

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al título de Doctor en Comunicación

Título del trabajo: Procedimientos narrativos, verosimilitud y estrategias ficcionales en los géneros de no ficción televisivos argentinos actuales. Análisis de *La liga*.

Autor: Kaufman, Guillermo

Directora: Varela, Mirta

Este trabajo fue posible gracias a la colaboración de Mirta Varela, quien me ofreció conocimiento, tiempo y tolerancia, y Julio Encina, quien acompañó con su lectura crítica el sinuoso proceso de escritura.

Índice de contenidos

Título, palabras clave y resumen	1
Introducción	3
1. Propuesta	3
2. Implicancias políticas y éticas del análisis formal	5
3. Selección y conformación del <i>corpus</i>	6
4. Análisis y modelo de análisis	11
5. Presentación de los capítulos	15
6. A modo de síntesis: reflexión y sentido	18
Primera parte	
20	
Capítulo N.º 1: Las teorías sobre narrativa	20
1. Objetivos del capítulo	20
2. El relato en el marco de los estudios narrativos	20
3. Punto de partida: <i>Poética</i> , de Aristóteles, y los mundos posibles	24
4. Las perspectivas inmanentes	27
5. La narratología de orientación discursiva	39
6. La narración en las tipologías textuales	47
7. La narración y la producción de sentido	55
8. Los usos sociales de la narración	70
Capítulo N.º 2: La narrativa modal televisiva	80

1. Objetivos del capítulo	80
2. Descripción general de las clases de relato en relación con lo audiovisual	80
3. El relato televisivo	83
4. La narración televisiva	88
5. El relato y la programación televisiva	126
6. La fragmentación: sucesión y repetición	131

Capítulo N.º 3: Los mundos posibles del realismo	140
1. Objetivos del capítulo	140
2. Las teorías de la ficción	140
3. La verosimilitud y la <i>construcción</i> de la verdad	152
4. El verosímil realista de la no ficción	169
5. Conclusiones: la dimensión ética en el relato realista	188

Capítulo N.º 4: Los géneros de la narrativa televisiva de no ficción	190
1. Objetivos del capítulo	190
2. Los tipos narrativos televisivos	190
3. Los géneros <i>desincluidos</i>	196
4. Los géneros <i>situados</i>	204
5. Géneros <i>desincluidos</i> y <i>situados</i> de no ficción en la programación generalista privada de aire del año 2008	214
6. Conclusiones: la no ficción en el campo de lo híbrido	238

Capítulo N.º 5: <i>La liga</i> en la historia de la televisión argentina	243
1. Objetivos del capítulo	243
2. La televisión argentina y los géneros de no ficción	243
3. Cuatro Cabezas en la televisión de la Argentina	281

4. <i>La liga</i>	285
5. Programación	289
Segunda parte	
Segunda parte	
Capítulo N.º 6: Análisis narrativo: jóvenes e inmigrantes en <i>La liga</i>	297
1. Objetivos del capítulo	297
2. La situación social en el mundo posible de <i>La liga</i>	297
3. Estructura de los episodios	298
4. Relatos incluidos y actor social	301
5. Los jóvenes	302
6. Los inmigrantes	312
7. Referencias	320
Capítulo N.º 7: Análisis de episodios	324
I: Jóvenes	
1. Episodio N.º 3: La juventud y el alcohol. Del carnaval al justo medio	324
2. Episodio N.º 8: Los chicos y la violencia. Evidencias de un espejo sin imagen	336
3. Episodio N.º 9: El tráfico sexual en un mundo imposible	348
4. Episodio N.º 13: Las voces de los jóvenes de la villa	362
5. Episodio N.º 15: Los jóvenes en el sistema educativo. Los <i>casos</i> en la agenda de los medios	377
6. Episodio N.º 19: Los jóvenes anodinos de las tribus	398
II: Inmigrantes	
1. Episodio N.º 2: El declive de la investigación periodística	421
2. Episodio N.º 14 bis: Los inmigrantes en el sistema de prejuicios de los argentinos	433
3. Episodio N.º 24: los inmigrantes como víctimas y victimarios	450
Capítulo N.º 8: Conclusiones. La ficción periodística y sus procedimientos	468

1. Procedimientos narrativos y estrategias de verosimilitud y ficción	468
2. Ética y relato en los géneros periodísticos	492
3. Epílogo: la ficción de lo real y lo real de la ficción	499
Bibliografía	502

Título: Procedimientos narrativos, verosimilitud y estrategias ficcionales en los géneros de no ficción televisivos argentinos actuales. Análisis de *La liga*.

