo Vilches, *“Manipulación de la información televisiva”* en el que se analizan los distintos tipos de manipulación que se dan en el texto informativo.

“El tratamiento de la información por parte de la televisión es sólo uno de los tipos de manipulación que se efectúan en el mundo de la comunicación”, comienza diciendo el autor. *“En otras palabras -prosigue- manipular en término de estrategia comunicativa en televisión quiere alterar la estructura y el significado de una información”*.

DA no está exento de la manipulación ya que se produce una selección de información determinada, produciendo que el espectador modelo se cometa a esa operación editorial.

Vilches afirma que *“basta una sola palabra o una sola imagen para cambiar el contexto de una información. Esta inmensa capacidad de transformación de los textos se presenta como una operación normal de léxico o de puesta en escena de la información. Por ejemplo, el uso de la ilustración: el horror que la televisión le tiene a la falta de imagen de relleno logra a veces cambiar totalmente el sentido del discurso verbal”*⁹⁹.

El autor plantea entonces que el medio tiene la capacidad para transformar los textos que emite. Así, la inclusión o no de una imagen o su duración en el plano, equivale a valorar, acentuar o distanciar el sujeto o al objeto de la información respecto del espectador.

Vilches señala que existen distintos tipos de manipulación en un texto informativo, pero en DA encontramos que la transformación de los textos informativos se da mediante lo que éste denomina: *“el comentario”*, *“el ocultamiento”* y *“la conmutación”*.

*“El comentario es una función por la que se integran elementos no previstos en la comunicación de un texto, como informaciones que se añaden o que contextualizan al objeto”*¹⁰⁰, dice el autor. Esta categoría hace referencia a lo que se está diciendo y mostrando en relación a lo que se está diciendo acerca del objeto mostrado.

Teniendo esto en cuenta, Vilches indica que existen varias formas para expresar el comentario:

- *Verbal/verbal: se realiza cuando una secuencia verbal comenta otra secuencia verbal.*
- *Verbal/icónico: una secuencia verbal comenta una imagen o secuencia.*
- *Icónico/verbal: una imagen sirve como comentario de una secuencia verbal.*

⁹⁹ VILCHES, Lorenzo. La manipulación de la información televisiva. Cap. 1 “La estrategia de la información diaria”. Págs. 21 y 22

¹⁰⁰ Ibidem. Pág. 28

- *Icónico/icónico: una imagen sirve como comentario de otra imagen.*

“El comentario se hace explícito cuando el propio narrador o enunciador refuerza intencional y declaradamente un estado de opinión y de juicio sobre el enunciado”¹⁰¹.

De la siguiente manera Lorenzo Vilches explica otro tipo de manipulación: el ocultamiento. *“Es un tipo de manipulación por el que alguien procede o esconde información a otro, borrando las trazas de superficie en un texto e impide la lectura del programa narrativo”¹⁰²* afirma Vilches. Esta categoría se relaciona con la perspectiva y la focalización, es decir, significa focalizar en ciertos contenidos. Pero el ocultamiento no permite que se pueda conocer otra perspectiva que la expuesta.

El autor plantea que el ocultamiento y el comentario tienen relación entre sí, y lo explica mediante un ejemplo: *“si un político nuevo o medianamente conocido por el espectador hace una declaración a las cámaras en plano americano en los pasillos del parlamento mientras alrededor van pasando los políticos más conocidos y populares, lo más probable es que el texto verbal del político pase totalmente desapercibido”¹⁰³.*

En este sentido hace referencia a la relevancia y la implicancia en el texto informativo del tono de la voz del conductor, afirmando que *“determinado tono del presentador o un movimiento de cámara tiene tan sutil fuerza de convicción que ninguna palabra podría competir en ese momento para anular su efecto”¹⁰⁴.*

La última forma de manipulación que se plantea es *“la conmutación”*, presentada como la más eficaz y colocándola casi al nivel de la censura. *“La conmutación es una desviación radical de la norma periodística elemental por lo que se comunica una información totalmente diferente de la original”¹⁰⁵*, agrega Vilches.

Este punto hace referencia a la selección de información para recolectarla, reescribirla y presentarla en forma de argumentación contraria a un sentido original. *“La conmutación en el texto audiovisual se puede realizar a través de la alteración de sintaxis. Se modifica el orden de continuidad de una secuencia de varias imágenes dentro de una secuencia, como por ejemplo: a) separar dos imágenes que en un principio iban juntas para intercalar una tercera que cambia sentido de su lectura; b) extraer una imagen o una frase de una*

¹⁰¹ VILCHES, Lorenzo. Op. Cit. Pág. 29

¹⁰² Ibidem. Págs. 29 y 30

¹⁰³ Ibidem. Pág. 30

¹⁰⁴ Ibidem. Pág. 31

¹⁰⁵ Ibidem

secuencia para proyectarla en otro texto; c) invertir el orden de la secuencia cambiando, por ejemplo, el efecto por la causa, o viceversa”¹⁰⁶.

Estas son tres de las formas de manipulación que se dan en los medios de comunicación para modificar el texto informativo, cambiando su sentido. De este modo cualquier cambio que se introduzca en un texto impactará de determinada manera en el espectador modelo.

En DA observamos cómo, mediante distintas acciones, se transforma el texto televisivo, se lo manipula y es apropiado por el espectador modelo con un sentido y significado distinto del real. Uso de flashbacks, fotografías, enlatados, metáforas, etc., son algunos de los elementos usados en las investigaciones para alterar la estructura y el significado de la información.

A continuación se desarrollan cómo se da el comentario, el ocultamiento y la conmutación en los programas analizados:

- Un comentario del tipo icónico/verbal se da cuando el equipo de producción se dirige al lugar donde transcurren los hechos a increpar a los investigados. En el momento en que los sospechosos llevan a cabo su explicación reiterando su hipótesis, la cámara enfoca en un plano medio o corto al conductor del programa, que expresa distintos gestos mientras el victimario expone su parecer. Es decir, en el mismo momento en que el investigado cuenta su situación, el plano se centra en Facundo Pastor haciendo muecas y “poniendo caras” que negaban lo que la otra persona decía. De esta manera, este comentario cambia la interpretación que toma el espectador modelo ya que estos gestos aparecen como un elemento en la información que suma al conjunto modificándolo en cierto modo. Este tipo de manipulación se da en todas las investigaciones, en cada ocasión en que el conductor dialoga con los implicados, con testigos o con personas relacionadas al caso; produce una serie de ademanes con el rostro que adiciona información a lo que se está escuchando, datos que siempre conforman su punto de vista determinado.

- Otro ejemplo se puede observar en “¿Querés ser policía?” donde al inicio del programa Facundo Pastor dice lo siguiente: *“son muchos los comerciantes que no realizan los controles mínimos necesarios y les venden los uniformes a cualquier persona que disponga del dinero”*. Este relato es acompañado por una imagen, que se puede observar en pantalla dividida, que presenta a los dos vendedores despreocupados y riéndose. Por lo

¹⁰⁶ VILCHES, Lorenzo. Op. Cit. Págs. 31 y 32

tanto, mientras el comentario del conductor marca la irregularidad cometida, la imagen muestra a los sospechosos en una actitud totalmente distinta, casi “impune”, sonriéndose ante la situación, como si no les importara cometer un hecho irregular. Se modifica la interpretación del telespectador modelo, que toma al comentario verbal acompañado por la imagen.

- Es habitual que se manipule la información mediante la expresión y la descripción de imágenes que no concuerdan con lo que se está viendo. Un claro ejemplo se puede observar en “La nueva prostitución, del Chat a la cama”. En la parte final del programa, el conductor afirma que la noche entre el empresario y la productora infiltrada termina con un encuentro sexual. A pesar de ello, esto no se demuestra en ningún momento.

- En “Mentiras de un goleador” se puede apreciar lo que Vilches denomina comentario icónico/ icónico. En el final del informe, el conductor se acerca al club a dialogar y plantearle la situación a Diego Quintas, presidente del Fútbol Amateur de River. Mientras le muestra el registro que obtuvieron en CO, aparece la imagen de “Pinino” Mas recibiendo el dinero de uno de los padres. En ese instante la cara de Quintas es elocuente: gesto de indignación, movimiento de cabeza como negando la situación, no pudiendo creer lo que está viendo. Esos ademanes agregan mayor información a la secuencia, la hacen más trágica, le agrega dramatismo, siendo interpretada de diferente modo por el espectador modelo.

- Vilches señala que el comentario también se hace presente en la combinación verbal/verbal. Encontramos que en todos los informes se da esta posibilidad: es habitual que el conductor repita o explique lo que se acaba de escuchar inmediatamente de la voz de los investigados. Seguidamente de los dichos del sospechoso que indican algo central o relevante para la información, Facundo Pastor los repite en un tono más dramático como anonadado por lo que dijeron.

- Otro de los modos de comentario que se observan en DA es el empleo de la música de acción y de suspenso. Como ya se afirmó en el apartado de musicalización, ésta agrega datos complementarios a la secuencia que se está observando agregando mayor dramatismo a la acción.

Con respecto al **ocultamiento**, si bien ya hemos hecho mención, el programa es presentado con un único e invariable punto de vista que se transmite directamente al

espectador modelo. Es decir, el programa oculta y focaliza en otros, en aquello que configura su relato periodístico.

A continuación señalamos algunos ejemplos de este modo de manipulación que se da en los distintos informes:

- No se da la posibilidad de explicación y/o réplica a los sospechados: sucede cuando Facundo Pastor increpa en cámara abierta a los investigados y no deja que se expresen y expliquen sus situaciones. Continuamente son interrumpidos por el conductor, quien expone su punto de vista y hace explícito a los sospechosos la irregularidad que cometieron. De este modo se está dejando de lado cierta información perteneciente al otro bando, al de los acusados, desarrollando solamente su hipótesis.

- No hay posibilidad de que ingrese en la narración un punto de vista distinto, se plantea en todo momento la hipótesis del programa.

- En el registro en cámara oculta sólo se muestra la acción irregular que produce el investigado, privándose de mostrar quién es la persona que la lleva adelante y es partícipe de la acción. Este es otro de los elementos que se emplean para la generación de un único punto de vista, el presentado por DA. Se produce un ocultamiento de la información impidiendo que se sepa fehacientemente cuántas personas participan de la acción. Este ejemplo es clave en el informe “¿Querés ser policía?” donde los investigados plantean que la persona que se acercó a preguntar por la vestimenta policial entregó la acreditación correspondiente. Esto es negado por Pastor afirmando que el hombre que llegó al local es un periodista y no cuenta con la chapa identificatoria. Sin embargo, esto no queda demostrado debido a que la cámara oculta no enfoca nunca al que la porta.

- En ninguno de los informes se presentan voces que opinen o se expresen a favor de los investigados sino que solo aparecen sus declaraciones en el momento en que el equipo de producción pide explicaciones. Es decir, se produce un ocultamiento de potenciales voces disidentes.

- Cuando los investigados plantean hechos que pueden desembocar en una hipótesis diferente no se los tiene en cuenta ni se los retoma posteriormente. Por lo tanto, se sigue ocultando cierta información que se relaciona con otro punto de vista distinto al del programa.

- Como ya se ha afirmado, la repetición excesiva es otro de los procesos utilizados por DA mediante el cual se oculta cierta información. Constantemente se reiteran términos, acciones, hechos, etc., que marcan al espectador modelo cuál es el eje de cada acción, redundando en una idea y girando su atención a otro punto, es decir, seduciéndolo con el fin de que haga propio su mensaje e interprete esa idea como es transmitida.

- Otro procedimiento por el cual se oculta información se basa en no hacer énfasis en los procedimientos irregulares de las víctimas en los informes “Mentiras de un goleador” y “Jubilaciones la trampa”. En ellos se hace vaga referencia a que los damnificados también comenten irregularidades: en el primero de los casos, no se hace alusión a que los padres de los chicos que pretenden probarse en River están realizando un hecho anómalo ya que las pruebas son gratuitas en todos los clubes. En el caso de las jubilaciones, Facundo Pastor refiere superficialmente al hecho de que los potenciales jubilados no tienen los requisitos de la edad y años de aporte para acceder al beneficio.

- Se presentan hechos o cargos a los investigados que no fueron realmente probados a lo largo de la investigación, quedando datos sueltos en los informes.

Estas son algunas de las maniobras o modos que se llevan a cabo en DA y provocan ocultamiento de información con la intención de que no se desvíe el punto de vista del programa y sea apropiado por el espectador modelo.

La **conmutación** es el otro modo de manipulación que se da en el programa. Su reconocimiento se puede observar en la edición y compaginación de las imágenes y acciones. Es habitual que se modifique la sintaxis del texto con la introducción de flashbacks y la eliminación de ciertas palabras y declaraciones. Esto genera un nuevo texto informativo cambiándole el sentido a las secuencias.

- Un ejemplo de ello se puede observar en “¿Querés ser policía?” donde se edita la secuencia inicial en cámara oculta dándole un sentido totalmente diferente. En esta sucesión de imágenes no queda claro si se otorgó o no la credencial que identifica como policía al hombre que pregunta por la vestimenta. Así se altera el orden de las imágenes girando su significado a otro conveniente a la hipótesis del programa.

- Otro caso de conmutación se puede observar en lo que Vilches denomina *imágenes de invención* aludiendo a figuras topológicas, gráficos, invenciones pictóricas, es decir, imágenes que no existan previamente. Son imágenes logradas tecnológicamente que

aparecen en los efectos de la pantalla. Aquí hacemos referencia a las animaciones, los mapas, los cuadros, etc. que aparecen a lo largo de las investigaciones con el fin de resaltar un aspecto o enfatizar un elemento determinado.

- Otro de los modos de conmutación que se da en DA, es el uso de imágenes de archivo a fin de insertar una secuencia para proyectarla en otro texto conformando una determinada narración. En distintos informes se agregan datos mediante imágenes insertadas que no coinciden con el registro de los informes. En “¿Querés ser policía?” se agrega un enlatado al inicio de la investigación sobre noticias policiales basadas en asaltos llevados a cabo por personas vestidos como miembros de la fuerza. Así se añade un dato que vincula directamente a los investigados con el delito. A este enlatado se le suma un informe anterior sobre los talleres clandestinos de confección de indumentaria, a través del cual se marcaba que allí se confeccionaban uniformes policiales para vender ilegalmente. De esta manera, el espectador modelo ingresa al informe con imágenes ajenas a la investigación que le agregan un sentido diferente pero vinculado a la hipótesis del programa. Es decir, el televidente modelo comienza a ver el informe con la idea de que los que compran vestimenta policial en ese local son delincuentes que luego operan con dicha ropa. Caso similar sucede en “Proxenetes, conexión Patagonia” donde se muestran escenas del supuesto prostíbulo en el que trabajarían las chicas “reclutadas”. Esta secuencia es ajena al registro propio de Documentos América y pertenece a una investigación realizada por un canal de la provincia de Santa Cruz. Esta secuencia no se relaciona directamente con la investigación pero se la presenta como parte de ella y se le dice al espectador modelo que ése será el lugar donde irán las “reclutadoras”. Asimismo, se ponen al aire imágenes de chicas bailando que no corresponden a lugares del país. Lo mismo sucede en “Jubilaciones la trampa” donde se insertan imágenes de jubilados cobrando sus haberes pero que no corresponden a la investigación. Se extraen de otros registros secuencias que se añaden a los informes. “La nueva prostitución, del Chat a la cama” no es la excepción. Aquí se insertan imágenes sacadas de Internet, pertenecientes a páginas Web internacionales donde se exhiben mujeres bailando eróticamente y transmitiendo vía WebCam. Estas secuencias son ajenas a la investigación y se presentan al espectador modelo como sinónimo de lo que hará la productora infiltrada. Se manipula el sentido de la investigación orientándola hacia la hipótesis del programa y modificando el texto informativo.

Es necesario también hacer referencia a la incorporación de sonido off a las investigaciones como otro mecanismo de la edición. La voz en off del conductor incorporada mediante este proceso es totalmente distinto a la voz en vivo o crudo ya que tiene diferentes características: desde la tonalidad hasta el ritmo. Carlón dice que *“el editado si tiene un off con características similares al cinematográfico: su sonido proviene de otro tiempo y espacio (abundan en marcas de sonido off, tanto de voz como de música)”*¹⁰⁷.

En este punto observamos la alteración de secuencias en las investigaciones, la supresión de voces y de imágenes provocando un sentido distinto en el informe final.

Asimismo encontramos otro proceso que se da en la edición en relación a la alteración temporal de las imágenes. Es decir, la edición presenta la posibilidad de mostrar imágenes en pasado o articular el pasado con la actualidad.

En este punto entra el flashback donde la *“secuencia informativa tiende a ser una secuencia anacrónica (situar un acontecimiento fuera del tiempo correspondiente) que rompe la coherencia de la historia para referirse a acontecimientos precedentes”*¹⁰⁸ indica Vilches.

Técnicamente, el flashback es una operación de montaje, que sirve para marcar el paso de tiempo en el mismo espacio y lugar, en este caso, de un tiempo pasado. Es decir, es una técnica utilizada para alterar la secuencia cronológica de los hechos.

Marcela Farré hace alusión a esto de la siguiente manera: *“respecto del tiempo, las noticias son también temporalidad construida sobre la base de recortes del tiempo real: se altera el orden, la duración y la frecuencia (Genette 1989), al igual que en los relatos de ficción. Aparecen hoy como nunca los flashbacks, las elipsis, anticipaciones y reiteraciones. A pesar de proporcionar una visión parcial de los acontecimientos, con estas estrategias se llega a provocar también la ilusión de simultaneidad, pues el conductor da paso al tiempo de los hechos (tiempo del cronista, de los actores de la noticia) y el espectador queda automáticamente instalado allí, como testigo simultáneo”*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ CARLÓN Mario. Op. Cit. Pág. 42

¹⁰⁸ VILCHES, Lorenzo. Op. Cit. Pág. 155

¹⁰⁹ FARRÉ, Marcela. Ficción en información en el relato periodístico: tendencias del noticiero actual. Universidad Austral. Buenos Aires. Pág. 3

En Documentos América se da de la siguiente manera: se recuerda la imagen pasada en blanco y negro o aparece la imagen en un recuadro de líneas blancas, con la leyenda REC que simula el display de una cámara de video.

Más allá de esta descripción técnica, el sentido que adquiere en el programa es el de confirmar alguna hipótesis que desarrolla la producción del programa o mostrar una contradicción por parte del victimario. En todas las muestras analizadas existe alguna secuencia que se repite a-temporalmente y que sirve como modo de prueba para comprobar un ilícito. Hay dos ejemplos que se repiten en todos los informes. Uno de ellos se da cuando un acusado niega haber recibido dinero. En todos los casos, a continuación de esa negación, se emplea el efecto de flashback y se muestra la imagen donde el productor de DA está efectuando el pago que el victimario desconoce.

El otro caso ocurre cuando el sospechoso niega haber realizado determinada declaración. Al igual que en el punto anterior, la secuencia continua con la repetición de la declaración.

Estos dos tipos de usos son los que propone el autor modelo como forma de lectura de un acontecimiento dado. Es decir, se emplean para refutar una declaración que hizo el victimario acerca de un hecho que supuestamente él no ha realizado.

Nos encontramos en varias oportunidades en las cuales se utiliza el flashback, con este sentido pero en forma equivocada. En lugar de aclarar o favorecer la hipótesis de la producción, lo que en realidad se hace es distraer y confundir al espectador modelo. A modo de ejemplo podemos citar el caso que se desarrolla en “¿Querés ser policía?”: después de su expulsión del local, Facundo Pastor invita al televidente a que vean una vez más la imagen en la cual el vendedor intenta romper las cámaras de DA. Allí se utiliza el efecto de flashback que muestra un forcejeo entre el equipo de producción y el comerciante, pero donde no se ve bajo ningún concepto que el vendedor quiera agredir o romper las cámaras. Sin embargo, durante el relato el conductor se refiere a la agresión sufrida como un intento de destruir sus elementos de trabajo.

Entonces, en el caso anterior podemos ver como Pastor invita a volver a ver algo que no ocurrió. Y mientras se desarrolla el flashback, éste hace hincapié en otra cuestión que no es la ruptura de las cámaras.

De esta forma el espectador modelo recibió una invitación para ver algo y al momento en que se estaría desarrollando, se cambia el eje descriptivo. Al finalizar la secuencia, Pastor

vuelve a hablar sobre la supuesta agresión a las cámaras. De este modo el autor modelo confunde al espectador modelo usando este efecto e invitándolo a que vea lo que nunca ocurrió. La clave de esta acción reside en que mientras se presenta el flashback la voz off versa sobre una cuestión distinta, se trata de distraer la atención.

Ética y rol del periodista

La interpretación ética de un accionar es de por sí ambigua y/o relativa, ya que lo que para alguien puede ser moralmente repudiable, para otro puede no serlo. Por ello, este apartado de la presente Tesis de Grado sea, quizás, el más subjetivo de lo analizado hasta el momento. Sabemos que algunos modos de proceder de DA, que para nosotros resultarán inmorales, para otros pueden ser éticos. Sin embargo entendemos que es necesario subrayar algunos hechos recurrentes que hemos encontrado en el programa. Esto se debe a que, desde nuestro punto de vista, hay acciones puntuales que ocurren en las investigaciones que no deberían repetirse.

El espíritu de esta tesis es hacer un aporte al campo comunicacional a partir del análisis de DA, lo que nos lleva a interpretar las formas en que se construye el producto. Desde nuestra perspectiva, próximos a convertirnos en licenciados en comunicación, debemos interpretar cómo ha sido el accionar periodístico basándonos en los patrones éticos y profesionales que se nos ha inculcado en nuestro recorrido académico por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social.

Lo que queremos resaltar en esta etapa son conceptos que ya se han desarrollado a lo largo del presente trabajo, donde se expusieron los distintos modos en que se pone en práctica el periodismo. Pretendemos acentuar algunas nociones que ya han sido trabajadas, como por ejemplo: manipulación, edición, puesta en juego de efectos enunciativos, sensacionalismo, etc.

La diferencia reside en que hasta ahora nos detuvimos a observar cuáles son las formas en que se ha creado sentido y los modos en que se han realizado las investigaciones, pero no hemos establecido nuestro punto de vista sobre el accionar ético de DA.

Más allá de la calidad técnica de un periodista para desenvolverse en la profesión, estamos convencidos que lo más importante que tiene son sus valores morales, que en definitiva, son los que le permitirán, teniendo en cuenta las reglas de juego, establecer qué

es permitido y qué es inadmisibles para obtener, verificar y transmitir información. Esta tarea debe ser llevada a cabo con responsabilidad, impidiendo que llegue al público de manera alterada. Por lo tanto, cualquier modo de manipulación o cambio de la información demostrará una falta grave al rol del periodista.

Si bien cada medio de comunicación tiene sus propias normativas, manuales de estilo y Códigos profesionales a los que adhiere (los cuales detallan las maneras que se deben llevar a cabo las investigaciones) la ética de un periodista va a depender exclusivamente de la ética propia de la persona, es decir, del conjunto de normas morales que rigen su conducta humana.

Por lo tanto, nombraremos a continuación algunas acciones donde notamos que se produce una falta de ética periodística en el accionar de DA:

Justicia mediática

Una de las cuestiones que se observa en DA en relación con la ética y el rol del periodista se refiere a que el conductor pretende asumir otras funciones que no le son propias, como por ejemplo, ocupar el lugar de la justicia. En las investigaciones el conductor asume el papel de juez, especialmente cuando se acerca al lugar del hecho con cámaras abiertas. En ese momento, Pastor se presenta como único portador de la verdad decidiendo sobre las acciones y juzgando de culpables a los sospechosos.

En relación a esto, Ana Clara Parodi afirma que *“en la televisión argentina actual es muy común ver como una investigación periodística acusa, juzga y sentencia al presunto culpable de un hecho ilícito. Claramente, la función del juez de impartir justicia queda a cargo del periodista que se ubica frente a la cámara (...) En tal sentido, Pita Romero afirma que no es extraño, entonces, que veamos al conductor de un noticiero o de un programa de opinión no limitarse a mostrar e interpretar los hechos sino omitir juicios de valor, no sólo juzgar sino, en ocasiones, juzgar a los propios jueces”*¹¹⁰.

Es habitual que el conductor afirme como mentira lo que el sospechoso dice, que afirme que está mintiendo y que la verdad es lo que se muestra en cámara oculta. Así, con el

¹¹⁰ PARODI Ana Clara. Funciones y disfunciones del Periodismo de Investigación en Fuentes, técnicas e informes. Gustavo Martínez Pandiani (comp.) Cap. 4. Pág. 74

empleo de diferentes frases y acciones, Pastor se va adjudicando el papel que debería ser de la justicia, afirmando quién es y quién no es culpable de determinado hecho.

Parodi afirma que en la investigación periodística hay una función fiscalizadora en relación a un delito, es decir, tiene la función de denunciarlo. Pero plantea que *“el periodista no debe confundir tal labor fiscalizadora con la propia del detectivismo policial. Por lo tanto, los métodos de averiguación de la verdad nunca deberán equivaler a los que suelen emplear los funcionarios de la fuerza pública y, en consecuencia, el periodista nunca deberá considerarse autorizado a quebrantar el secreto profesional de sus fuentes informativas”*¹¹¹. Los periodistas deben señalar irregularidades, comprobar ilícitos sin convertirse en jueces o fiscales. Tienen que señalar defectos de la forma más precisa posible y marcar responsabilidades, pero sin acceder al ámbito de la justicia que es a la que le corresponde acusar y sentenciar a los verdaderos responsables.

El conductor de Documentos América tiende a asumir el rol de “periodista justiciero” al decidir quién es el culpable y cuáles son las víctimas. Función lejana a la del periodista de investigación quien debe poner en debate temas públicos e investigarlos, pero nunca juzgar o condenar a los que actúan en ellos. Sólo puede indicar donde está la falla, cuál es el ilícito, pero nunca debe establecer culpabilidades.

Esta es una disfunción que encontramos en el rol del periodista, y por ende, de su ética profesional. El conductor no se limita sólo a desarrollar su tarea, importante de por sí, que consiste en develar hechos ocultos. Lo que hace además, en forma errónea, es establecer juicios de valor que determinan la culpabilidad de los actores.

En “Proxenetas: conexión Patagonia”, Pastor juzga ante las cámaras a Oscar Mazzochi de prostituir mujeres. En la secuencia final de ese programa, en la que se lo increpa en un bar de Capital Federal, el conductor lo acusa de la siguiente manera:

“¿Usted sabe que lo que está haciendo es un delito? ¿Usted sabe que ponerle precio a una mujer es un delito? (...) ¿Ahora hace cuanto que se dedica a buscar mujeres para llevarlas a los prostíbulos del sur?”

De esta forma, el hombre pasa de acusado a culpable de traficar mujeres sin la intervención de la justicia. Este caso ejemplifica como Documentos América juzgó que este hombre prostituía mujeres.

¹¹¹ PARODI Ana Clara. Op. Cit. Pág. 80

Además de no ser ético y no corresponder a la función periodística, se vulneraron los derechos de Mazzochi garantizados en el artículo 11 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en el artículo 8 de la Convención Americana de Derechos Humanos que tienen carácter constitucional. El primero de ellos establece que *“toda persona acusada de delito tiene derecho a que se presuma su inocencia mientras no se pruebe su culpabilidad, conforme a la ley y en un juicio público en el que se le hayan asegurado todas las garantías necesarias a su defensa”*. El segundo, por su parte, indica que *“Toda persona inculpada de delito tiene derecho a que se presuma su inocencia mientras no se establezca legalmente su culpabilidad”*.

Un caso similar se da en “Jubilaciones, la trampa” donde a la acusada Liliana Franco se la culpa de estafar a otras personas. El conductor la acusa de la siguiente manera: *“usted se quedó con la plata de toda esta gente, nadie cobró ninguna jubilación”*.

En ambos casos el periodista, además de violar los derechos de las personas a recibir un juicio justo para determinar culpabilidades, tampoco tiene en cuenta el rol social de la función que cumple. El periodista es en sí un formador de opinión y, por lo tanto, lo que en el programa se señale puede terminar en una condena social, lo que es mucho más perjudicial aún.

Por ello, por más documentada que esté la acusación no sólo es ilegal establecer este tipo de juicios de valor sobre un individuo sino que tampoco es ético, ya que se lo está exponiendo una condena social. Esto no significa que esa persona no sea responsable del hecho, sino que es la justicia la que tiene que determinarlo.

Un periodista puede y debe señalar quiénes están implicados en la investigación, pero lo que no puede hacer es determinar su culpabilidad. Su función es la de develar hechos ocultos y será la justicia quien deba declarar las responsabilidades de la persona implicada.

Falta de pruebas documentales

Decidimos hacer de una definición del periodista y escritor Juan Jorge Faundes una máxima del Periodismo de Investigación:

“Consecuencia para el periodismo de investigación: podrá haber una aproximación a lo que consideramos verdad, pero nunca esta será total, y la aproximación será directamente proporcional a la cantidad de fuentes que utilicemos, a la cantidad de perspectivas que

usemos, de interpretaciones e hipótesis que construyamos, de contextualizaciones que realicemos, de consecuencias que imaginemos. Un suceso nos podrá parecer verdadero visto en un ámbito de observación reducido. Pero, en la medida que amplíemos el campo de visión, la cantidad de variables que intervienen, la verdad se hará más compleja, la comprensión del hecho será más dificultosa, y hasta podrá cambiar en 180° su interpretación”¹¹².

Observamos en DA la falta de pruebas documentales que argumente la hipótesis establecida y, como consecuencia, se da como verdad absoluta lo registrado mediante la cámara oculta.

En los informes, el conductor menciona denuncias que se presentaron ante la justicia pero que sin embargo nunca se muestran o se hacen explícitas. Se refieren a cientos de casos, acusaciones presentadas, antecedentes de denuncias, pero en ningún momento se exponen ante cámaras.

Durante el informe, Pastor no refiere solamente a denuncias sino que también marca como fuentes documentales leyes y normativas que tampoco se exhiben ni se especifican. Se reiteran frases tales como “*está penado por la ley*”, “*existe un reglamento interno*” o “*la ley indica que...*”, pero sin embargo no se menciona cuál es el número de la norma a la que se hace referencia.

En la investigación “¿Querés ser policía?” el conductor indica tres veces que los vendedores de indumentaria policial están violando la ley al no solicitar una documentación específica. Sin embargo, al cierre del programa, Pastor aclara que si bien no hay una ley que reglamente la actividad, y sólo hay algunos reglamentos internos (que tampoco aclara cuáles son) no es ético el accionar de los comerciantes.

En realidad el comportamiento que no es ético es el del periodista que confundió durante el desarrollo de todo el informe a los televidentes diciéndoles que existía un marco legal para, sobre el cierre de la edición, indicarles lo contrario.

Otro ejemplo se da en el informe sobre la prostitución Vip, donde se está investigando a una empresa encargada de emitir imágenes en cámara Web. Aquí no se muestra ninguna documentación de cómo está registrada la empresa, ingresos, cantidad de empleados, miembros o si es una empresa que no está registrada, si recibe algún tipo de subsidio

¹¹² FAUNDES, Juan Jorge. Ética y contexto del Periodismo de Investigación. Pág. 4

estatal, quiénes son sus accionistas o responsables, cuál es su domicilio legal, etc. Se está denunciando un supuesto accionar ilegítimo por parte de una empresa pero en ningún momento se citan o documentan cuestiones básicas como cuál es su razón social, si es que la tiene. Este es sólo un caso, pero este accionar se repite en todos los informes analizados.

Con esto queremos señalar que no nos resulta ético que un periodista de cuenta de la situación de una empresa sin buscar datos oficiales sobre antecedentes, forma de confección, surgimiento, o mínimamente, el nombre legal de la firma. Y en caso de que todo esto no existiera, el periodista debería indicar esta situación y explicar cómo se llegó a tal conclusión.

Investigación preliminar

Retomando la definición de Faundes, podemos interpretar esta noción de dos maneras: en primer lugar, que a mayor cantidad de fuentes consultadas más profunda va a ser la investigación y por ende, más cerca se va a estar de la verdad. Pero por el otro lado, una investigación con pocas fuentes se aleja de la verdad, por lo tanto, se distancia la función principal del PDI: develar hechos ocultos u ocultados intencionalmente.

En las muestras analizadas se pretenden develar ilegalidades, pero en todos los casos las investigaciones culminan en confesiones en cámara oculta de los supuestos autores de los hechos. No se indaga más allá de estas declaraciones como si alcanzarán para completar una investigación periodística con sólo la confesión de parte. No se establecen contactos ni entrecruzamientos entre los actores implicados de las supuestas organizaciones presentadas por el conductor.

Las investigaciones consisten en reproducir el camino que recorren las víctimas: contacto inicial, encuentros, acuerdo entre las partes y la posterior estafa. Pero lo que no hace DA es mostrar cómo funciona la supuesta organización ilícita. Es decir, a la investigación le faltó la parte más importante del PDI que es develar el accionar de los estafadores.

Esto se relaciona con lo trabajado sobre la falta de pruebas documentales y lo que afirma Santoro sobre las supuestas investigaciones periodísticas que giraron únicamente alrededor de la cámara oculta, sin apoyarse en otros elementos probatorios, que tienen el objetivo de generar impacto en la opinión pública... ¿Es ético presentar como investigación

periodística a un informe preliminar basado casi exclusivamente en un registro en cámara oculta?

Falta de pruebas documentales, ausente confirmación de casos y de fuentes, dudosa verificación de los datos obtenidos y uso casi exclusivo del registro en cámara oculta como fuente de información transforman al trabajo del periodista en una investigación preliminar en la que no se profundiza sobre los verdaderos responsables de los ilícitos.

Así, la cámara oculta es un instrumento que termina por favorecer a esos responsables debido a que son los más indefensos los que quedan expuestos y son señalados como culpables. En palabras del abogado Esteban Rodríguez *“una de las tecnologías a través de las cuales el periodismo administra justicia es la cámara oculta, en donde las víctimas siguen siendo las mismas que en los tribunales: son los perejiles para decirlo de alguna manera”*¹¹³.

Por lo tanto, concluimos que las investigaciones estudiadas no se enmarcan dentro del PDI ya que solamente se quedan en investigaciones preliminares. No se investigan a los responsables de las “organizaciones”, quedándose sólo en la cara visible de ellas.

Engaño narrativo

Otra falta ética en el desarrollo de la investigación es el hecho de marcar en reiteradas oportunidades que el ilícito quedó demostrado, a pesar de que ello no sea así. Ya hicimos alusión a este tema anteriormente por lo que creemos que no es necesario expresar nuevamente la explicación, pero sí resaltarlo como otra falta al accionar del periodista. Es inmoral insistir en convencer al espectador de que se logró demostrar la hipótesis de trabajo cuando realmente no fue así.

Victimarios como víctimas

Ya hicimos alusión en el capítulo anterior a cómo son trabajadas las nociones de víctimas en la investigación. Pero es necesario retomarlo en este punto para remarcar la falta de ética de DA de direccionar la investigación hacia un objetivo evadiendo temas de gran

¹¹³ ROGRIGUEZ, Esteban. Abogado, Ensayista y Magíster en Ciencias Sociales (UNLP). En el programa En el Medio II, que se emitido por Canal Encuentro el día 30 de julio de 2010.

relevancia. Es decir, evitando hacer alusión a que las personas estafadas también estaban cometiendo una irregularidad.

Dos ejemplos se pueden observar en “Jubilaciones la trapa” y en “Mentiras de un goleador”. En el primero de ellos, las personas supuestamente estafadas pretendían obtener una jubilación sin cumplir con los requisitos que imprime la ley: límite de edad y años de aporte. Sin embargo no se toca fuertemente este tema sino que se hace hincapié en el accionar de Liliana Franco, quien cobra por dar jubilaciones.

En el segundo de los casos, los padres de los chicos que pretenden jugar en River Plate están pagando para obtener una prueba, hecho que también es irregular ya que en ningún club se debe abonar para ser sometido a prueba.

Por lo tanto, en ambos ejemplos, los supuestos estafados pretenden sacar una ventaja de cierta situación, cometiendo una anormalidad para obtener un beneficio. Sin embargo sólo se hace referencia a la irregularidad llevada a cabo por la “organización”.

Periodista como víctima

Otro de los modos en donde se produce una falta de ética profesional es en la labor de la producción al ponerse en papel de víctima para lograr demostrar su hipótesis del trabajo. Productores de DA fingen ser personas necesitadas de acceder a lo que brindan las distintas organizaciones. Es decir, lejos de mostrar neutralidad en la tarea investigativa, DA se hace pasar por otras personas con el único fin dejar en evidencia determinado accionar.

Al contrario de llevar a cabo la tarea de periodista observando, profundizando y describiendo los hechos, se elige el camino más fácil: ocupar el lugar de la víctima, ser estafados y demostrarlo en cámara oculta sin presentar fuentes documentales que lo comprueben.

Edición del registro en cámara oculta

El modo en que se edita el registro en cámara oculta también forma parte de una falta de ética profesional ya que no se presenta claramente su desarrollo, dejando dudas sobre la temporalidad de la acción.