Palabras clave: no ficción - ficción - relato - televisión - verosimilitud - realismo

Resumen:

El tema de esta investigación es la configuración narrativa de *lo real* en la televisión argentina de aire y privada actual. Se trata de un trabajo sobre un tipo particular de relato televisivo que se reconoce normalmente como *no ficción* y se asocia con la práctica periodística (aunque no de manera excluyente). Mi investigación, por lo tanto, se inscribe en los estudios sobre televisión y la perspectiva que toma es la narratológica. Utilizo como metodología el análisis textual cualitativo.

El camino que recorro se organiza en dos tramos convergentes:

- el análisis de algunas teorías de la narración y algunos estudios sobre televisión y narrativa audiovisual existentes con el fin de articularlos y en ocasiones reformularlos de tal suerte que resulten apropiados para el análisis narrativo de mi objeto; y
- a partir de esa misma *apropiación*, el estudio narrativo de un *corpus*.

El *corpus* me permite explicar cómo los géneros televisivos de la *no ficción* utilizan ciertas estrategias y ciertos modelos narrativos en común con la ficción, cómo estos géneros narran *lo real* a través de procedimientos de verosimilitud relacionados con criterios de probabilidad y de qué manera esos procedimientos garantizan que la hibridación o mezcla de narrativas no cuestione o quiebre el tipo de pacto que construyen.

Sostengo también que, en términos textuales, la ficción y la *no ficción* televisiva no pueden diferenciarse más que por algunos aspectos formales predominantes en períodos históricamente determinados. Mi investigación analiza cómo lo hace *hoy* la *no ficción*, es decir, cuáles

procedimientos le permiten construir un mundo posible que se impone *como si* fuera el que consideramos real (o al menos pretenden hacerlo).

Introducción

“Como los gusanos que, según dicen, fecundan, ciegos, la tierra que atraviesan, las historias pasan de boca a oído y dicen, desde hace mucho tiempo, aquello que ninguna otra cosa puede decir.” (Jean-Claude Carrière, 2000)

1. Propuesta

El tema de esta investigación es la configuración narrativa de *lo real* en la televisión argentina de aire y privada actual. Se trata de un trabajo sobre un tipo particular de relato televisivo que se reconoce normalmente como *no ficción* y se asocia con la práctica periodística (aunque no de manera excluyente). Mi investigación, por lo tanto, se inscribe en los estudios sobre televisión y la perspectiva que toma es la narrativa.

Si bien existen numerosos estudios sobre diversos aspectos de estos temas (en líneas generales: la televisión, la representación de lo real y la narrativa), no los hay en relación específica con la narratología, disciplina que brinda herramientas indispensables para conocer el funcionamiento *interno* de cualquier relato y que, en consecuencia, permite examinar la *no ficción* televisiva sustancialmente *como relato*. Asumir una perspectiva como esta no implica obturar las relaciones con otras áreas de investigación y otros enfoques que toman la narrativa televisiva de no ficción como eje o complemento para su reflexión disciplinar, sino centrar el análisis en las categorías y herramientas conceptuales *narrativas* que permiten una parte importante de esa misma reflexión.

El camino que tomo se organiza en dos recorridos convergentes (que en el cuerpo de la tesis se presentan como *Primera parte* y *Segunda parte* respectivamente):

- el análisis de algunas teorías de la narración y los estudios sobre televisión y narrativa audiovisual existentes con el fin de articularlos y en ocasiones reformularlos de tal suerte que resulten apropiados para el análisis narrativo de mi objeto; y
- a partir de esa misma *apropiación*, el estudio narrativo de un *corpus*.

Por lo tanto, mi investigación culmina con la producción de un análisis narrativo desde un enfoque que pretendo *innovador*. Pero la innovación no emerge de la novedad teórica sino de una articulación conceptual original y significativa en relación con la narrativa de la *no ficción* televisiva, no suficientemente explorada *como tal* hasta ahora. En efecto, las teorías de la narración existentes abrevan principalmente de la ficción, es decir, de aquellos relatos que *se definen y se consumen* como productos de la imaginación; en primer lugar, los literarios y cinematográficos, solo después, y en menor medida, los televisivos.