Su edición deja puntos flojos a la hora de entender el hilo conductor de las secuencias y, en cierto punto, hasta se generan sospechas sobre su fragmentación. Ejemplo de esto es el caso ya mencionado de “¿Querés ser policía?” donde nunca se puede determinar fehacientemente si se presentó o no la chapa identificatoria y si el productor de DA fue acompañado o no de una persona autorizada para comprar vestimenta policial.

Es decir, ante el punto de vista expresado por los vendedores que marcaban que los que se acercaron a comprar la ropa se identificaron, Facundo Pastor expresa que el registro en cámara oculta no lo demuestra, por lo tanto “están mintiendo”. Sin embargo, esto no queda demostrado realmente.

Otro de los casos se puede observar en “El falsificador”, donde en una de las primeras secuencias en cámara oculta se muestra al sospechoso con distinta vestimenta de un plano a otro. Es decir, lo que se pretende emitir como el registro continuado termina siendo confuso ya que se aprecia al investigado con distinta ropa en dos imágenes consecutivas.

De este modo determinamos una falta de ética en el accionar del periodista el cual da por resuelto y determinado un hecho sin realmente demostrarlo como editando y modificando la secuencia del registro para que siga determinado fin.

En consecuencia se puede relacionar lo anterior dicho con la definición de violencia que proponen Ulanovsky y Sirven en su libro. Estos afirman que desde hace varios años se cambió el indicador de violencia: se pasó de las imágenes que mostraban balazos y muertes a otros distintos, empezando por el destructivo desplazamiento de los fines informativos hacia los terrenos más escabrosos posibles, aquellos que no excluyen (al contrario, los estimulan) gritos, insultos, amenazas y hasta golpes en cámara; hechos que observan en DA y que ya describimos.

Finalmente afirman algo que también hemos marcado como una falta de ética: *en Documentos América hay algo de su estilo – la búsqueda del impacto a toda costa, aun de*

maneras forzadas y una especie de excesivo protagonismo- que enturbian otros logros de sus investigaciones”¹¹⁴.

Para concluir, queremos afirmar que consideramos al Periodismo de Investigación como un tipo de información que es más detallada, analítica y posee un mayor tiempo de la cobertura periodística cotidiana y tiene por objetivo develar la información que alguien pretende mantener oculta.

Por lo tanto, se debe impactar desde la información y la verdad y no desde el sensacionalismo reproduciendo opiniones y declaraciones de personalidades públicas que por su carácter no pueden ni siquiera ser considerados noticias. *“El periodista le debe a su público el relato de la verdad de los hechos tal cual fueron y no tal cual dicen que fueron. Todo periodista debe ir más allá de la versión para aproximarse lo más posible a la realidad. No es fácil hacerlo pero el solo contraste primario de versiones, por rápido que sea, ya es un primer y a veces decisivo paso de un investigación (...) El Periodismo de Investigación asuma el rol más delicado y difícil en su misión de defensa de la transparencia democrática, ya que debe sacar a la luz casos que a menudo se encuentran ocultos e invisibles por su propia naturaleza”¹¹⁵.*

Así, la acción del periodista es un aporte al bien social, lo que significa que éste comparta la responsabilidad de la información transmitida, actuando bajo determinadas normas éticas. Quizás ese impacto que se genera con las investigaciones de DA opaquen verdaderas investigaciones.

¹¹⁴ ULANOVSKY Carlos y SIRVEN Pablo. Op. Cit. Pág. 131

¹¹⁵ PARODI Ana Clara. Op. Cit. Págs. 66 y 67

CONSIDERACIONES FINALES

El estudio de Documentos América nos permitió entender algunas de las lógicas, herramientas y formas en que se manipulan los hechos en el periodismo audiovisual argentino.

Pero fundamentalmente nos permitió comprender un sector del periodismo: el sensacionalista. Recorrer cada una de las etapas del programa, desde su estructura hasta los modos de investigación, pasando por el estudio de las formas de transmisión, nos permitió dar cuenta de algunas consideraciones que no sólo nos servirán a título personal sino que estamos convencidos de que resultarán por demás útil a futuros estudios.

No queremos caer en una redundancia de consideraciones que ya hemos realizado en el transcurso de la Tesis de Grado, porque a diferencia del producto estudiado, nosotros creemos en la inteligencia de nuestros lectores. Sin embargo nos permitimos dedicar este espacio a resaltar algunos aspectos que contradicen nuestra mirada sobre el trabajo periodístico con respecto a la de Documentos América.

Queremos señalar que la elección de este programa para realizar el presente trabajo no fue casual. Para dar comienzo a este estudio, partimos de una problemática que se nos había presentado como críticos de este ciclo: una serie de características que nos generaban rechazo, ya que se contradecían con muchos de los preceptos teóricos que fuimos trabajando durante nuestra carrera.

De hecho, las hipótesis iniciales de esta investigación pasaban por establecer si esta modalidad era o no periodismo, o si respondía a un género distinto. Las investigaciones nos resultaban parciales, no se realizaba un estudio profundo, faltaban pruebas documentales y, por sobre todo, nos parecía un producto pensado para vender, pero no para informar.

Esto no significa que para nosotros el periodismo no se ejerza dentro de empresas comerciales, sino que el fin primordial de una noticia es informar. Sin embargo, recién después de un arduo trabajo, con meses abocados al estudio del programa, pudimos afirmar que estábamos frente a un producto del periodismo sensacionalista.

La forma de llevar a cabo las investigaciones, el estudio de los recursos enunciativos y el abordaje de las distintas características que se observan desde el producto final, nos permitieron definirlo dentro de esta rama. Para realizar una apreciación tan contundente,

debimos primero completar un estudio que no fue para nada sencillo, pero que hoy estamos convencidos que ha sido el correcto.

Este trabajo puede pecar de utópico, pero se sustenta sobre la base de dos de las máximas más importantes que nos legó el paso por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. La primera y más elemental es la de que un periodista debe tener, ante todo, un profundo amor a la verdad. La otra hace referencia a entender que el periodismo es un bien social y no una mercancía.

Por ende, el valor de la noticia debe centrarse, siempre, ineludiblemente, en la información. Como hemos afirmado el valerse de los aspectos más llamativos de una noticia o de un suceso para producir gran sensación o emoción, significa desechar lo esencial del periodismo. Una noticia tiene que perseguir el espíritu de respetar los acontecimientos de la forma más fidedigna posible.

No somos ilusos que creemos en la visión objetiva que entiende que un periodista puede mantener un total grado de neutralidad ante un determinado acontecimiento. Somos actores sociales, y nuestra sola mirada es un recorte de la realidad. Sin embargo, esto no significa que uno pueda manipular los hechos alterando su sentido real. Uno no puede ni debe afirmar que llovió en un día radiante donde no hubo ni siquiera una nube.

Con esto no planteamos que algunas de los trabajos de Documentos América no puedan resultar dramáticos, pero la diferencia reside en mostrar de la forma más amplia posible. En relación a esto, Giovanni Sartori indica que *“no es lo mismo describir una realidad dramática, que ser sensacionalistas. Cuando la realidad dramática se muestra en su totalidad como hecho, es decir, en su contexto y con sus antecedentes, y se señalan sus proyecciones y consecuencias, el lector cuenta con elementos suficientes para entender lo que ha sucedido y para decidir qué puede cambiar, o qué puede hacer para impedir la repetición de realidades dramáticas. Si sólo se le muestra lo sensacional, el lector se vuelve pasivo, convierte la realidad en algo ajeno que tiene importancia en cuanto le pueda proveer sensaciones nuevas”*¹¹⁶.

Es decir, no se trata de dibujar una realidad sino de presentarla de un modo completo e inteligente. Para ello es necesario investigación y un estudio responsable así también como

¹¹⁶ SARTORI, Giovanni. Homo Videns. La Sociedad Teledirigida. Ediciones Taurus. Madrid 1998. Capítulo 2. La opinión teledirigida.

independencia respecto de los intereses comerciales que pretenden valerse de la versión más dramática los hechos para venderlas como historias sensacionales. Porque, como indica Sartori, el sensacionalismo es la reducción de la verdad de un hecho a sus aspectos más sensibles, se trata de una verdad a medias.

Documentos América deforma y manipula interesadamente la noticia, la espectaculariza, para distraer al público enfatizando en temas como violencia, sexo y estafas. De este forma consigue que los límites entre lo real y lo imaginario se tornen difusos, como por ejemplo en el caso de “¿Querés ser policía?” en donde la violencia que relata Pastor no es tal y la supuesta estafa es dudosa.

El programa es un claro ejemplo de un estilo periodístico que no se reduce a este único caso. Nos referimos a un periodismo que dice atender a los sectores populares, mostrando su pesar, su calidad de vida, los maltratos que reciben, sus miserias y hasta sus abandonos. Pero en realidad lo que están haciendo es utilizar a esos sectores para garantizarse éxito en su negocio. Mientras el periodismo se transforma en la industria de la noticia y sus popes aumentan sus ganancias, los involucrados quedan condenados a una muerte en vida luego de haber sido expuestos, prejuizados, acusados, calumniados, difamados, ofendidos e injuriados.

Además, este tipo de periodismo genera un fenómeno mucho más repudiable aún: cambia su espíritu, al pasar de un bien social a lo que nosotros denominamos mal social.

Para establecer cuál es el bien social, utilizamos la definición del Código Internacional de Ética Periodística de la UNESCO, que en su Principio III establece que *“la información en periodismo se entiende como bien social y no como un producto, lo que significa que el periodista comparte la responsabilidad de la información transmitida y es, por lo tanto, responsable, no solamente ante quienes controlan los medios, sino principalmente ante el público, incluyendo variados intereses sociales. La responsabilidad social del periodista requiere que él o ella actúen, bajo todas las circunstancias, en conformidad con los principios de la ética profesional”*.

Para reforzar aún más esta noción, el apartado 1 del Código europeo de deontología del periodismo determina que *“los medios de comunicación asumen en relación con los ciudadanos y la sociedad, una responsabilidad ética que es necesario recordar en los momentos actuales, en los que la información y la comunicación revisten una gran*

importancia para el desarrollo de la personalidad de los ciudadanos así como para la evolución de la sociedad y la vida democrática”.

En contraposición del bien social, en Documentos América (junto con el resto de los programas sensacionalistas) observamos un efecto contrario, que hemos denominado mal social. Nos referimos a llevar al teleespectador a un estado de encierro, tal vez sin saberlo, en un imaginario de miedo, que lleva a la desensibilización frente a la violencia, así como a la insolidaridad y al fatalismo, conociendo únicamente la parte más ingrata de la realidad, y que se presenta desformada. Así se genera en el espectador modelo la idea de que la vida es peligrosa y que los hombres engañan o matan por lo cual hay que tenerle miedo a todo y a todos.

*Lo que acabaste de leer es sólo una visión, una opinión, nuestra interpretación del periodismo de investigación audiovisual. Es nuestra verdad, pero no es la única. Hay diferentes miradas sobre los hechos, nosotros elegimos qué contarte y cómo, seleccionamos imágenes y testimonios, como los medios, que de un hecho construyen la noticia. Los medios de comunicación eligen qué contarte y son responsables de lo que dicen, como nosotros, en este caso, elegimos qué contarte y somos responsables de lo que decimos en esta tesis.**

*Paráfrasis del texto de cierre de la periodista Gisela Busaniche en programa “En el medio”, que se emite por Canal Encuentro.

ANEXO

1. CONCEPTOS DE LA ESCENA AUDIOVISUAL:

Cuando empleamos la categoría escena, retomaremos la descripción de Michel Chion, la cual indica que *“está delimitada y estructurada por los bordes del marco visual. Expresa que el sonido en lo audiovisual es lo contenido o lo incontenido de una imagen”*¹¹⁷, definiendo de esta forma la relación entre sonido e imagen en la TV.

Para el estudio de análisis del plano, utilizaremos los conceptos teóricos del profesor Julio Real en los apuntes de cátedra del Taller de Producción Audiovisual I. En este sentido, propone que llamamos plano al *“segmento de cinta que se graba en forma ininterrumpida desde el momento en que se dispara la cámara hasta el momento en que la detiene. Algunos autores utilizan el término toma como sinónimo de plano. En el material terminado el plano es la unidad que transcurre entre dos transiciones”*¹¹⁸.

También aclara que todo plano está *“constituido por un conjunto de elementos que determinan su significación. Vale aclarar que ésta no se agota en la interacción de los mismos, sino que también está condicionada por el lugar que el plano ocupa en el montaje. Los elementos más importantes son: Encuadre, Campo, Ángulo, Iluminación, Movimiento, Duración y el Sonido. Estos elementos configuran una unidad compleja en la cual mantienen relaciones de interdependencia”*¹¹⁹.

El encuadre es la selección de un fragmento del espacio situado frente a la cámara. En este sentido, Real indica que éste *“exige disponer los elementos visuales dentro de los límites impuestos por el marco del visor; esta operación remite a un punto de vista, entendido como emplazamiento óptico de la cámara, es decir, el lugar desde donde se mira. A su vez, el encuadre comunica una visión del mundo, revela la mirada de quien lo realiza. Por lo tanto la organización del cuadro resulta una cuestión central como construcción de sentido. Al mismo tiempo que guiamos la atención del espectador hacia los*

¹¹⁷ CHION Michael. La Audiovisión. La escena audiovisual. Barcelona 1993, Ed. Paidós. Pág. 71

¹¹⁸ REAL Julio. Ficha de Cátedra. El plano. Taller de Producción Audiovisual I. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. 2004

¹¹⁹ Ibidem Pág. 7

aspectos más significativos creamos las condiciones de percepción de la imagen, proponemos un modo de ver”¹²⁰.

El encuadre “establece una distancia entre el observador y el asunto enfocado, el espectador puede sentirse lejos o cerca de lo representado en la pantalla. La relación entre la superficie del cuadro ocupada por un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro define la escala del plano, que está determinada por el tamaño del objeto, la distancia entre éste y la cámara, y el objetivo utilizado”¹²¹.

A su vez, otro de los elementos a tener en cuenta a la hora de analizar el relato periodístico es la clasificación de tamaños de plano. Nosotros utilizaremos la corriente propuesta por la Cátedra Audiovisual de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, ya que existen innumerables variantes, según los países y el medio. La elección no es azarosa, sino que es la clasificación que hemos adquirido tras haber completado los diversos niveles del taller en dicha casa de estudios.

Los tipos de planos tomados como referencia serán:

- Plano general largo (P.G.L): La figura humana dentro del encuadre es muy pequeña. El ambiente es el elemento principal y predomina sobre la persona que, en algunos casos, no es visible. También se lo denomina Gran Plano General.
- Plano general medio o Conjunto (P.G.M): El ambiente sigue siendo lo más importante, pero presenta una relación de mayor equilibrio entre la figura y el contexto. La persona es reconocible.
- Plano general corto (P.G.C): La figura se destaca en el entorno. Hay un margen en la parte inferior del encuadre y otro mayor en la parte superior que brindan información sobre el ambiente.
- Plano Entero (P.E): La cabeza y los pies de la persona limitan con los bordes del cuadro. El sujeto puede estar de pie, sentado o acostado. La figura predomina sobre el contexto.
- Plano Americano o Plano medio largo (P.A): La persona se corta a la altura de la rodilla. El sujeto se amplía con respecto a los planos precedentes. El ambiente tiene poca importancia. Este encuadre también se denomina Plano Tres Cuartos.

¹²⁰ Ibidem Pág. 8

¹²¹ REAL, Julio. Op. Cit. Pág. 9

- Plano Medio o Plano cintura (P.M): La base del encuadre corta a la persona por la cintura.
- Plano Medio Corto o Plano Pecho (P.M.C): La figura se corta a la altura del pecho. Este tamaño de plano y el precedente son los más utilizados en las entrevistas.
- Primer Plano (P.P): Abarca la cabeza entera de la persona, incluyendo parte de los hombros. El rostro ocupa la mayor parte del encuadre y el gesto adquiere gran relevancia. El primer plano produce un fuerte efecto de intimidad.
- Primerísimo Primer Plano (P.P.P): Abarca desde la frente hasta el mentón del sujeto. La atención del espectador se concentra en la expresión del rostro. También se lo denomina Gran Primer Plano.
- Plano Detalle (P.D): Encuadra una parte del cuerpo (los ojos, la boca, una mano) o un objeto pequeño (una taza, un libro, un teléfono) o una parte de un objeto. Cuando el objeto tiene un tamaño considerable (un animal, un mueble, una bicicleta) y aparece entero, se emplea la denominación Plano de Figura.

Otro elemento constitutivo del relato periodístico es el campo y el fuera de campo. Según Real, *“el campo representa al espacio tridimensional representado en la imagen mientras que el fuera de campo es la zona circundante al espacio visible, su continuidad. El fuera de campo no es visible para el espectador, pero éste pero no puede dejar de tenerlo en cuenta”*¹²².

El espacio fuera de campo explica muy bien el carácter inconcluso de la imagen en movimiento, dado que la representación no se limita al recorte establecido por los bordes del cuadro, sino que se extiende más allá de dichos bordes. Un movimiento de cámara o el corte a otro plano descubren para el espectador ese espacio que un momento antes estaba omitido, aunque presente. Cuando una persona sale de campo, el televidente no interpreta que ha desaparecido, sino que entiende que continúa presente en la representación, aunque no visible.

“El espacio fuera de campo se divide en seis segmentos: los cuatro primeros son las zonas lindantes a los bordes del encuadre. El quinto corresponde al área detrás de cámara, es habitual que las personas ingresen o salgan de campo pasando junto a la

¹²² Op. Cit. REAL, Julio. Pág. 10

cámara. El sexto segmento incluye todo lo que se encuentra detrás de los elementos propios del lugar de la acción (una puerta, una pared) o dentro de un elemento presente en el lugar (una bolsa, la caja de una camioneta)''¹²³.

Otro elemento que hace a la construcción del relato es el ángulo. El ángulo de encuadre consiste en la posición de la cámara con respecto a lo que vemos, tomando como referencia el eje óptico: la línea imaginaria que une el objetivo con la figura de la escena.

Hay dos grandes categorías de ángulos: verticales y horizontales. En los primeros la cámara se coloca a diferentes alturas con respecto al sujeto, mientras que en los horizontales, ésta adopta distintas posiciones con referencia al rostro del sujeto.

En este caso también utilizaremos la clasificación de ángulos propuestas por la Cátedra Audiovisual de la Facultad.

Dentro de los ángulos verticales las categorías establecidas son tres: normal, picado y contrapicado.

- En el normal el objetivo se ubica a la altura de los ojos del sujeto encuadrado, esté sentado o parado. Su utilización es frecuente en las imágenes de exteriores de los noticieros, debido a que los camarógrafos llevan la cámara al hombro.
- En el picado, se enfoca al sujeto desde arriba; se sitúa por encima de la posición para el ángulo normal.
- En el contrapicado la cámara capta desde abajo; se ubica por debajo de la posición para el ángulo normal.
- En lo que respecta a ángulos verticales son dos las categorías: cenital y supino.
- En el cenital la cámara enfoca hacia abajo con el eje óptico perpendicular al plano del suelo.
- En el supino, el eje óptico también está perpendicular al suelo y se enfoca hacia arriba.

A su vez, los ángulos horizontales se dividen en: de frente, de tres cuartos, de perfil, de media espalda y de espaldas.

En el de frente, el sujeto mira hacia la cámara, ésta puede estar levemente desplazada hacia un costado pero siempre podremos ver los dos ojos completos de la persona. Este

¹²³ Ibidem. Pág. 11

ángulo produce un efecto de fuerte vínculo con el espectador. Es el más utilizado en los planos de los conductores de los noticieros.

En el de tres cuartos el objetivo se coloca a 45° de la persona; podemos ver un lado del rostro completo y parte del otro lado. En este se recomienda que la nariz quede comprendida dentro del óvalo del rostro de modo que permita ver el ojo más alejado.

Los dos anteriores son los más habituales porque brindan la mayor información sobre el rostro.

En cuanto al de perfil, la persona se ubica en un ángulo de 90° con relación al eje óptico de la cámara, mirando hacia un borde lateral del encuadre. El espectador no puede ver un lado del rostro y su atención se dirige hacia el espacio fuera de campo.

En el ángulo de espaldas la cámara se sitúa detrás del sujeto, en la posición diametralmente opuesta al de frente. Así, el televidente observa la acción o el lugar al mismo tiempo que el sujeto.

En el de media espalda el objetivo se coloca en una posición intermedia entre la de perfil y la de espaldas. Un ejemplo se da en una persona que está dibujando, donde este plano nos permite ver el dibujo.

Otro elemento constitutivo del plano, y por ende del relato, es el movimiento, que se presenta de dos formas: el de los sujetos y objetos de la acción y, el de la cámara.

Al movimiento de la acción, que juega un papel decisivo en la percepción del espacio, se agregan los de cámara que renuevan la información sobre la imagen, dándole un carácter más vívido que en los encuadres fijos. A menudo los movimientos de cámara parecen funcionar como equivalentes de nuestros propios desplazamientos, lo que acentúa aún más la impresión de realidad.

La cámara móvil siempre cumple funciones precisas: acompaña el trayecto de una persona, descubre un elemento importante en la escena o concentra la atención sobre un hecho u objeto particular. En algunos casos, con independencia de la acción, realiza desplazamientos de gran valor significativo.

Los movimientos de cámara se dividen en tres tipos: Panorámica, Travelling y Zoom (travelling óptico).

El más sencillo es la panorámica, donde la cámara, sin cambiar de lugar, gira sobre su propio eje, que puede ser el cabezal del trípode o el cuerpo del camarógrafo si la lleva al

hombro. El giro puede ser en sentido horizontal, vertical u oblicuo, pudiendo alcanzar un recorrido de 360°.

Por otro lado, en el travelling, la cámara cambia de lugar y su desplazamiento puede tener cualquier dirección: lateral, avance, retroceso o circular. También puede ser una combinación de éstos.

Algunos autores lo diferencian movimiento de grúa, ya que, este último conforma otro tipo de movimiento. En nuestra clasificación la grúa es considerada un soporte técnico muy adecuado para la realización de travelling.

Por último, en el zoom, la cámara no cambia de lugar, lo que se mueve es el conjunto de lentes dentro del objetivo. Es un movimiento óptico que produce el efecto de acercamiento (zoom in) o de alejamiento (zoom out) de la figura.

Para estudiar el sonido utilizaremos los conceptos abordados por Ángel Rodríguez en su texto “La dimensión Sonora del lenguaje audiovisual”. Allí entiende que el sonido *“es la primera etapa de un proceso expresivo, como material físico perceptible en bruto sobre el cual se van a efectuar una serie de manipulaciones para modelarlo, transformándolo en material expresivo. En este sentido, lo define como el puente entre la acústica y la percepción. El sonido es el resultado de percibir auditivamente variaciones oscilantes de algún cuerpo físico, normalmente a través del aire”*¹²⁴.

El autor destaca que la incorporación del sonido le da un grado de realismo a los textos audiovisuales. Complementa, integra y potencia a la imagen, posibilitando un importante ahorro de planos y de rodeos visuales. Este elemento ha creado un fuerte impacto en el espectador y una forma diferente de percepción, llegando a condicionar activamente lo que percibimos e interpretamos de la imagen, por ejemplo, aquellas que evocan alegría pueden interpretarse de forma distinta si el sonido que las acompañan es aterrador.

*“La pista sonora de algún elemento visual puede anticipar ese elemento y dirigir hacia él nuestra atención; puede aclarar hechos de la imagen, contradecirlos o hacerlos ambiguos”*¹²⁵.

La peculiaridad que posee el sonido en los en este tipo de textos es el juego constante con el volumen. Por ejemplo, en un plano general de una fiesta el ruido es estrepitoso y fuerte,

¹²⁴ RODRÍGUEZ Ángel. La dimensión Sonora del lenguaje audiovisual. Ediciones Paidós. Barcelona. Cap. 2. La acústica y el lenguaje audiovisual. Pág. 45

¹²⁵ FERNÁNDEZ Díez, F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J., 1999, Pág. 194

en cambio, cuando se acerca a dos personajes, el ruido decae, para que la conversación sobresalga.

Los usos rítmicos son inseparables del ritmo propio del montaje, de esa manera lograr construir un discurso audiovisual de máxima coordinación entre todos sus componentes básicos.

El audio actúa siguiendo tres líneas expresivas:

- “Transmisión de sensaciones visuales: Atribuyendo a la capacidad que tiene el oído para identificar formas y volúmenes espaciales reconociendo las reflexiones del sonido. Por ejemplo, en un plano de una cueva, para introducir al espectador en el espacio, se acude al eco, a una voz más baja y larga, etc. Esto se logra con la ayuda de las técnicas del Surround y el Dolby-stereo”.
- “Conducción de la interpretación audiovisual: Cuando a una imagen se le añade un sonido o viceversa, se elabora un mensaje totalmente nuevo del que era cuando ambos elementos actuaban por separado. Mediante el juego entre imagen y sonido se agregan significados, que eran imposibles de percibir. Por ejemplo, cuando hay peligro, un sonido aterrador puede entregar eso, siendo que a lo mejor con la sola imagen no se era capaz de interpretar”.
- “Organización narrativa del flujo audiovisual: El sistema sensorial humano, según el principio de la regularidad, hace que el oído tienda a unir los estímulos sonoros de características acústicas similares en un sólo grupo. Por lo tanto, un cambio brusco en el sonido significa el final de un fenómeno y el comienzo de otro. Los expertos en la producción audiovisual, agrupan las imágenes visuales con el audio, que posibilita que todo sea percibido como una sola secuencia o todo lo contrario. Un ejemplo son los videoclips, que necesitan un sonido para que las imágenes visuales se conecten”.

Con respecto a la música, Rodríguez manifiesta que posee atributos muy variados, ayuda a la identificación con la trama ya que crea climas, da fluidez al desarrollo de los acontecimientos. Resulta eficaz para dar a conocer situaciones sin explicación verbal o para introducir o culminar una exposición.

Muchas veces la utilización de la música evoca sentimientos en el espectador, y por ende lo asocia a la imagen visual. También, permite la creación de atmósferas en paralelo con otros elementos como la iluminación, el vestuario, etc.

Otra función que puede cumplir es enlazar diferentes planos o secuencias, por ejemplo, uniendo imágenes del recuerdo (flash back) con acciones del presente. La música contribuye a homogeneizar los planos.

Retomando a Michel Chion, *“un sonido se puede presentar de tres maneras dentro de un relato audiovisual: in, off o fuera de campo. El primero de ellos es sonido en el cual se puede visualizar el objeto que lo emite, mientras que en los dos restantes se produce un sonido acusmático que significa oír sin poder ver cuál es el objeto emisor (aparato técnico, objeto o persona)”*¹²⁶.

Entonces, el sonido producido por algún elemento dentro del campo visual *“se denomina in ya que su fuente emisora aparece y pertenece a la realidad que ésta evoca. Por el contrario, el fuera de campo tampoco es definido por Rodríguez como el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. El off es aquel cuya fuente supuesta es, no sólo ausente de la imagen, sino también situada en tiempo y lugar ajenos a la situación directamente evocada”*¹²⁷.

Para retomar la categoría de elementos corporales trabajaremos con los conceptos de Eliseo Verón. En el texto “El está allí, lo veo, me habla”, el autor define algunas cuestiones que hacen a la inclusión del espectador como parte del relato. Allí, conceptualiza *“el eje Y – Y el cual consiste en la operación por parte del presentador televisivo de mirar el ojo vacío de la cámara, generando que el telespectador se sienta observado. La función de este recursos es la de neutralizar al máximo o de atenuar el estatuto ficcional que es el “estado natural” de todo discurso y crear el efecto de conversación directa con el espectador”*¹²⁸.

Es importante para poder realizar un correcto recorrido del relato, el analizar la secuencia de edición que se llevó a cabo. La categoría de análisis será la que nos brinda Daniel Beavais en el texto “La edición”. Ya hemos definido con anterioridad que es el plano, por lo que también es necesario definir los términos “escena” y “secuencia”.

¹²⁶ CHION, Michael. La Audiovisión. La escena audiovisual. Paidós. 1993. Págs.75 y 76

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ VERÓN, Eliseo. El está allí, lo veo, me habla. París.1983.

El primero de ellos *“designa a un conjunto de planos describiendo un hecho en particular o una acción precisa que se desarrolla en un mismo tiempo y lugar. El segundo de ellos, está definido como una serie de escenas agrupadas por una idea en común; esas escenas pueden desarrollarse en sitios y momentos distintos, pero forman parte del mismo conjunto”*¹²⁹.

Otro elemento que vamos a analizar es el ritmo de los planos, por lo que es importante tener en cuenta el concepto que aporta este autor. Por ritmo entiende *“a la velocidad de la ejecución de una acción de un proceso, o de una serie de eventos. Una de las funciones más importantes de la edición es la de crear un ritmo, una duración, un tiempo continuo, ya sea lento, grave o dinámico. Es decir, el tiempo subjetivo tal como lo sentirá el espectador”*¹³⁰.

*“El ritmo está marcado esencialmente por tres factores: el cambio de planos, la acción y movimiento de contenidos al interior mismo de un plano y de la combinación armoniosa de esos dos primeros factores”*¹³¹.

También hay que tener en cuenta las puntuaciones visuales y sonoras. Se entiende puntuación *“al conjunto de elementos o procedimientos (visuales o sonoros) utilizados para realizar una transición entre dos planos, escenas o secuencias”*¹³². Estos elementos marcan importantes huellas sobre el relato, por lo que resulta necesario definir las categorías que vamos a utilizar.

En este caso lo haremos desde los conceptos de Beavais, quien define las siguientes:

Visuales:

- *Corte a neto (“cut”)* es la transición más simple: se pasa directa e instantáneamente del final de un plano al inicio del siguiente.
- *Fundido a la imagen (“fade in”)*: subraya el inicio de una acción. Comienza por un negro dejando progresivamente lugar a la imagen.
- *Fundido a negro (“fade out”)*: marca el fin de de una acción o secuencia de acción por un pase gradual al negro.

¹²⁹ BEAUVAIS Daniel. "Producir en video". Edición Video Tiers-Monde. Montreal.1989. Pág. 81

¹³⁰ Op. Cit. BEAUVAIS Daniel. Pág. 91

¹³¹ Ibidem. Pág. 93

¹³² Ibidem. Pág. 97

- *Fundido encadenado: consiste en la disolución progresiva de un plano simultáneamente a la aparición gradual del plano siguiente.*
- *Sonoras:*
- *Corte a neto (“cut”): es el pasaje directo y sin transición de un sonido (palabras, ambiente o música).*
- *Apertura en fundido (“fade in”): aumento gradual del sonido.*
- *Cierre en fundido (“fade out”): atenuación gradual del sonido.*
- *Fundido encadenado (“mix”, “dissolve”, “cross fade”): es la disolución creciente del primer sonido simultáneamente al aumento escalonado del segundo.*

También vamos a analizar los efectos de sobre-impresión (superposición) que se utilizan para añadir elementos a la imagen. En este sentido, Beavais resalta a los de titulación, traducción, indicadores de lugar o fecha, nombre de la persona que habla o los créditos finales.

También estudiaremos los efectos de sonido. Para ello retomaremos a Fernández Díez, F. y Martínez Abadía que manifiestan que se utilizan para provocar determinadas reacciones en el espectador. Estos pueden tener su fuente física en la misma escena, o simplemente no constatar la fuente.

Otra característica importante, es que su utilización resulta ser un sustituto de acciones desarrolladas fuera de campo, por ejemplo, mostrar una persona durmiendo en su habitación y a la vez el sonido de una puerta abriéndose, sin ser ésta enfocada. Además, destacan la acción y permiten evocar imágenes, buscando un realismo audiovisual que se asemeje a lo cotidiano.

Muchos de los efectos no son recopilados de su fuente original, sino más bien, producidos artificialmente.

Con respecto a la iluminación, otra de nuestras categorías de análisis, retomaremos a Martínez Abadía. *“Manifiesta que la iluminación es el elemento base de todas las técnicas visuales. Ante la inexistencia de la tercera dimensión, en la reproducción de la imagen, se intenta suplir con las variaciones de perspectiva, tamaño, distancia, realce de forma y textura, que aporta una distribución inteligente y cuidadosa de la luz”*¹³³.

¹³³ MARTÍNEZ ABADÍA. La comunicación audiovisual. Cap 6. La iluminación. Pág. 113

El autor, plantea diferentes esquemas de iluminación para objetos y sujetos, estos son: “*la luz principal o luz clave (determina la atmósfera de la escena. Se sitúa de forma que ilumine a la persona u objeto lateralmente para darle relieve al tema), la luz secundaria o luz de relleno (se coloca generalmente en el lado opuesto de la luz clave y su objetivo principal es el de aclarar las fuertes sombras que origina la luz principal), la luz de contra o contra luz (que ilumina por detrás del sujeto) y las luces de fondo (para conseguir el efecto de separación entre el sujeto y el fondo resaltando, así, la sensación de profundidad)*”¹³⁴

Asimismo, Abadía se refiere a tres fuentes de iluminación que se emplean en la producción de programas: las lámparas de tungsteno, de tungsteno-halógeno, las lámparas de halogenurus metálico, las de xenón y las los tubos fluorescentes.

¹³⁴ Ibidem. Págs. 118 y 119

2. HACIENDO HISTORIA

Recorrido histórico sobre el surgimiento y establecimiento de la Televisión.

La televisión

En este punto, nos abocaremos al desarrollo histórico de la TV: sus gestores, surgimiento, primeras transmisiones, expansión y cómo se fue adaptando a las distintas circunstancias en nuestro país.

Para comenzar, haremos alusión a su aparición mundial como artefacto técnico en el mundo, para luego centrarnos en el comportamiento que ésta tuvo en Argentina.

- **Los orígenes**

En 1923, de la mano de John Logie Baird¹³⁵, se comenzaron a tejer los primeros puntos que conformarían el aparato de televisión. Basado en un invento del estudiante alemán Paul Nipkow¹³⁶ que generó un disco a través del cual se podían emitir veinte imágenes por segundo, Baird comenzó a experimentar en la televisión mecánica que fue decisivo para la creación de la electrónica.

En su libro “Historia de la televisión argentina”, Héctor Silvio hace alusión a Baird afirmando que *“sus primeros pasos consistieron en fabricar algo parecido a lo que se conoce como el disco de Nipkow. Lo realizó con una vieja bandeja y un motor desvencijado; utilizando, también, piezas de radio en desuso y pilas de linterna para dar comienzo a lo que él llamaba “ensayos en serio”. Su primer logro consistió en reproducir una imagen a dos metros de distancia”*¹³⁷.

¹³⁵ John Logie Baird (1888 - 1946), fue un físico británico, pionero de la televisión, creando el sistema electromecánico de exploración de la imagen (o televisión electromecánica) basado en el disco de Nipkow.

¹³⁶ Paul Julius Gottlieb Nipkow (1860-1940). Fue un ingeniero e inventor polaco. Se le considera uno de los pioneros de la televisión cuando en 1884 consiguió inventar un elemento explorador de la imagen, conocido como disco de Nipkow, consistente en un disco metálico perforado por una serie de agujeros cuadrangulares dispuestos en espiral. Al imprimirle un movimiento giratorio, cada agujero recogía una señal de luz, de intensidad variable según fuera su desplazamiento frente al objeto que estaba analizando. No obstante, al tratarse de un invento que se adelantó a su tiempo y que Nipkow no fue capaz de hacerlo evolucionar, no tuvo mercado.

¹³⁷ SILVIO Héctor. Historia de la Televisión Argentina. Buenos Aires 1971. Pág. 12

Así, este técnico escocés fue configurando de a poco la televisión hasta que en 1928 conseguía un avance significativo: la transmisión de la cabeza de un muñeco, llamado Bill, que “*cruzó el Atlántico para reflejarse en una pantalla de siete centímetros de lado. El “loco” Baird, conseguía de esta forma, que su imagen favorita se proyecte en Estados Unidos*”¹³⁸.

Mientras tanto, Estados Unidos no se quedaba atrás en este terreno, y de la mano de Charles Jenkins¹³⁹, consiguió la transmisión por cable a 300 kilómetros de distancia.

Con las primeras proyecciones ya realizadas, se empezaron a generar estudios de televisión. El inicial se produjo en Francia y se denominó “París Televisión”. También se fueron construyendo espacios similares en otros países de Europa y en Estados Unidos.

A partir de 1928, se concedieron las primeras licencias en el país del norte: WGY y la CBS fueron las estaciones experimentales que iniciaron sus operaciones regularmente.

De este modo, se afianzaba la Televisión mecánica, que logró transmitir distintos acontecimientos importantes como el discurso de Alfred Smith, gobernador de Nueva York, en agosto de 1928, entre otros.

Pero se veía que este tipo de televisión, debido a sus limitaciones, no tendría mucha vida. Es así cómo el ruso Vladimir Kosma Zworykin¹⁴⁰, en 1923, desarrolla el iconoscopio, aparato que resultará decisivo en la posibilidad de descomponer impulsos eléctricos en imágenes. Así fue como este invento constituía un elemento insustituible para la transmisión de imágenes.

Rápidamente se puso en práctica y ya en 1936 se logró la transmisión de los Juego Olímpico de Berlín despertando asombro en todo el mundo. “*Casi doscientas mil personas siguieron los avatares de la competencias en las grandes pantallas que habilitaron las salas de espectáculos*”¹⁴¹, escribe Héctor Silvio.