Mi investigación sostiene que la ficción y la *no ficción disponen* de las mismas estrategias y herramientas narrativas, pero que en determinados momentos algunas de ellas configuran especialmente un tipo de relato y no otro. En otras palabras y en términos textuales, la ficción y la *no ficción* televisivas no pueden diferenciarse más que por algunos aspectos formales predominantes en períodos históricamente determinados. Un falso noticiero *bien* hecho es *formalmente* similar a un noticiero de verdad y el realismo de una escena de una *tira* donde ocurra un accidente de tránsito puede confundirse con el *verdadero* estado de la calles de una ciudad.

Si bien la *no ficción* se narra *hoy así*, esta forma no es una mera convención, sino que configura un significado *per se*: por ejemplo, no hacerlo hoy así lesionaría la posibilidad de significar aquello que se procura como *lo real*. Ficción y *no ficción* dirimen su significación en el campo de la comunicación y de la cultura en relación con los acuerdos, los supuestos y las

expectativas que orientan su consumo, pero son ciertos *procedimientos de verosimilitud* los que permiten en algunos casos *afirmar que se muestra lo real* (y ocultar que *se lo narra*).

Los relatos de la no ficción, por lo tanto, se configuran a través de modalidades, géneros y matrices históricamente determinados. Mi investigación analiza cómo lo hacen *hoy*, es decir, cuáles procedimientos les permiten construir un mundo posible que se impone *como si* fuera el que consideramos real (o al menos pretenden hacerlo).

2. Implicancias políticas y éticas del análisis formal

Mientras que Scherezade, la protagonista de *Las mil y una noches*, mantenga su capacidad de encantamiento, el sultán no la matará. Esta trama articuladora que presenta la clásica colección de cuentos orientales encierra lo imprescindible de todo relato: en la habilidad con que se urde la historia, se juega la fruición de quien escucha y el poder de quien la cuenta.

Todo relato es a la vez una forma de conocer y un conocimiento en sí, ya que permite atribuir significado a la experiencia real o imaginada. El sentido se impone en primer lugar como el resultado de un ordenamiento. En efecto, *ordenar una experiencia* quiere decir proporcionar sentido a aquello que hasta entonces se impuso como inefable o casual: si la experiencia pone en evidencia un destino, el relato en cambio nos confronta con *su* sentido. Al hacerlo, *produce* (o crea) un mundo que *solo es posible* en relación con el otro mundo que forzosamente le sirve de referencia: el *propio*, el *real*. Todo relato, cualquier relato, se nutre de él.

A través del relato, entonces, se da cuenta de aquello que se resiste o que no puede ser explicado de otra forma que no sea narrándolo: me refiero principalmente a lo inesperado, lo que rompe con el devenir normal de la vida y lo que nos revela lo inveterado de ese mismo devenir. Como señala Jerome Bruner (2004), lo que se narra son “las vicisitudes de la intención”.

¿Narrar lo real equivale, entonces, a *conocer* lo real, lo extraordinario (o lo inesperado), aquello a lo que solo se puede acceder a través de un relato? El análisis narrativo brinda algunas herramientas que permiten responder estas preguntas o cuanto menos llegar a formularlas, ya que a través de él es posible pensar cómo se concibe el mundo real, cómo se considera que está organizado, cómo se cree que hay que comunicar las ideas y los acontecimientos que en él ocurren, qué es lo que importa del *otro narrado* (el miserable, el delincuente...), cómo se cree que debe representarse al otro para que se lo reconozca como tal y cómo se representa *nuestro* tiempo y *nuestro* actuar en él. Pero sobre todo permite conocer cómo *se considera* que debe narrarse *un* mundo para que pueda admitirse *como si* fuera *el* real.

Por lo tanto, en el marco de la *sociedad mediatizada* (Eliseo Verón, 1997), el análisis narrativo de los relatos de la *no ficción* televisiva se inviste necesariamente de lo político y lo ético en la medida en que pretende develar en aquello que se jacta de ser una *ventana abierta al mundo*, los artificios de la narración y el sentido que se procura a través de ellos; es decir, las estrategias de un fingimiento.