¹³⁸ SILVIO, Héctor. Op. Cit. Pág. 13

¹³⁹ Charles Francis Jenkins (1867-1934) fue un pionero estadounidense en los inicios de la historia del cine y uno de los inventores de la televisión. En 1923 cuando él emitió imágenes de siluetas en movimiento para unos pocos presentes y el 13 de junio de 1925 retransmitió públicamente una emisión sincronizada de imágenes y sonidos. Su tecnología mecánica (fue sustituida posteriormente por la tecnología electrónica creada por Vladimir Zworykin y Philo Farnsworth).

¹⁴⁰ Vladimir Kozmich Zworykin (1889-1982) En 1923 creó un tubo de rayos catódicos para transmisiones de imágenes y nació el iconoscopio, la primera cámara capaz de transmitir video.

¹⁴¹ Op. Cit. SILVIO Héctor. Pág. 15

- **La televisión en argentina**

El inicio de la Televisión en nuestro país se puede remontar al año 1929, donde el radioaficionado Ignacio Gómez Aguirre obtuvo logros importantes mediante la proyección imágenes fijas. *“En una muestra realizada en el viejo teatro Opera, de la calle Corrientes, logró proyectar en pantallas precarias dibujos de Rojas y Tabordá, humoristas del diario Critica”*, explican Ulanovsky, Sirvén e Itkin en su libro.

A partir de este momento, se fueron sucediendo distintos acontecimientos que iban a llegar hasta la inauguración oficial de la televisión en Argentina. Así los describen los autores de “Estamos en el Aire”:

- En 1938 se crea en nuestro país, de la mano del empresario eléctrico Eduardo Grinberg, el Instituto Experimental de Televisión (I.E.T).
- En 18 de marzo de 1944, Grinberg, en colaboración con los ingenieros Treurnicht y Calvelo, logran realizar la primera transmisión artística de media hora de duración, entre la cede del I.E.T y el Radio Club Argentino, ubicado en el edificio del Automóvil Club Argentino.
- En junio de 1944, equipos del I.E.T, con la colaboración de LRA Radio del Estado, hacen tres transmisiones de televisión en el marco de la exposición industrial “4 de junio”.

Todas estas experiencias que se fueron desarrollando en nuestro país llevaron a Jaime Yankelevich, administrador general de LR3 Radio Belgrano, a implementar nuevos equipamiento en Argentina. *“Sus esfuerzos por introducir la televisión en nuestro país se ven coronados en 1951. La Argentina le compra los equipos a Estados Unidos; previamente, en 1951, se habían realizado en al Facultad de Medicina, una exhibición en circuito cerrado. En la misma se pasó un teleteatro pedagógico-científico, cuyo titulo era “El piloto”*, explica Héctor Silvio

Ulanovsky, Itkin y Sirvén afirman que *“los equipos de televisión adquiridos se basaban en el transmisor de 5 Kw. de potencia, once cámaras, los elementos necesarios para armar*

una antena de 50 metros de altura, dos camiones de exteriores y miles de metros de cable, repuestos, válvulas, luces y orthicones, el alma de las cámaras”¹⁴².

La instalación de estos equipos demandó diversas construcciones y ya para septiembre de ese año, el proceso ya estaba completo. Así se realizaron emisiones experimentales sin horario fijo y las primeras imágenes y voces que poblaron las pantallas fueron las de los locutores Adolfo Salinas y Eva Gerboles, afirma Héctor Silvio.

Es el mes de octubre de ese año en el que se inaugura oficialmente la televisión en Argentina, siendo el segundo país del mundo, detrás de Estados Unidos en adquirirla.

El estreno se dio con imágenes tomadas en 17 de octubre de 1951 desde Plaza de Mayo en donde se llevó a cabo un acto peronista en el que hablaron el General Juan Domingo Perón y Eva Duarte de Perón.

Ulanovsky, Itkin y Sirvén hacen referencia a esto: *“En la Plaza de Mayo, un grupo de iniciados ni siquiera tenía la cabal conciencia de que acababa de ingresar en algún lugar de la historia a través de la dimensión auténticamente desconocida: la de una pantalla pequeña, rectangular, titilante y plateada. Desde un balcón del segundo piso del Banco Nación, Enrique Telémaco Susini, marcado de cerca por Jaime Yankelevich, junto con Agromayor y Gerardo Noizeaux, manejaron las tres cámaras que registraron uno de los más recordados actos políticos del peronismo*”¹⁴³.

Sin embargo, la importancia que esto representaba no se vio reflejado en los medios gráficos: *“la repercusión que tuvo el estreno televisivo en los diarios e aquella época fue mínima. El Mundo, en un pequeño recuadro, menciona a “racimos humanos manifestamente sorprendidos por la perfección del invento y que por su cantidad llegaron a congestionar el tránsito. El comentario del diario La Nación es igualmente parco: “con el registro de los actos de ayer fue inaugurado en nuestro país el servicio de televisión. Según se informó oficialmente, el programa de televisión pudo ser captado con absoluta nitidez hasta 150 kilómetros de la Capital”*”¹⁴⁴.

Si bien la sorpresa hacia el nuevo medio era muy grande, el alto costo de los aparatos de TV impidió que todos tuvieran acceso a él. Héctor Silvio marca que inicialmente se importaron 5 mil televisores de los cuales sólo se vendió 500. Asimismo hace alusión a que

¹⁴² Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 5

¹⁴³ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo

¹⁴⁴ Ibidem. Pág. 6

se colocaron aparatos en bares y vidrieras, lo que no hacía más que fomentar el interés por la novedad.

“El público comenzaba a reconocer el nuevo “star system”: el estrellato de los locutores. Dadas las características de la programación, estos profesionales pasaban muchas horas en cámara ya que animaban programas, pasaban avisos comerciales y estaban en contacto casi constante, a través de la imagen, con el público”¹⁴⁵.

Entonces, durante las primeras semanas, la tele pudo verse más en vidrieras y en la calle que en las casas. Lo que se vio por Canal 7 -afirman los autores de *Estamos en el Aire*- a partir del 18 de octubre fueron número sueltos, saludos y, fundamentalmente, prueba de tonos, sonidos e imagen. Agregan que la televisión inauguró su programación regular recién el 4 de noviembre con el objetivo de interiorizarse sobre el tema y diferenciarse del cine, del teatro y de la radio.

Canal 7 fue poco a poco evolucionando y dejó de operar en los estudios ubicados en el techo de Obras Públicas para instalarse en Ayacucho y Posadas donde transmitirá durante los próximos nueve años. El estudio consistía en tres cámaras que se desplazaban sobre rieles haciendo movimientos para adelante, para atrás y de travelling. Una de ellas se podía utilizar como grúa ya que se levantaba del piso hasta la altura de dos metros y medio.

Ya cerrando el año 1951, Canal 7 produce una expansión de sus estudios ocupando parte del Palais de Glace unos salones oficiales antiguamente destinados al patinaje y luego a exposiciones de diverso tipo.

“Los gastos de la primera época de Canal 7 corrían por cuenta del gobierno, por una parte; aportes de un ente que integraba a todas las radios emisoras del país, por otra parte y por Radio Belgrano. Algunos programas se pagaban con la publicidad de sus anunciantes”¹⁴⁶, explica Silvio.

En 1953 Perón decide licitar todas las emisoras radiales y el único canal de televisión. Así se lanza la *“Ley de Radiodifusión 14.241”¹⁴⁷, que propone organizar los servicios de radio, televisión y publicidad en el país. Pero el llamado a licitación, que deberá proveer*

¹⁴⁵ Op. Cit. SILVIO Héctor. Págs. 21 y 22

¹⁴⁶ *Ibidem*. Pág. 24

¹⁴⁷ Ley 14241 de fecha 13 de octubre de 1953. Declara de interés público el sistema de radiodifusión. La prestación del servicio por parte de particulares será autorizada por el Poder Ejecutivo, por plazos de 20 años, otorgados mediante licitación pública a argentinos nativos o, en el caso de compañías, a empresas cuyo 70% del capital corresponda a ciudadanos argentinos nativos

de permisionarios a las tres cadenas de radiodifusión existentes y a Canal 7, no es sino un intento puramente cosmético para continuar ejercitando un fuerte control. El 16 de junio de 1954, se otorgan las emisoras y se reglamenta su actividad a través del decreto 17.959”¹⁴⁸.

Posteriormente al decreto-ley propuesta por el gobierno militar en 1957 en la cual se convocó a concurso público para la adjudicación de 55 licencias de radio y diez de televisión abierta, se abre la puerta a la actividad privada en la industria de la televisión.

Así es como en la década de 1960 salen a la luz Canal 9, 13, 11 y Canal 2:

- El 9 de junio de 1960 se inauguró la pantalla de Canal 9. *“Habían pasado ocho años, siete meses y 22 días desde aquel legendario día de la Lealtad de 1951 y Buenos Aires ya tenía al aire su segundo canal de televisión, el primero armado con capitales privados”¹⁴⁹.*

- Canal 13 surgió el 1 de octubre de 1960. Sus primeras imágenes tuvieron como protagonista a Antonio Carrizo y a Alfredo Chopieta, presidente del directorio del canal. *“Canal 13 inicia sus actividades con cinco estudios, operados desde cuatro controles con 4 cámaras orticón de tres pulgadas y otras cuatro más antiguas, dos equipos de videotape, dos telecines, un control central y equipo periférico”¹⁵⁰.*

- Ya en el año 1961, el 21 de julio, sale al aire LS84 Tevé Canal 11, justo el día en el que se vencía el último plazo para iniciar sus actividades. *“Los equipos son originales, comprados a la General Electric: cuatro cámaras contra doce que tiene el 13, y los estudios están instalados en Pavón al 2400. La irrupción del tercer canal privado en un año desacomoda inicialmente y reacomoda después el tablero del negocio televisivo”¹⁵¹.*

- Por último, el 25 de junio de 1966, empieza Tevedos cuyo centro de operaciones y domicilio se encontraba en la ciudad de La Plata. Fue adquirido por el grupo empresario que también tenía a Radio Rivadavia y diario El Mundo. *“El dos tiene todo para triunfar: un staff de profesionales y gerentes de primera línea encabezados por el director general Marcelo Simonetti; un lote de películas, argentinas y extranjeras, diferentes por lo novedosas y por su calidad; modernísima maquinaria, en general tecnología inglesa ampliamente reconocida y atracción incomparable para ese año 66: los derechos*

¹⁴⁸ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 57

¹⁴⁹ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 133

¹⁵⁰ Ibidem. Pág. 143

¹⁵¹ Ibidem. Pág. 158

exclusivos del Mundial de Futbol en Inglaterra y para respaldar las transmisiones, la asistencia del quipo deportivo radial número uno del momento, el de Radio Rivadavia”¹⁵².

Teniendo en cuenta esto, el público se volcó cada vez más a la televisión, los espectadores crecieron día a día y así lo muestra Héctor Silvio en su libro, quien marca que en 1960 había 550 hogares con aparatos de televisión en Buenos Aires, un 38%; mientras que la cifra llega 1.879.00 artefactos en 1969, lo que representa un 91%.

Es preciso hacer mención a una de las primeras consecuencias que tuvo la aparición de la TV tanto en nuestro país como en el resto del mundo. Nos referimos a lo que plantea Héctor Silvio, quien afirma que *“muchos pensaron que con el advenimiento de la televisión es firmaba el certificado de defunción para la radio, el teatro y el cine”*. Esto se advertía teniendo en cuenta las informaciones llegadas desde Estados Unidos que se basaban en el poder que tendría el nuevo medio sobre los ya establecidos.

En *Estamos en el Aire* se hace referencia a esto de la siguiente manera: *“¿Quién, pudiendo contemplar una película, una audición, una obra teatral cómodamente desde su casa, se trasladaría al cine, al teatro o a la radio? Una semana antes de su lanzamiento, la televisión generó comentarios editoriales como el siguiente: “la pantalla chica ha provocado el recelo de cierta gente calificada de la radio y del cine que cree ver a un enemigo de considerable fuste para el normal desarrollo de sus actividades”¹⁵³.*

Sin duda, la presentación de un nuevo, tan novedoso y prometedor como lo fue y lo es la televisión, generó cierta inestabilidad y miedo en la radio, la gráfica y el teatro. Sin embargo, esto no fue así y la historia lo demostró. Todos los medios comparten la escena en la sociedad, unos con más relevancia que otros, pero todos en una comunidad.

Llega el color

En el año 1978, con la llegada del Mundial de Fútbol al país, inmerso en la peor dictadura militar de su historia, surge la expectativa de poder ver por primera vez a la selección Argentina por televisión a color. Pero esto no fue tarea simple ya que el reequipamiento de los canales implicaba mucha inversión previa y el único canal mejor equipado, el 13, tenía tecnología que databa de 12 años.

¹⁵² Ibidem. Pág. 232

¹⁵³ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 9

Por lo tanto, si bien logra transmitirse a color para el exterior, son pocos los que pudieron ver en nuestro país debido que los aparatos no estaban preparados. Sin embargo, en otros países del continente la tecnología avanza: *“en el resto del mundo y no tan lejos –Brasil, para más datos- ya se almacenan las tomas en una computadora que permite compaginar el programa en una hora. Y en otros países un teleteatro o un espectáculo dispone de diez o doce horas de edición para su terminación”*¹⁵⁴.

Así, para brindar una mejor calidad al espectador y poder lograr competir en el mercado, se crea ATC (Argentina Televisora Color), producto de la fusión de Canal 7 con Argentina 78 TV, de la mano de Carlos Montero, naciendo renovada emisora.

*“Con máquinas nuevas, una tecnología ajustada y la conducción de Montero, ATC parece recomenzar su larga historia en condiciones de competir con los mejores”*¹⁵⁵, explican en Estamos en el Aire. Así, en 1979 se decía que los aparatos con el nuevo sistema compatible para el color serían muy costosos ya que no se pueden adaptar los viejos televisores ni aquellos comprados en otros países a la nueva norma.

Llegado el año 1980, ATC pone en pantalla su primera transmisión a color. Pero para llegar a esto, la industria de la televisión no la tuvo fácil ya que los fabricantes tuvieron que esperar ocho meses para conocer las normas para el desarrollo industrial y la Secretaría de Comercio desconocía la compra de televisores nacionales porque eran muy caros.

Antes de cuatro días del estreno del color, sólo ATC y Canal 13 estaban listos, mientras que el 9 y el 11 estiran un poco más su salida.

Finalmente llega el día deseado por todos, y el estreno la televisión a color es inminente. Es así que los fabricantes de TV comienzan a aconsejar a los usuarios: *“recomiendan encender los televisores 20 minutos antes del programa favorito”*. Se estimaba que sobre un total de 4 millones, solo 250 mil hogares tienen un receptor a color.

El primero de mayo, ATC lanza su primer día de TV a color con la apertura religiosa a las diez y media de la mañana, seguido de dibujos animados y ballet. Por otro lado, el 13 intercala entre Films en color y en blanco y negro teniendo como as de espada los almuerzos con la señora Mirtha Legrand.

¹⁵⁴ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 353

¹⁵⁵ .Ibidem. Pág. 371

El advenimiento de esta nueva era televisiva llevó a los espectadores a interiorizarse para adquirir nuevos aparatos. Bajo la Ley 21.895 se adopta para el color el sistema PAL (alemán) norma N y la empresa Hitachi comienza a fabricar en Argentina los primeros televisores color, ya que los aparatos blanco y negro no pueden transformarse.

La TV en el Interior

Tal como se autorizó en 1958 mediante un decreto-ley la creación de los canales de aire capitalinos, también se permitió el surgimiento de estaciones de televisión en otras ciudades del país como en Mendoza y Mar del Plata. Todo esto *“determinó el nacimiento de la Asociación de Teleriodifusoras Argentinas (ATA) el 7 de septiembre de 1959. A LV81 TV canal 12 Telecor de Córdoba le tocó ser el segundo canal de televisión que la Argentina tuvo, tras la fundación de Canal 7 en 1951. Córdoba se mantendría muy activa en la materia: el 8 de marzo de 1962 agregó sus transmisiones Canal 10 de la Universidad de Córdoba, y a partir de octubre de 1963, Canal 12 arrancó con las transmisiones regulares”*¹⁵⁶.

Otras ciudades también tuvieron el privilegio de tener una estación de televisión local: Comodoro Rivadavia con Canal 9 desde septiembre de 1964, Canal 7 de Bahía Blanca desde 1965 y el 9 de Resistencia en 1966. Así también, La Pampa y Rosario contaron en esos años con un canal propio.

El cable

Las primeras noticias provienen de los Estados Unidos donde en 1949 un técnico de nombre Parsons generó una pequeña red que se puede considerar inicial en la televisión por cable. Estaba constituida por un sistema de antenas, amplificadores y mezcladores de señal, que combinada, era distribuida mediante cable a sus vecinos, que de esta forma podían ver diversos programas sin necesidad de disponer de antenas y con un buen nivel de calidad.

Así fue que en 1964 se *“propuso iniciar un sistema de cable en cinco ciudades distanciadas no más de 150 kilómetros de Capital Federal. Se creó una empresa a esos efectos que se llamó Telesistema Argentino. El negocio no prosperó pero dio cable a*

¹⁵⁶ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 391

Baradero, San Pedro, Arrecifes, Salto y Chacabuco”¹⁵⁷. Ya en 1970 se expandió a Santa Fe, Córdoba, La Pampa, Neuquén, San Luís, Río Negro y Entre Ríos.

Considerado en cable como un “sistema complementario”, aparecen grandes empresas en el Gran Buenos Aires: Cablevisión (CV) y Video Cable Comunicación (VCC). La primera irrumpe el 5 de abril de 1979, con una sola señal, Canal 5 de la Lucila; mientras que el segundo comienza a operar el primero de diciembre de 1982, ingresando a Buenos Aires un año después.

Los avances comienzan a notarse poco a poco: ya en octubre de 1987 se puede ver en el país la señal CNN y dos años más tarde aparece HBO Olé (señal de película). Pero el año clave es 1994, ya que *“hay cuatro operadores: Red Argentina (Grupo Clarín), Fintelco (VCC), Fincable/Cabtel (Telefé) y Cablevisión (CV); y los inversores extranjeros apuestan a este esquema*”¹⁵⁸. Se empieza a generar competencia entre los operadores y el mercado, a mediados de los 90, se reparte entre cuatro: Multicanal (28%), Cablevisión (26%), Supercanal (9%) y Cableoperadores sueltos (37%).