3. Selección y conformación del *corpus*

La *segunda parte* de mi tesis se centra en el estudio narrativo de un *corpus*. Para conformarlo, tomé dos decisiones:

- a) circunscribí el análisis a una *etapa* y, dentro de esta, a un *período* menor. La *etapa* corresponde a lo que caracterizo como *televisión actual*: construí mi objeto históricamente y la historicidad resultante es -en términos de Jacques Derrida- la que permite que el objeto adquiera un sentido.

Para determinar el *período*, consideré un criterio que tomé de la industria televisiva globalizada: la *temporada*. Se denomina así el lapso anual que la televisión privada considera como comercialmente más activo y, por ende, más competitivo. En la Argentina, se inicia entre los meses de marzo y abril y culmina a mediados de diciembre (Hugo di Guglielmo, 2002). La temporada contiene una *programación*, es decir, un conjunto de programas que identifica a cada señal durante el año en cuestión. La programación manifiesta criterios comunicativos en relación con tres aspectos: el *blanco* al que apunta (las *audiencias*), la *competencia* (es decir, los otros canales que se establecen como rivales) y la *agenda* (que, por definición, se encuentra en reformulación constante). En estos términos, la *programación* de una *temporada* expresa una *estrategia* y su rasgo fundamental es la *inestabilidad*.

La temporada elegida es la del año 2008. Tomé la opción sobre la base de criterios de *practicidad* (ya que podía proceder a la grabación de los programas una vez tomada la decisión: me encontraba en el año 2007) y de *organización* de la investigación en el marco del cronograma que había presentado en mi plan de tesis.

b) *Precisé* qué programas de esa temporada conformarían el *corpus* que utilizaría para el análisis narrativo específico. El proceso implicó¹:

- *determinar* cuáles programas correspondían a lo que caractericé como *no ficción*. Los criterios teóricos se encuentran explicados en el **capítulo N.º 3**. Para llevar adelante la tipificación, grabé y analicé la programación completa de los cuatro canales privados

¹ Las huellas de ese proceso puede encontrarse de manera general en los **capítulos N.º 3 y N.º 4**.

durante la segunda semana del mes de abril: como se sabe, la programación de los canales se organiza semanalmente, por lo tanto, consideré adecuada esa alternativa;² y

- *clasificar* los programas de la *no ficción* en géneros.

A continuación, debí elegir entre tres opciones: analizar en profundidad la programación de esa semana (u otra), formar un nuevo *corpus* a partir de uno o varios géneros o elegir uno de los programas de esa *temporada*. Para tomar la decisión, consideré las tres condiciones que desde mi perspectiva debía reunir el *corpus*: *validez*, *confiabilidad* y *practicidad*.

- *Validez*: en relación con el *contenido*, este debía cubrir la totalidad de los aspectos que me interesaba analizar. En relación con lo *predictivo*, debía estar en condiciones de anticipar que las conclusiones que obtuviera podrían observarse en otros *corpus* del mismo tipo (es decir, programas de *no ficción* de la televisión argentina actual). En relación con su misma *construcción*, debía ser *coherente*, en el sentido de que sus distintos componentes (los programas y los géneros) reunieran las categorías de la narrativa y de la narrativa de *no ficción* que había definido previamente (por ejemplo, *realismo*, *sentido común*, *género*, *matriz*, etc.). En relación con la *conurrencia*, no debía entrar en contradicción conceptual con los *corpus* que otras investigaciones ya habían evaluado como *no ficción* narrativa. Respecto de *lo manifiesto* y *el significado*, el *corpus* debía ser evidente como tal: esto implicaba que quienes se acercaran a mi investigación, debían poder percibir con claridad su *pertinencia* en relación con la investigación, es decir, su capacidad para servir de referente confiable del análisis. En relación con la *retroacción*, debía estar en condiciones de constituirse en modelo para investigaciones futuras.

² Dada la *inestabilidad* que caracteriza toda programación, el resto del año me mantuve atento a los nuevos programas

- *Confiabilidad*: el *corpus* debía garantizar previamente que estaría en condiciones de ofrecer aquello que yo necesitaba encontrar, lo que no equivale a afirmar que confirmaría algo que yo ya sabía, sino que respondería a las preguntas que mi investigación se formulaba. Por lo tanto, debía ser a la vez tan diverso en sus características como homogéneo en su pertinencia, es decir, *variado en su identidad*.