Con esta innovación, el público argentino comienza a ver televisión de otra manera: la oferta es aún mayor, la calidad es muy superior, pero pone en crisis al sistema de aire. Así lo explican en *Estamos en el Aire*: *“El cable, en su heterogeneidad no sólo permite sino que alienta el movimiento continuo entre una y otra sintonía. De más está decir que esa misma metodología resulta nefasta para la tevé abierta, cuyas alternativas son escasas y con ritmo lógicamente menos frenético. El público de mayor poder adquisitivo y cultural escapa hacia el cable, tanto como los más jóvenes, que resultan más entusiasmados por los estimulantes clips musicales que se pueden ver a cualquier hora*”¹⁵⁹.

De esta forma se asienta el cable en nuestro país, con cada vez más aceptación y con señales de temáticas variadas: canales de películas, informativos, musicales, femeninos, de documentales, deportivos, etc. Así, los números del cable son mucho mejores que los de la televisión abierta.

En este sentido, uno de los avances más significativos en cuanto al sistema de cable fue el advenimiento de la TV digital, un nuevo sistema que revolucionó el mercado de las

¹⁵⁷ Ibidem Pág. 503

¹⁵⁸ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 506

¹⁵⁹ Ibidem Pág. 507

telecomunicaciones. No solo se podrían captar radios y canales por televisión sino que surgían las conocidas antenas parabólicas para los hogares.

“Desde su lanzamiento en el país, en 1996, la televisión satelital captó muchos abonados, Hace cuatro años, la televisión satelital se convirtió en la segunda alternativa de televisión paga que existe en la Argentina, cuando empezó a dar firmemente sus primeros pasos de la mano de la Televisión Digital al Hogar (TDH)”¹⁶⁰.

Esta televisión digital cuenta con una nueva tecnología que permite una mayor calidad en la imagen, una variedad importante de canales, la posibilidad de alquilar películas, hasta jugar desde el televisor. Este nuevo género se convirtió en el enemigo principal del cable, obligando en algunos casos a innovar en lo digital.

Uno de los pioneros en la televisión digital fue la empresa Direc TV que llegó al país en 1998 y fue muy veloz para monopolizar el mercado, llegando a aquellos hogares a los que el cable no accedía.

“En sus comienzos el 51% de las acciones pertenecían al Grupo Clarín, el 29% al holding venezolano Cisneros y el 20% restante a Huglis Electronics (una división de General Motors)”¹⁶¹.

Así mismo, *“el servicio ofrecía 38 canales de televisión, 35 de audio y 37 de pagos adicionales, luego lo amplió a 190 señales donde se incluyen 63 de audio y 30 de canales Premium”¹⁶².* En menos de un año en nuestro país, Direc TV ya contaba con 60 mil abonados.

Otra de las empresas que pretendió pisar fuerte en la televisión digital de nuestro país fue Sky TV, que llegó a la Argentina en el año 2000 comenzando a operar en Tierra del Fuego para luego cubrir la demanda en el interior del país. A Buenos Aires y Capital Federal, llegó a mediados de 2001.

El inicio de sus tareas no fue sencillo para Sky TV: *“después de haber sido anunciado a la prensa el lanzamiento de Sky TV en abril de 1999, la empresa debió dar marcha atrás debido a que aún el COMFER no le había otorgado la licencia para operar en el país. Recién a fines de ese año, el organismo autorizó su funcionamiento. Pero siguió retrasado*

¹⁶⁰ BELINCHE M. EDITOR. VIALEY P. CASTRO J. Y TOVAR C. Medios, Política y Poder. La conformación de los multimedia en la Argentina de los 90, Ediciones de periodismo y Comunicación, La Plata 2003. En “Las señales satelitales salen al ruedo” Pag. 64.

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ibidem. Pág. 65

ya que no podía definir su programación debido a las trabas puestas para la transmisión de los canales que estaban en manos de empresas competidoras”¹⁶³.

Sin embargo, se retiró del mercado a principios de 2002 ante la imposibilidad de encontrar rentabilidad a su negocio, dejando cerca de 45 mil abonados que en su mayoría fueron absorbidos por Direc TV.

Pero no todas fueron buenas noticias para los operadores de cable. La TV paga fue una de los primeros servicios que la gente dio de baja con la crisis en el año 2002.

“Aunque no se manejan cifras oficiales, en el mercado consensuaron que tras la depresión del peso la industria se contagió en un 20%: alrededor de un 1 millón de abonados se dieron de baja como clientes de Cable Visión, Multicanal y Direc TV y operadores pequeños del interior del país. Así como el de la TV paga fue uno de los sectores que más creció en los ilusorios años de la década del 90, también fue uno de los que más se endeudó”¹⁶⁴.

Superada la crisis que dejó muchos vencidos, la digitalización de las redes fue el principal objetivo de la industria a partir de 2006. *“Este avance tecnológico, por momentos, realizado por Multicanal y Cable Visión para sus abonados en Capital Federal y Gran Buenos Aires, pondrá fin a la piratería al momento de renovar la totalidad de la red, lo que se traduce en el traspaso de algunos “colgados” a la legalidad del sistema”¹⁶⁵.*

Como contrapartida a esto y para intentar competir con la nueva era digital, Direct TV presentó un nuevo decodificador con DVR (videgrabadora digital) incorporando, mediante el cual los clientes pueden grabar en el disco rígido más de 100 horas, además de pausar, rebobinar y volver a adelantar en la programación en vivo.

“Además de acabar con la piratería, la digitalización también trajo ventajas para los proveedores de contenidos, quienes ahora pueden ofrecer nuevas señales, que el modelo analógico los limitaba para su escaso ancho de banda”¹⁶⁶.

Ya a fines de la década de los '90 y entrando en el nuevo milenio, surgen nuevos actores que configurarán una nueva forma de hacer televisión hasta la actualidad. Entran en juego

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ ULANOVSKY Carlos, SIRVÉN Pablo. ¡Qué desastre la TV! (pero cómo nos gusta). Argentina desde la pantalla 1999-2009. Editorial Emecé. 2009. Pág. 199

¹⁶⁵ Ibidem Pág. 203

¹⁶⁶ Ibidem

desde novedosas tecnologías hasta programas que nunca se vieron. A continuación se detallan brevemente algunas de estos sucesos:

- La tecnología hace de la televisión un medio más completo y sorprendente. *“La televisión satelital se presenta como la televisión del futuro. Y parece serlo. Quienes disponen de ella pueden elegir el idioma de la transmisión, sintonizar en estéreo, bloquear espacios inconvenientes para menores y solicitar películas como si se tratara de un video club virtual. Canal 13 es el primero de aire que transmite experimentalmente imágenes de alta definición”*¹⁶⁷.

- Se ve una creciente presencia de los grupos extranjeros en la tevé abierta, sucediéndose un permanente cambio de propietarios de los canales. Así surgieron los multimedios generando un nuevo mapa de medios.

- Hay un gran crecimiento de las producciones independientes en la televisión nacional: *“En el fin de siglo las productoras independientes locales llegan al gobierno de la TV abierta con muchos más contenidos e influencia sobre las programaciones de los canales”*¹⁶⁸. Así se estima que el 58% es el número de producción que actualmente se hace afuera de los canales. Algunas de las productoras que aparecen en estos años y que tienen vigencia en nuestros días son: Ideas del Sur, Promofilm, Cuatro Cabezas, GP Producciones, Polka, Endemol Argentina, entre otras.

- Surgen masivamente los programas de chimentos. La televisión se banaliza, las peleas mediáticas son cada vez más frecuentes y ocupan un mayor espacio en la pantalla.

- Los realities show se asientan con gran poder en el medio provocando que la gente se acerque cada vez más a la televisión. *“Desde fines de la década del 90, la televisión se enfoca sobre el televidente: el público toma por asalto la pantalla como protagonista”*¹⁶⁹.

- Comienzan los programas periodísticos de investigación con nuevas herramientas como lo es la cámara oculta

¹⁶⁷ ULANOVSKY Carlos, SIRVÉN Pablo. Op. Cit. Pág. 11

¹⁶⁸ Ibidem Pág. 19

¹⁶⁹ Eliseo Verón en ULANOVSKY Carlos, SIRVÉN Pablo. ¡Qué desastre la TV! (pero cómo nos gusta). Argentina desde la pantalla 1999-2009. Editorial Emecé. 2009. Pág. 84

- **Canales de aire**

Durante el año 1957 y bajo la presidencia de la nación del militar de Pedro Eugenio Aramburu, mediante decreto-ley, se convocó a concurso público para la adjudicación de 55 licencias de radio y 10 de televisión abierta: una para cada una de las grandes ciudades del interior (La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Rosario, Mendoza, Córdoba y Tucumán) y tres para el radio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Estas fueron las de Canal 9, 11 y 13, las cuales poseían un máximo de años para empezar a transmitir según los pliegos de licitación que se cumplían a mediados de 1961.

A continuación describimos el surgimiento y desarrollo de los canales 7, 9, 11 y 13. El canal 2, América TV, por cuál se emite el programa a analiza en la presente Tesis de Grado se presenta en el cuerpo del trabajo.

Canal 7, la Televisión Pública

En el año 1951 el estado nacional le compró a Estados Unidos las primeras cámaras y equipamiento para la TV argentina. Se adquirió máquinas usadas y reparadas que se instalan en el país y empiezan a transmitir el 17 de octubre de 1951. La iniciativa nació de Jaime Yankelevich quien logró la aceptación de Perón para importar equipos de transmisión.

Yankelevich, propietario y director general de LR3 Radio Belgrano, importó un equipo transmisor Bell, cámaras Dumont, y una antena emisora de polarización horizontal de 50 m (colocada sobre el edificio del Ministerio de Obras Públicas).

El 24 de septiembre de 1951, el director de la transmisión, Enrique Susini, realizó una prueba de tres horas. Sin embargo, sólo unos pocos receptores (ubicados a corta distancia) pudieron recibir dicha emisión. Ya en los primeros días de septiembre, el Ministro de Comunicaciones Oscar Nicolini, les comunicó a los directivos de LR3 que las pruebas de ajuste y calibración de los equipos habían sido superadas con éxitos y todo estaba listo para la primera transmisión. El 17 de octubre de 1951 la Argentina se transformó en el segundo país del continente en poseer esta nueva tecnología.

Canal siete se mantiene hasta 1960 como el único del país, década en el que comienzan a funcionar los cuatro canales privados (Canales 2, 9, 11 y 13). Durante esta década, ocupó

un rol cultural en el sentido clásico del término, con índices de rating que en general no fueron altos. Esto se debió a que en la TV argentina siempre se pensó que los canales privados debían dedicarse al entretenimiento y a la información, dejando de lado los mensajes de opinión o interpretación de los hechos que le correspondían a los canales del Estado.

Este panorama comenzó a alterarse después de 1978 con la conversión del tradicional Canal 7 en Argentina Televisora Color. Contando con una enorme infraestructura incorporada para el Mundial '78, ATC comenzó a transmitir en color en 1980 y empezó a trabajar con la lógica propia de la actividad privada. Originalmente ATC significaba Argentina Televisora Cultural, pero el cambio de la C por color implicó una toma de decisión política respecto de las emisiones.

ATC nunca trabajó como cadena en forma completa; desde el comienzo de sus emisiones (cuando aún era Canal 7) sus mensajes eran recibidos en muchos puntos del país pero no en su totalidad. Hoy en día, ATC se capta en casi todo el territorio vía satélite de uso doméstico nacional; sin embargo, existen algunos conglomerados de población importantes que sólo reciben la señal por cable privado.

La dictadura militar de 1976 continuó la política estatista y además, mantuvo un férreo control sobre la circulación de mensajes. Desde un principio, dividió los cuatro canales regionales y los repartieron los canales. ATC quedó bajo la órbita de la Presidencia de la Nación y, como ya se indicó anteriormente, Canal 9 fue para el ejército, el 11 para la fuerza aérea y el 13 para la marina.

Con la llegada de Menem al poder, Canal Siete se convirtió en una Sociedad Anónima, con el claro objetivo de privatizarla, aunque las gestiones posteriores no avanzaron, quedando bajo esta composición y respondiendo al estado nacional, con la dirección de Gerardo Sofovich.

Cuando en el año 1999 Fernando de la Rúa ganó las elecciones, tomó como media comunicacional la recuperación de la señal muy devaluada para entonces. Para ello, el gobierno apostó a la producción de programas culturales y educativos. Para que el canal vuelva a producir ficción se tuvo que esperar recién hasta la asunción de Néstor Kirchner, quien apostó a la producción propia llegando al 80% del total de la programación.

Historia Multimedia

Si bien Canal Siete nació con el patrocinio de LR3 Radio Belgrano, el primer intento por ser un conglomerado mediático ocurrió recién durante la última dictadura militar, cuando el gobierno intentó ampliar la actividad al mercado discográfico, pero esta idea no prosperó.

Durante la gestión de De La Rúa, fue creado el Sistema Nacional de Medios Públicos, ente que financió y operó la emisora durante varios años, hasta la creación de Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado tras la Ley de Medios Audiovisuales de 2009.

Hoy en día, Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado engloba el multimedia estatal que está compuesto por Canal 7, la Agencia de Noticias TELAM, Radio Nacional y el Canal Encuentro.



Canal 9: de los privados, el pionero

Fue Ildefonso Recalde, el primer presidente del directorio de de la Compañía Argentina de Televisión (CADETE), uno de los principales precursores. En el momento en que el gobierno de la autodenominada “Revolución Libertadora” llamó a licitación para los canales privados, este rosarino era el propietario de Life, una industria que fabricaba elementos de radio y televisión. Él junto a varios amigos obtuvieron Canal 9 de Buenos Aires, 8 de Mar del Plata y el 7 de Mendoza.

Sin embargo, como el decreto-ley 15.460 impedía ser propietario de más de un canal a la vez, Recalde debió abandonar los canales del interior y siguió con el 9 de Buenos Aires. La situación política del país retrasó la concreción de las licitaciones: *“Frondizi demoró lo más que pudo la entrega de los canales; antes de que tuviéramos los canales, instalamos*

los equipos y refaccionamos como estudios el viejo salón Armenonville, en Palermo, para transmitir desde allí. En el fondo, el presidente temía entregar esos medios a golpistas, a los que sabía poderosos. Los militares ya le habían hecho más de treinta planteos y lo tenían loco. Pero los temores de Frondizi eran infundados: nosotros no hacíamos política y éramos democráticos. Finalmente Frondizi cumplió y en el curso de 1958 nos entregó la señal. Pero mi gran orgullo es que le ganamos a Mestre por cuatro meses con la salida de nuestro canal al aire¹⁷⁰”.

De esta forma, el primer canal con capitales privados del país y el segundo que se fundó fue LS83 Televisión en el año 1960. Bajo el eslogan “Lo esperamos el 9 a las 9 por el 9” comenzó la primera transmisión del canal conocido comercialmente como Canal 9.

La apertura fue con *“un show inaugural, a todo trapo, fue un programa especial de cuatro horas de duración producido por Blackie y conducido por Carlos D’Agostino, para cuya preparación el director Edgardo Borda se pasó tres días seguidos en el canal. `Nosotros demostramos que los argentinos eramos capaces de dirigir un canal. Lo hicimos a corazón, y estaba al tanto de todo porque le había prometido a Frondizi vigilar cada programa y cumplí` cuenta en 1999 Recalde¹⁷¹”*

En medio de un caos empresarial y de una fuerte tensión con su personal, que le había hecho incluso un par de huelgas, se pone al frente de Canal 9 el locutor y dueño de LS10 Radio Libertad y de la revista Grandes Valores del Tango Alejandro Romay. En un mensaje dirigido al personal y a los anunciantes, los hasta en ese momento máximos directivos de la estación, Ildefonso Recalde y Kurt Lowe, explicaron que *“Romay es en este momento el único visible para el salvataje de nuestra empresa. Lo elegimos porque en el teatro y en Radio Libertad ha demostrado una serenidad, una capacidad administrativa y una conducción rigurosa, que es lo que Canal 9 está necesitando¹⁷²”*.

La operación se llevó a cabo el 22 de diciembre de 1963. Cuando, se hizo la reunión estaban presentes Julio Korn, Lowe, Recalde y Romay. Este último declaró que se discutió fue *“¿Cómo podía yo acceder a la mayoría accionaria de Canal 9? Julio Korn, dueño de una editorial y de cinco revistas de circulación masiva, me dijo: ‘Si usted se hace cargo de las pérdidas y de la estructura artística, yo estoy dispuesto a entregar las acciones’ y*

¹⁷⁰ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pág. 164.

¹⁷¹ Ibidem Pág. 158.

¹⁷² Ibidem Págs. 217 y 218.

contesté: '¿Y la retribución de lo que usted aportó?' y me dijo 'No se preocupe. Si se pone al frente de la emisora y solventa las deudas, yo me voy con la conciencia tranquila y no me interesa recuperar lo que invertí...'. Kurt Lowe, que hasta ese momento había permanecido en silencio, dijo: 'Estuvimos hablando con Julio y coincidimos en esto: ¿Estás dispuesto a pagar los aguinaldos, el sueldo de todo el personal y, además, hacerte responsable de la deuda con la NBC por todo el equipamiento?'¹⁷³”.

Antes de la venta, Lowe se negó a transferir sus acciones a la NBC y a la RCA lo que motivó que las tres redes de Estados Unidos decidieran boicotear al canal, dando las primeras opciones para exhibir material norteamericano a los canales 11 y 13. Es ello lo que provocó que Romay tenga que convertir Canal 9 en un canal de producción ciento por ciento nacional, diferenciándolo claramente del resto. *“Nunca abandonamos esta ruta, y la ratificamos día a día... lo transformamos en un canal argentino, a pesar de que no contábamos con la infraestructura necesaria para poder hacerlo”¹⁷⁴”*

En el año 1973 Alejandro Lanusse deja el gobierno de facto por el cual había asumido dos años antes en manos del recientemente electo Hector Cámpora. El militar había resuelto el conflicto de las licencias de los canales en forma parcial: se discutía si la vigencia de los 15 años se contaban a partir de 1958, fecha en la que el gobierno de Frondizi las otorga, o 1960, cuando comienzan a funcionar los canales. Lo que hizo fue derogar el artículo 43 de la Ley de Radiodifusión 15.460/57, que contaba el inicio de la actividad desde el primer día de transmisión de los canales.

Sin embargo, fue el gobierno de Perón quien bajo el decreto número 1761/7 del 8 de octubre de 1973, terminó con los interrogantes: se declaró el vencimiento de las licencias, tomando como base el año 1958, e incluye además dos canales del interior: el 7 de Mendoza y el 8 de Mar del Plata. Esta decisión no sólo se resolvió desde el aspecto legal, sino también desde el político ya que uno de los párrafos de la resolución presidencial marcaba que *“De esta manera, el Estado nacional, en ejercicio de un acto de plena afirmación de su soberanía, ha recuperado un elemento vital para la información cultural*

¹⁷³ Revista Caras. 14 de noviembre de 2006. “La gran épica de un notable intuitivo”. Entrevista a Alejandro Romay. Publicación semanal de la Editorial Perfil S.A. 2007.