También consideré la confiabilidad en relación con la *autonomía* que el *corpus* pudiera tener; esto es, en la posibilidad de que pudiera servir en otros contextos a otras investigaciones sobre narrativa.

- *Practicidad* en relación con su construcción: consideré que debía poder armarlo sin que implicara una complejidad excesiva. En el marco de esta investigación, eso significaba evaluar el tiempo que me llevaría conseguir los programas toda vez que la investigación que me proponía no se relacionaba centralmente con una *pesquisa*.

Llegado a este punto, consideré que cualquiera de las opciones era válida ya que todas ellas me permitían llevar adelante la investigación. Pero el análisis de una semana y de los géneros suponía un sesgo comparativo que escapaba a los objetivos centrales que me había propuesto y, en consecuencia, le quitaba especificidad al análisis puramente narrativo. Elegir un programa en particular, en cambio, me acercaba más a lo que entendía que debía ser un análisis narrativo: esta finalmente fue la decisión. El programa que seleccioné fue *La liga* (Eyerworks–Cuatro cabezas, para TELEFÉ), un ciclo de 34 episodios que se emitió desde el 7 de abril hasta el 25 de noviembre del año 2008.

Las razones respecto de la elección del programa fueron varias. En primer lugar, *La liga* me permitía adentrarme en el género periodístico, uno de los más prolíficos de la no ficción junto con el noticiero y el *reality show*. En términos de comunicación, la fertilidad del género lo

convertía también en relevante. En segundo lugar, a pesar de esto último, se trataba de un género poco explorado desde la narrativa, en comparación con los otros dos, lo que implicaba un desafío que me interesaba asumir. En tercer lugar, el periodístico se organiza narrativamente como *unitario*, lo que permite un análisis formal apropiado en relación con las categorías narratológicas de orientación estructuralista, pero también una exploración más precisa y acabada en relación con lo temático. En cuarto lugar, el género periodístico tiende a configurarse en dos matrices: como un debate *en el piso* y como una investigación. Ambas son previsibles, pero la segunda (en la que se inscribe *La liga*) resultaba más atractiva desde el punto de vista narrativo, ya que apelaba de manera palmaria a las modalidades que normalmente se asocian a la ficción. En quinto lugar, el ciclo presentaba un *formato*³ relativamente original, en especial en relación con los otros programas del año, lo que resultaba muy apropiado ya que mi investigación exploraba un tipo de narrativa -la de masas- signada precisamente por la repetición. Por otro lado, la multiplicidad de enfoques (o puntos de vista), uno de los rasgos centrales de su planteo narrativo, y la exploración en la pobreza y la marginalidad (constantes en la televisión de los últimos años) permitía un trabajo atractivo en relación con los problemas enunciativos. Finalmente, Eyeworks-Cuatro cabezas es una productora de prestigio internacional, lo que prometía *per se* ciertos parámetros de calidad que volverían más interesante un análisis que se extendería en el tiempo.

Si bien trabajé con la *temporada* completa (es decir, los 34 episodios), centré mi análisis narrativo en solo nueve de ellos. Para elegirlos, tomé como criterio la presencia dominante de dos actores: el *joven* (en seis episodios) y el *inmigrante* (en tres episodios). Explico las razones y los

³ El *formato* distingue cada programa dentro de su género y permite su clonación y comercialización internacional.

criterios metodológicos en el **capítulo N.º 6**, pero brindo un anticipo en el **subtítulo N.º 5** de esta **Introducción**.

4. Análisis y modelo de análisis

“Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba”, dice Roland Barthes (2000), y aclara que es lo que desearon los primeros analistas del relato. Al iniciar la investigación e influido por la narratología de orientación estructuralista, perseguí esa misma pretensión, tal vez de manera extemporánea. Para ello, diseñé una serie de fases cuantitativas y cualitativas que me permitirían formalizar una estructura que fuera común a todos los relatos que había definido previamente como pertenecientes *al mismo tipo y al mismo género*. La *metodología deductiva* operaría como un instructivo y como un resguardo capaz de garantizar resultados generales a partir de la repetición de un procedimiento.

Durante el proceso de investigación que culminó en lo que figura aquí como *Primera parte*, renuncié a esa perspectiva, porque la exploración intensa y crítica en las teorías del relato me había hecho tomar conciencia de la complejidad y la irreductibilidad del objeto que había construido, pero también porque su frecuentación me había permitido un tipo de conocimiento en el que la fruición y el interés que ese objeto me despertaba se depositaba ahora en aquello que *permitía o debía permitir* la identificación de lo diferente en lo que hasta entonces se me había impuesto como similar: no pretendía ya que cada episodio del *corpus* perdiera su *diferencia* porque entendía que corría el riesgo de que mi mirada se volviera *indiferente*. En efecto, una vez determinado el campo conceptual (trabajo que se encuentra en la *Primera parte*), me encontré con la necesidad de *realizar* un análisis del objeto para el que había diseñado ese campo, tarea que finalmente asumí como un procedimiento de escritura y no como la aplicación de un

esquema, lo que en palabras de R. Barthes (2000) significa “devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo -aun antes de hablar de él- en el paradigma infinito de la diferencia, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evaluación”.

Dejé que cada episodio *me* interrogara, en el sentido de que me obligara a buscar aquello que en términos narrativos constituía su *diferencia* y que, en consecuencia, lo hacía *valioso* para el análisis, es decir, inexcusable y único. En la práctica analítica, entonces, cada episodio me presentaba problemas distintos, nuevas preguntas y desafíos teóricos particulares que escapaban a la pretensión de cualquier modelo *ad hoc*. Sin embargo, a la vez, cada episodio *bien podía no hacerlo*, ya que *prima facie* era similar a los otros y, por ende, repetitivo: una parte significativa de la teoría sobre narrativa popular y de masas avalaba este apotegma.

Buscar lo particular fue, por lo tanto, una decisión metodológica de cierto riesgo ya que implicó colocar un programa de televisión de calidad media a la altura de lo que R. Barthes denomina *obra escribible*. Sin embargo, ver las diferencias en este tipo de relatos definidos *apriorísticamente* como iterativos fue el logro más significativo de la investigación, aunque finalmente y en términos de objetivos, lo que haya perseguido fuera (y es) una sistematización. Efectivamente construyo una totalidad que emerge de la exploración particular, pero esta *totalidad imaginada* es tan frágil como rigurosa y no tiene otra pretensión que describir *aquí y ahora* el producto de un proceso de investigación.

Mi investigación pretende explicar a través del análisis de un *corpus*, cómo los géneros televisivos de la *no ficción* utilizan ciertas estrategias y ciertos modelos narrativos en común con la ficción, cómo estos géneros narran *lo real* a través de procedimientos de verosimilitud relacionados con criterios de probabilidad y de qué manera esos procedimientos garantizan que la hibridación o mezcla de narrativas no cuestione o quiebre el tipo de pacto que construyen. Dado

que *La liga* se reconoce socialmente como parte de los programas inscriptos en los géneros de la *no ficción*, es posible que lo que describo se encuentre en otros programas del mismo tipo. El grado de probabilidad solo puede verificarse analizando otros *corpus* y no *aplicando* una estructura o *ajustando* el *corpus* a esa estructura.

El **capítulo N.º 7** intenta dar cuenta del *proceso de análisis*. Invito a entrar en el *juego*, esto es, acompañarme en el develamiento de *lo particular* y *lo diferente* en aquello que se considera apriorísticamente como idéntico.

4.1. Lectura y escritura reflexiva: los procedimientos de la investigación

Los estudios sobre televisión se realizan según campos específicos de conocimiento. Entre otras alternativas, se puede pensar la televisión como empresa o industria, dentro del marco de la globalización en relación con las identidades, en el marco de una teoría general sobre los medios de información y entretenimiento, en relación con la vida cotidiana y el poder o en el campo de los análisis del discurso. También puede pensarse como documento de época o testimonio, a la manera de lo que Ruth Sautu (2003) denomina “Investigación documental no estadística” y “Estudio histórico-narrativo”.

Mi investigación propone el análisis de programas de televisión como *relatos de no ficción*. Por lo tanto, se inscribe dentro de los estudios que consideran ciertos objetos culturales como *textos*, es decir, como productos de comunicación.