¹⁷⁴ *Ibidem* Pág. 3

*de los argentinos y para el mantenimiento de los valores espirituales que constituyen nuestra nacionalidad*¹⁷⁵”

El 24 de marzo de 1976 se produce un nuevo golpe de estado autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” de orden cívico-militar que gobernó la Argentina hasta 1983. Como consecuencia de dicho, el gobierno constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón fue derrocado y se instaló en su lugar a una junta militar encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas: Jorge R. Videla (Ejército), Emilio E. Massera (Armada) y Orlando R. Agosti (Fuerza Aérea).

Como en la gran mayoría de los áreas gubernamentales, los canales se dividieron su administración bajo cada una de las tres fuerzas: ejército, armada y aérea. En este sentido, Canal 9 quedó en manos del teniente coronel Roberto Jesús González perteneciente al ejército.

El 25 de octubre de 1983, los militares, por decreto número 2776, resuelven otorgarle Canal 9 por 4.800.000 dólares a Romay (único oferente) quien estaba asociado a José Scioli y Héctor Pérez Pícaro. De esta forma, el canal volvía a manos de su antiguo dueño quien lo mantuvo por cerca de quince años.

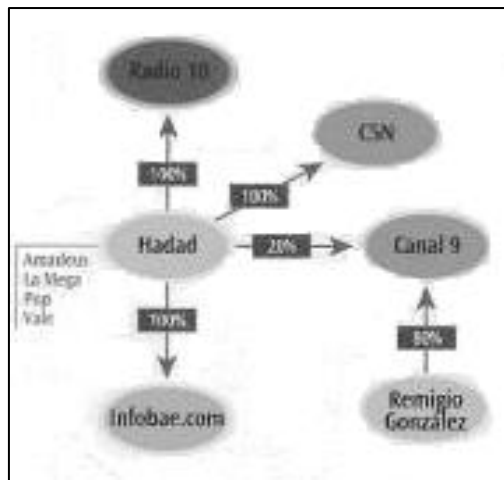
Durante los últimos meses de 1997, el empresario decidió vender al grupo Prime TV (de origen australiano). Durante el tiempo que estos estuvieron a cargo, el canal cambió su nombre por Azul Televisión. Sin embargo, el proyecto de Prime TV no funcionó por lo que poco tiempo después decidieron venderle la mayoría de las acciones a Telefónica Media.

Esta empresa mantuvo el control del canal hasta los primeros meses de 2002 cuando por decisión del COMFER tuvieron que venderlo. La medida se basaba en la ilegalidad que significaba poseer dos canales de televisión: Telefe y Canal 9. Quien adquirió el paquete mayoritario de acciones fue el empresario de medios y periodista Daniel Hadad, que le restituyó su nombre original de Canal 9 y además, lo incluyó su propio multimedios: Infobae.

Las pérdidas económicas sumadas a nuevos proyectos empresariales de Hadad (la creación de el nuevo canal de noticias, de última tecnología, C5N) llevaron a que en enero de 2007, el mexicano Ángel González adquiriera el 80% del paquete accionario del canal. Dentro del contrato de transferencia de acciones, Hadad se reservó la posesión sobre los

¹⁷⁵ Op. Cit. ULANOVSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo. Pag. 344.

contenidos periodísticos y el área de noticias al poseer el 20% del paquete accionario. Sin embargo, esto sólo tendría carácter temporal ya que en diciembre del mismo año se desprendió de sus acciones en Canal 9 y dejó el área de noticias de la emisora. Las acciones fueron compradas en su totalidad por González. Pocos meses después, en mayo de 2008, el mexicano creó el multimedios Albavisión en el que agrupó a todos sus canales de televisión y radios que posee incluido el Canal 9.



Un nuevo sol: Canal 13

El primero de octubre de 1960 comienza a transmitir canal 13 con la palabra, previa presentación de Antonio Carrizo, del presidente del directorio Alfredo Chopitea. Esas fueron las imágenes del tercer canal nacional y el segundo de carácter privado. En poco más de tres meses, nuestro país veía como se inauguraban dos canales de televisión, lo que marcaba una importante revolución cultural.

La empresa que se hizo cargo del canal fue Rio de la Plata TV S.A. que pertenecía al empresario cubano Goar Mestre. Este había llegado al país exiliado luego de que Fidel Castro le expropiara las 26 emisoras y canales que poseía en la isla.

A Mestre estaban asociados Columbia Broadcasting System (CBS) y la empresa Time-Life. Fueron estos últimos dos quienes aportaron el dinero para hacer un salvataje financiero al cubano, porque según pública la biografía realizada por Pablo Sirvén, el empresario sólo contaba con 3800 pesos en el banco.

La adquisición del canal se dio tras varias maniobras irregulares, en la que se buscó la manera de que la regulación vigente no afectara la operatoria real de los canales. Uno de los apartados más importantes del decreto 15.460 era el que prohibía a los capitales extranjeros acceder a la propiedad de canales de televisión argentinos.

Por ello, CBS (Junto con las otras dos grandes cadenas norteamericanas NBC y ABC) creó junto con canal 13 una productora paralela, lo cual no estaba vedada la participación de capitales extranjeros. A su vez, Mestre gestionó a nombre su esposa su participación en el canal.

Como ya se mencionó en el caso de canal 9, en el año 1974 se estatizó el canal y mantuvo su estatus público hasta el año 1989. Sin embargo, durante la dictadura militar, fue la armada quien lo administró, bajo las órdenes del capitán de navío Carmelo Astesiano Agote.

Como se mencionó con anterioridad, tras el regreso de la democracia, el canal siguió el carácter estatal durante los seis años de mandato de Raúl Alfonsín. Sin embargo, cuando Carlos Saúl Menem asumió la presidencia e implementó su modelo socio-económico neoliberal, la emisora fue una de las primeras en caer en el proceso privatizador.

Para poder hacerlo, el riojano presidente logró la derogación por parte del Congreso del artículo 45 de la Ley de Radiodifusión que prohibía a las empresas gráficas acceder a los medios audiovisuales y mediante el decreto 578 llama a urgente licitación para privatizar los canales 11 y 13.

Las concesiones se hacen por quince años y compiten algunos de los grupos empresarios más importantes del país (ARTEAR, TELEFE, Tevemac, Argentevé, entre otras).

El cuarteto encargado de puntuar las ofertas de cada empresa estaba compuesto por: el secretario de Prensa y Difusión de la Nación, Jorge Rachid; el presidente del COMFER, León Guinzburg; el secretario Legal Técnico, Raúl Granillo Ocampo, y el secretario de Comunicaciones, Raúl otero.

A mediados de diciembre de 1989, ARTEAR fue favorecida por 197 puntos sobre un total de 215 y tras el pago de siete millones de dólares, se adjudicó la frecuencia de 210-216 MHz Canal 13.

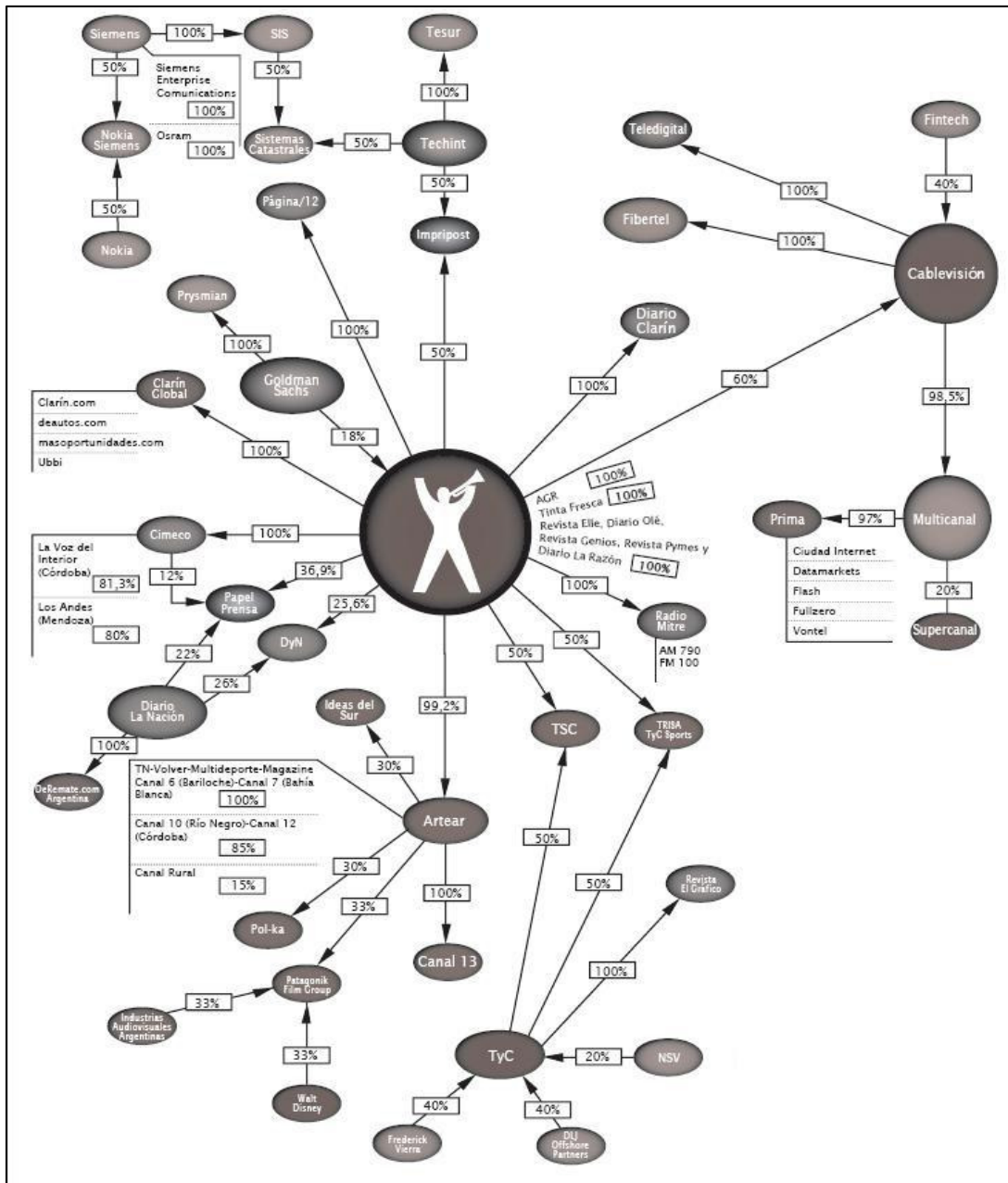
Grupo Clarín

La empresa Arte Radiotelevisivo Argentino (ARTEAR) posee además, los siguientes canales de televisión:

- Todo Noticias (TN): canal de noticias las 24 horas con programas especiales, musicales, de opinión, políticos, económicos y de actualidad.
- TyC Sports: canal deportivo. En co-producción con Torneos y Competencias (TyC)– Distribuye: Telered Imágen S.A.
- TyC Max: eventos deportivos en vivo en la modalidad Pay Per View, con dos señales. En co-producción con TyC. Actualmente discontinuada debido a la pérdida de los derechos de transmisión.
- Magazine: variedades
- Metro: variedades con orientación a programas políticos, económicos y de actualidad.
- Volver: cine y telenovelas clásicas argentinas
- Quiero música en mi idioma: música latina
- Multideporte: deportivo (discontinuado en 2008)

Esta empresa también posee el periódico de mayor circulación nacional: Diario Clarín. A su vez, es propietario del 60% de Multicanal y de Cablevisión, el 20 % de Supercanal Holding y el 4 % de Direc TV. A su vez, retiene el 30 % accionario de las productoras Polka, ideas del Sur y Patagonik Film Group.

También provee Internet a buena parte de la población a gracias a sus empresas Prima y Fibertel. Participa en el negocio radial con su empresa Mitre SA, además de poseer empresas de diversos rubros en el mercado como: GC Gestión Compartida SA, Ferias y Exposiciones Argentinas SA, Fundación Noble y Papel Prensa S.A.



El canal de la familia: el 11

En el transcurso de el último día antes de que se venza el plazo legal para iniciar sus actividades, el 21 de julio de 1961, empieza a funcionar LS84 tevé Canal 11. Más precisamente a las nueve de la noche, con equipos originales, comprados a la General Electric se emiten las primeras imágenes.

El equipamiento es de punta pero escaso: son 4 cámaras contra, por ejemplo, 12 que tiene el 13. La irrupción del tercer canal privado en un año desacomoda inicialmente y reacomoda después el tablero del negocio televisivo.

Las empresas titulares de la licencia son: la sociedad Difusora Contemporánea (DICON) junto a la cadena estadounidense American Broadcasting Corporation (ABC) y la Westinghouse Electric Corporation. El primer directorio estaba presidido por Arthur Norman Pentreath y como directores figuraban Enrique Crotto, Manuel Aduriz, Carlos Pérez Companc, Lightowler Sthalberg, Juan José Rial, Martín Cobo y Antonio Ángel Díaz.

Durante el año 1964 la propiedad de canal once pasa de manos de DICON a las del empresario editorial Héctor Ricardo García quien se mantiene como dueño del canal hasta que, como se mencionó con anterioridad, en el año 1973 se estatiza el canal.

Años más tarde, cuando las FFAA irrumpen en el poder a través de un golpe de estado, canal 11 queda bajo las órdenes del teniente coronel Adolfo Pietronave perteneciente a la Fuerza Aérea. Cuando Raúl Alfonsín asume la presidencia se decide mantener la decisión de que canal 11 sea estatal, por lo que designó un interventor para que lo administrara.

El panorama nacional se modificó en 1989, cuando Carlos Saul Menem asumió el mando de Casa Rosada. El nuevo modelo económico que propuso, incluyó la privatización de los canales 11 y 13 de Buenos Aires lo que desató una feroz batalla entre las empresas mediáticas que participaban de las licitaciones. Los distintos medios se atacaron unos a otros con el objetivo de desacreditar a sus competidores.

Al igual que con la licitación por Canal 13, ARTEAR obtuvo el mayor puntaje, pero sin embargo, ante la imposibilidad de acceder a ambas frecuencias decidieron quedarse con el trece, dejando la licencia de este canal a Televisión Federal quien se hizo cargo de la emisora el 22 de diciembre de 1989 de ese año y lo renombró Telefe en Marzo de 1990.

Televisión Federal (TELEFE) fue la empresa ideada por Editorial Atlántida para poder ser parte del proceso licitatorio. Para ello, se asoció a diez emisoras del interior del país:

canal 5 de Rosario, 7 de Jujuy, 8 de Córdoba, 7 de Neuquén, 8 de Mar del Plata, 8 de Tucumán, 9 de Mendoza, 11 de Salta, 13 de Santa Fe y 9 de Bahía Blanca.

También formaron parte del paquete accionario el entonces rector de la Universidad de Belgrano, Avelino Porto; los empresarios Francisco y Santiago Soldati de Sociedad Comercial Del Plata y el dueño de Italpark y fabricante de cerámicos, Luis Zanón.

Este grupo se mantendría al frente de TELEFE hasta que en el año 2000 Telefónica, a través de su subsidiaria Telefonica de Argentina, compró la totalidad de la acciones. En este proceso, mejoraron la tecnología con la adquisición de maquinaria de Alta Definición.

En mayo de 2006, el canal dio dicho avanzado paso tecnológico al adquirir tres videograbadoras HDW-2000, una parte esencial de la familia HDCAM. Esto le permitió superar escollos técnicos que afectaban la producción de contenidos y de esta forma la empresa logró aumentar sus ventas en el mercado internacional.

Esta nueva tecnología se encamina a convertirse en el estándar en la televisión del mundo. Estas videograbadoras son máquinas compactas que ofrecen mejor calidad de imagen bajo el formato HDCAM, que se ha impuesto en la industria en soporte de grabación de Alta Definición.

Telefónica Contenidos

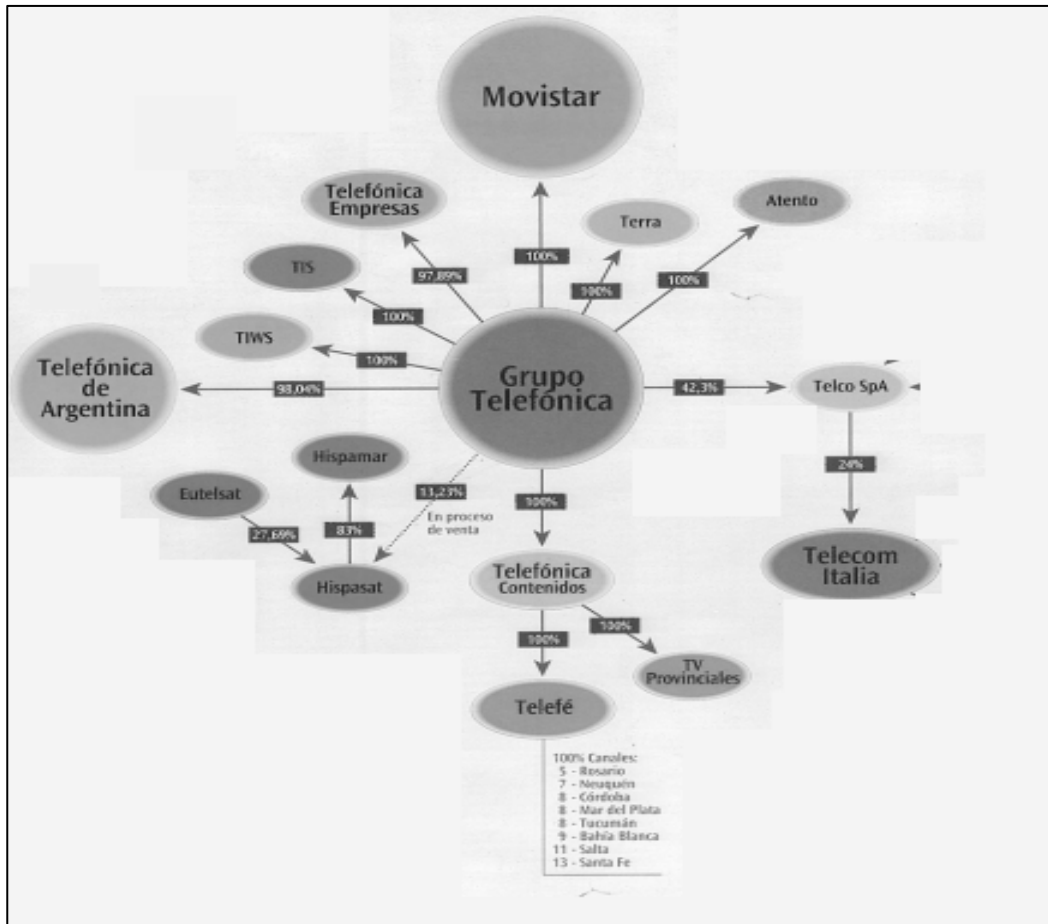
Así se denomina el multimedios a cargo de TELEFE, que pertenece a la empresa Telefónica de España. Esta última, posee el negocio de telefonía fija de nuestro país (comparte el negocio con Telecom, a quien ha comprado parte de su matriz TELECOM Italia) y es uno de los líderes en el rubro celulares a través de Movistar.

No sólo posee este canal, sino que adquirió el paquete de emisoras que poseía antiguamente Televisión Federal: canal 5 de Rosario, 7 de Jujuy, 8 de Córdoba, 7 de Neuquén, 8 de Mar del Plata, 8 de Tucumán, 9 de Mendoza, 11 de Salta, 13 de Santa Fe y 9 de Bahía Blanca.

A su vez, también posee 20 % de Torneos y Competencias (TyC), el 65 % de la productora de contenidos Endemol (con programas como por ejemplo Gran Hermano I, II, III, famosos, entre otros). Otra empresa en la cual posee acciones (30%) es Patagonik Film.

Además, es propietaria del 72 % de la empresa Sprayette, de importante presencia en el mercado de compras de productos en forma telefonica. A su vez, posee la totalidad sobre

Telefé Internacional. Otros rubros en los que participa son: en grafica a través de Editorial García Ferr ; en radiofonía con Radio Continental (AM 590), FM Hit 105.5; servidores de internet: Advance y Speedy y en la web gracias a el portal Terra.



ENTREVISTA A GASTÓN CINGOLANI - Licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de La Plata) y Magister en Diseño y Estrategias de Comunicación (Universidad Nacional de Rosario). Es docente de grado y de posgrado en la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional del Arte, y como investigador se dedica al análisis de la televisión y de los discursos sobre los medios.

1. En este programa observamos un uso excesivo de las repeticiones, ¿Cuánto cree que impacta esto en los espectadores?

“El funcionamiento de la repetición siempre se sabe que tienen a reformar una idea porque se eso se trata la repetición. Si alguien repite muchas veces algo es porque considera necesario que eso se fije, no. No se repite aquello que no se considera relevante. Seguramente es un recurso que tiene que ver con eso, lo que no quiere decir que efectivamente esté bien utilizarlo y que tenga el éxito que se espera que tenga. A veces funciona y a veces no. No necesariamente porque algo se repita mucho se va a fijar como tal cosa. Evidentemente es un recurso viejísimo para fijar algo”.

2. Caso similar encontramos con la adjetivación ¿Cuánto cree que impacta esto en los televidentes?

Todo tipo de apreciación trata de poner en común con el otro justamente un cierto modo de ver eso sobre lo cual se está haciendo la apreciación. Insisto con la misma idea: el otro puede o no compartir. Por otra parte, como esos ejemplos que vos mencionas son típicos dentro de cierto modo de producir información en televisión, también si está demasiado estereotipado puede tener un contra efecto eso: que alguien preste más atención al hecho de decir, están diciendo mucho impactante, impresionante, increíble, quiere decir que a lo mejor no lo es tanto. Eso no garantiza que al espectador le pasa nada de lo que a lo mejor se está intentando generar con eso.

Por otra parte, también se marca cierto estilo, en este caso del programa porque esos términos están ligados a ciertos modo de hacer información en los medios, en la radio, en la televisión, también un poco en los diarios y eso marca un modo digamos: hay medios

que se cuidarían bien de usar esas palabras, no porque lo que estén diciendo sea más o menos impactante, lo que sea, sino porque de alguna manera eso marca también cierto modo estilístico de hacer las cosas. Entonces algunos programas evitarían esas palabras precisamente para no quedar pegados a un estilo al cual no les interesa pertenecer. Así que también la utilización de esos términos es un marcador estilístico, el programa queda pegado a una cierta línea o a un cierto modo de hacer periodismo.

3. ¿Piensa que es cada vez más constante la generación de drama y suspenso en los programas informativos? ¿Por que?

Cada vez más no. Digamos, esto es medieval por lo menos y el intento de provocar cierto tipo de emociones en el espectador tiene tantos años como la cultura occidental. No me parece que sea una cosa cada vez más frecuente, Es un estilo, el construir ciertos modos narrativos en donde sea la lástima personal o interpersonal inclusive por sobre la injusticia social, por ejemplo, es un modo de construir la escena distinto de otro. Otros programas elegirán, por ejemplo, mostrar que eso es una ausencia del estado, una justicia social institucionalizada y en donde no es un problema de lástima o de sentir compasión por el otro. Seguro eso es un recurso a través del cual se trata de personalizar la escena que es muy distinta al caso donde la subjetivización está borrada y está más pensada a tratar de construir una cierta tensión entre estado – ciudadano donde las emociones quedan por debajo de los valores. Los valores y las leyes son más importantes, pero son estilos.

4. ¿El espectador se guía por lo que efectivamente ve o por lo que le dicen que vea?

El televidente ve lo que ve. No hay ninguna manera de convencer absolutamente a alguien de lo que no quiere pensar. Todo lo contrario, me parece su algo se aprende en una sociedad donde la gente nace e instantáneamente empieza a aprender de apoco lo que implica la integración en su vida de los medios se aprende como, de tantas otra cosas, a convivir con eso y existen tantos permisos para los medios como alertas. La gente desarrolla confiar en los medios tanto como tener sospecha y desconfianza respecto a los medios, no me parece que nadie piense lo que no quiere pensar. Eso le pasa con las personas y con los medios, es decir, son mecanismos de confianza y defensa respecto de

algo que a veces le resulta grato y a veces le resulta ingrato, agresivo, desconfiable, engañoso. Por lo tanto no me parece que ningún programa haciendo cualquier estrategia logre imponer modos sobre nadie, de la misma manera que ninguna persona logra hacer eso sobre otras personas. A excepción de una importante colaboración de parte de la persona, pero el mismo programa que en alguna gente logra una adhesión importante en otros logra un rechazo total, no hay ninguna estrategia que garantice el éxito en ese sentido.

5. ¿Los recursos estilísticos pueden cambiar la idea del espectador?

Totalmente. Una de las etiquetas, una de los primeros semblantes que el espectador se hace de un medio tiene que ver con recursos estilísticos, porque, por decirlo así, del primer golpe de vista uno ya se hace una idea somera, al menos primaria, pero una idea que a veces filtra la decisión acerca de si lo sigo mirando, lo sigo consumiendo o cambio. Digamos es una primera idea que permite resolver en primera instancia al espectador esa cuestión. Ahora, esa idea puede cambiar o no, pero el recurso estilístico es como uno de los umbrales, uno de los primeros umbrales del espectador que toma la decisión de si sigo o no consumiendo eso. Hay cosas que tienen que ver desde, en el caso de la televisión, de cómo está armada la arquitectura de la pantalla, quién es el conducto, si se habla de una manera o de otra más pausada, más gritada, si hay ciertos efector cromáticos, decimos, que tiene que ver con un mostrar la primera cara que el espectador, después decide esto me interesa, esto no me interesa. Así como por el lado del género decidís si te interesa un programa de investigación, un noticieros u otros programas que no tengan nada que ver con eso.

6. ¿Importa la información o la sensación?

Son dos cosas distintas, el sensacionalismo remite a ciertas decisiones estilísticas, por lo menos en lo que se considera lo que es el sensacionalismo, que no hay ningún acuerdo sobre eso. Pero en términos generales remite a un cierto estilo del cómo realizar información. Y la información tienen que ver con ciertos tipos de cosas que se hacen, tanto puede haber información con o sin sensacionalismo y eso es en algún punto una elección estilística o un modo enunciativo. Es decir, yo puedo elegir decir algo gritando o decirlo en

un tono más bajo, puede llenar de adjetivos o evitarlos, usar ciertos adjetivos u otros, construir ciertos modos narrativos o no construir ninguno. En realidad es una elección estilística, no es más o menos informativo algo por ser sensacionalista. Es una especie de falsa dicotomía.

7. ¿Por qué cree que se plantean temas como prostitución, estafas callejeras o venta de artículos ilegales y no estafas a mayor nivel, como por ejemplo en la política nacional?

La realidad social se compone de todas esas cosas, se compone de actos políticos o delitos de los cuales implica organismos del estado o personajes políticos y demás, y delitos que no tienen directamente que ver con eso. La realidad se compone de los dos y de muchas otras cosas. No está mal, en principio digamos pensando en un procesamiento plural y heterogéneo de la realidad, no está mal que haya de las dos cosas. Ahora si una se privilegia o una anula la presencia total de la otra, de golpe no me parece que esté bien. Pero en general ese tipo de programas puntuales, en Argentina comparado con Brasil, por ejemplo, es bastante menor. En Argentina esos programas han tenido en algún momento cierto éxito o pico de éxito puntual, pero en general no son programas que tengan un éxito notable comparado con otros programas donde el tratamiento de lo político es más importante. En Brasil, por ejemplo, admiran la sensación de compromiso político y de debate público que se da en Argentina, en los medios me refiero. Comparativamente allá están en horario central este tipo de programas, acá nunca han tenido demasiada importancia en la grilla mediática, así que no me parece que aparezca como un peligro en los medios. Me parece que están conviviendo las dos cosas y que en todo caso creo que el debate político le gana en presencia claramente a programa que tratan delitos donde aparece implicado una situación mucho más personal. De hecho, inclusive en noticieros en donde eso aparece en la grilla de la rutina cotidiana de los canales de noticia, en seguida se vincula el problema del delito a nivel personal, un asalto, un secuestro o un robo con la problemática que tiene que ver con el funcionamiento o disfunción del Estado, no?. Problemas que se llaman como del orden de la inseguridad y demás, donde en seguida se reclama una situación subjetiva, personal sino donde se está planteando, en seguida como una especie de problema de estado mucho más complejo.

Entonces no me parece que ese programa puntual sea en ese sentido una especie de cortina por arriba de otros temas que no se tratan.

8. ¿Crees que el sensacionalismo está lejano de rol del periodista?

Yo creo lo mismo que te dije con la falsa dicotomía, son estilos. No me parece que sensacionalismo se oponga a periodismo. Por supuesto que se puede llegar a exagerar demasiado y terminar no diciendo nada, solamente gritando, pero eso rápidamente cualquiera se da cuenta que so no es un buen periodismo. A mi me parece que un diario o un canal tildado de sensacionalista y lo digo con ciertos reparaos, no se si estoy muy de acuerdo con esa idea, como Crónica, tanto el diario como el canal. Me parecen que hacen en su estilo un muy buen periodismo, no me parece que una cosa vaya en contra de la otra, en su estilo, en su agenda, en sus modos de plantear lo que se está informando, me parece que lo hacen bien, después bueno está en la elección de los mismo medio y de los espectadores darle a eso un valor periodístico mayor o menor. A veces el rechazo al estilo termina tapando el valor a la calidad que puede tener una producción periodística. Me parece que Crónica hace cosas muy buenas dentro de un estilo y a veces el estilo lo termina; ... hay gente o medios que no le dan ni cinco de bola porque el etilo no les parece interesante. Pero me parece que una cosa no es una dicotomía respecto de la otra, un buen periodista no tiene que ver con el estilo que adopte. A parte, por otro lado, los estilos le exceden a los individuos, en ese caso los periodistas tienen que apegarse al estilo que el medio sostiene como identidad propia. Entonces también se un buen periodista sería saber hacer periodismo dentro del estilo para el cual trabaja en ese medio que tiene adoptado cierto estilo. Un mal periodista sería un tipo que quiera hacer sensacionalismo en un medio que no lo eso o que no quiera asumir el sensacionalismo, esa línea editorial, en un medio que trata de trabajar de esa manera. Me parece que una cosa y la otra van por caminos separados.

9. ¿La exageración lleva a crear algo que no lo es?

Eso pasa con o sin sensacionalismo, no hay periodismo sin exageración. La mentira y la idea de exageración es una cosa imposible de medir porque supondría que hubiera un modo de decir algo o alguna cosa de lo cuál hablar que no es tan así como se dice. ¿Y

cómo lo medimos a eso? Generalmente se lo mide contrastando con lo que dicen los otros medios. ¿Cuál es la verdadera vara la que yo considero exagerada, la que yo considero moderada? ¿Por qué yo voy a considerar exagerado a Crónica comparativamente con Todo Noticias? ¿TN es moderado? ¿Y si considero que TN es tibio y Crónica justo? Tibio por decir débil o poco enfático cuando a lo mejor si la regla fuera Crónica, por hacer una posición justa.

Me parece que estas reglas siempre son intermediáticas, no hay un hecho o un modo verdadero u honesto y justo de hacer periodismo y otro que son exagerados, débiles, etc. Por eso esa vara no existe en ninguna parte. Eso tiene que ver mucho con la valoración que los espectadores o los mismos medios hacen sobre lo que los otros medios están produciendo. Me parece que la idea de la exageración no es técnicamente pertinente.

*** Entrevista realizada en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la ciudad de La Plata perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata, el día 5 de agosto de 2010. Sede del Bosque: Diagonal 113 y 63**

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- **El noticiero como mundo posible. Estrategia ficcionales en la información audiovisual.** Marcela Farré. La Crujía Ediciones. Buenos Aires 2004.
- **El plano. Ficha de Cátedra N° 1: Primera parte.** Julio Real. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Taller de Producción Gráfica I. Año 2004.
- **Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina.** Carlos Ulanovsky – Silvia Itkin – Pablo Sirven. Editorial Planeta. Buenos Aires 1999.
- **Historia de la televisión argentina.** Héctor Silvio. CEAL. Buenos Aires 1971.
- **La caja de Pandora. La representación del mundo en los medios.** Alejandro Raiter – Julia Zullo (comp.) Ediciones la Crujía. Buenos Aires 2008.
- **La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectiva.** Mauro Wolf. Editorial Paidós. Barcelona 1987.
- **La estrategia de la ilusión.** Umberto Eco. Editorial Lumen. Barcelona 1999.
- **La audiovisión.** Michel Chion. Ediciones Paidós. Barcelona 1993.
- **Manipulación de la información televisiva.** Lorenzo Vilches. Ediciones Paidós. Buenos Aires 1989.
- **Periodismo de investigación.** Gerardo Reyes. Editorial Trillas. Colombia 1996.

- **Periodismo de investigación. Fuentes, Técnicas e informes.** Gustavo Martínez Pandiani comp.) Editorial Ugerman. Buenos Aires 2004.
- **Producir en video.** Daniel Beauvais. Edición Video Tiers-Monde. Montreal.1989.
- **Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos.** Mario Carlón. Ediciones La Crujía. Buenos Aires 2004.
- **¡Que desastre la TV! (pero cómo me gusta...) Argentina desde la pantalla 1999 – 2009.** Carlos Ulanovsky – Pablo Sirven. Editorial Emecé. Buenos Aires 2009.
- **Técnicas de Investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina.** Daniel Santoro. Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano. México 2004.
- **Televisión para periodistas. Un enfoque práctico.** Ernesto Martinchuk – Diego Mietta. Ediciones La Crujía. Buenos Aires 2002.
- **Teoría de la Comunicación: las implicaciones sociológicas de la información y cultura de masas.** Antonio Pasqual. Definiciones en Comunicación y cultura de masas, Mone Ávila. Caracas 1972.
- **TV manía. Programas inolvidables de la televisión argentina.** Luís María Hermida – Valeria Satas. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 1999.

Tesis

- **Camarógrafos. Detrás de las noticias.** Cristian José Alonso. Dirigida por Carlos Giordano. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata 2007.
- **Crónica TV y las nuevas formas del periodismo.** Agustín Althabé - Joaquín Donlon. Dirigida por Carlos Giordano y co-dirigida por Silvina Souza. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata 2001.
- **Detrás de las noticias ¿qué se ve y qué no se ve? Las rutinas de trabajo de los periodistas de Telefé Noticias 19 horas en el 2004.** María Isabel Casazza Herrera - Virginia Mársico - Pamela Pelitti. Dirigida por Iliana Matiasich. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata 2005.
- **El diario Perfil y el nuevo periodismo.** Irma Britez - Jesús Cornejo - Fernanda Naser. Dirigida por Martín Malharro. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata.
- **Implicancia jurídica – comunicacionales de la utilización de la cámara oculta. La Fascinación del Mal. Una mirada sobre la cámara oculta.** Julián Matías Dionisio Vaccarini. Dirigida por Analía Eliades. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata 2006.
- **Oligopolio de medios y libertad de expresión.** Juan Ignacio Alfaro - Luciano Lahiteau - Julián Maradeo. Dirigida por Carlos Giordano. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata 2009.
- **Tratamiento y construcción de la noticia en Clarín.** Ana Lina Doti - Mariela Napolitano - Mara Riccio. Dirigida por Patricia Vialé. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata 2002.

Informes

- **El Periodismo de Investigación en televisión Temáticas, métodos y ética periodística.**

Eduardo Cura en https://www.u-cursos.cl/icei/2008/2/PER82/2/material_docente/.../200

- **Desafíos de los programas informativos en la neotelevisión.** Marcela Farré. Universidad Católica San Antonio de Murcia en www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/127/127

- **La televisión: del espectador ingenuo al espectador crítico.** Manuel Cerezo Arriaza en www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=635647

- **Ética y sensacionalismo en el periodismo digital.** Mauro Cerbino en www.flacsoandes.org/comunicacion/aaa/imagenes/.../pub_167.pdf

- **Ética periodística en la Argentina y en el mundo. Estudio comparado con miras a la acción.** Pablo Mendelevich en www.fopea.org/content/download/329/.../etica_periodistica.pdf

- **Análisis de un noticiero y de la imagen corporativa del multimedia al cual pertenece.** Viviana Taboada. En www.laboticadeviviana.neositios.com/downloads.php?id=305446&dId

- **Ficción e información en el relato periodístico: tendencias del noticiero actual.** María Marcela Farré, Universidad Austral, Buenos Aires. En www.portalaled.com/files/44Farre.pdf

- **Una mirada no tan oculta.** Julián Matías Dionisio Vaccarini. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. En www.perio.unlp.edu.ar/catedras_libres/.../julian%20vaccarini.doc

- **La Información Televisada.** Informe Agenda Noticieros de TV Abierta. COMFER. En www.comfer.gov.ar/documentos/LaInformacionTelevisada.pps

Páginas de Internet

- www.television.com.ar
- www.ull.es
- www.fopea.org
- www.colegiodeperiodistas.cl
- www.rae.es
- www.afsca.gob.ar
- www.encuentro.gov.ar
- www.losanalisideltv.blogspot.com
- www.america2.com.ar
- www.ipys.org
- www.celap.net