Las metodologías que asumen este tipo de propuestas asignan un lugar central a la *lectura*, entendida como estrategia y procedimiento de interpretación, pero también como técnica de análisis. Estas metodologías son numerosas y a menudo sus límites no aparecen de manera clara. Entre otras, se hallan el análisis de contenido, el estructural, el del texto, el del discurso y el

enunciativo. Cada corriente específica profundiza sus dispositivos analíticos en uno u otro nivel. Por lo general, trabajan con enfoques de abducción con o sin pruebas de contraposición. La abducción incluye procedimientos de selección de ejemplos, análisis e interpretación, comparación, clasificación y elaboración de conclusiones generales.

Desde lo metodológico, inscribo mi investigación en el campo de los análisis textuales cualitativos (Francisco Casetti y Federico di Chio, 1999). Entiendo este tipo de análisis como un procedimiento y una estrategia que enlaza la *lectura* con la *escritura*. Esta última permite *asir* lo que la lectura significó a partir de su *encuentro* con un objeto *comunicativamente* realizado, consistente y autónomo. En la medida en que todo significa sin cesar y varias veces, y que ningún texto se lee por primera vez (R. Barthes, 2000), no hay análisis textual que pueda eludir su propia *textualización*.

Lo escrito es una de las formulaciones posibles de la escritura, lo que equivale a afirmar que emerge como la *consecuencia de una contienda digital* en la que se dirimió la significación: su *validez* académica no deviene primariamente de la facultad para *fijar lo que analicé*, sino de la posibilidad de instituirse en testigo de ese mismo análisis. Por lo tanto, considero la escritura como parte fundamental de mi investigación. En este contexto, *lo escrito* es (y pretende ser) la prueba de ese proceso.

El análisis textual narrativo busca develar la *consistencia* de aquello que el relato configura. Para lograrlo, *recrea* los procedimientos que desde la recepción modelo permiten comprender (o también *reproducir*) esa misma consistencia. En términos metodológicos, la recreación es posible si devela las instrucciones de lectura que el relato produce. Como ya expliqué, el resultado final -el producto de la investigación- es plausible (no certero) y se da a conocer a través de *lo escrito*. Por este motivo, los *sentidos descubiertos* dependen en gran

medida de la fuerza persuasiva que la misma argumentación imprima. En este trabajo, intento que la persuasión no surja tanto de la presentación *razonada* de un punto de vista como de la representación de los *encuentros y debates* que mantuve con lo que investigué.

En conclusión: el sentido que procura el análisis textual que expongo aquí en forma de *texto* no surge como *epifanía* o como *traducción* de un contenido sino como laboriosa actividad constructiva. Dado que entraña a su vez una escritura *reflexiva* (o *conciente de sí*), la trama que le da forma (*lo escrito*) es el dispositivo que *mejor* expresa el camino que seguí.

5. Presentación de los capítulos

El cuerpo de la tesis se encuentra dividido en dos *partes*. En la primera -integrada por cinco capítulos- presento el desarrollo conceptual de lo que entiendo por *narratología televisiva*.

En el **capítulo N.º 1: Las teorías sobre narrativa**, propongo un recorrido histórico y crítico por las teorías contemporáneas sobre el relato y por algunas disciplinas -como la *comunicación*- que toman la narrativa como uno de sus núcleos de reflexión. Además de presentar un *estado del arte*, el capítulo me permite evaluar las herramientas que esas teorías y disciplinas brindan al análisis narrativo con la finalidad de evaluar su inclusión en mi trabajo. De esta forma, establezco un campo conceptual tan amplio como heterogéneo con el que pretendo superar las limitaciones ideológicas y conceptuales que los análisis formales y discursivos imponen a la narrativa televisiva como práctica de la cultura de masas.

En el **capítulo N.º 2: La narrativa modal televisiva**, explico el sistema semiótico televisivo desde una perspectiva modal. Para ello, identifico, clasifico y caracterizo el relato televisivo y sus unidades narrativas, ajusto las categorías principales de la primera y la segunda narratología de tal forma que resulten apropiadas al objeto que investigo, y formulo nuevas categorías *ad hoc*.

En el **capítulo N.º 3: Los mundos posibles del realismo**, planteo por medio de perspectivas formales, el problema de la ficción en general y el de la televisiva en particular. A su vez, identifico la *no ficción* desde una teoría cultural de los usos y a través del concepto de *pacto comunicativo*.

Los mundos, los objetos, los actores y las situaciones representados y materializados a través del lenguaje se aceptan como posibles en razón de una serie de procedimientos formales a los que denomino *verosimilitud realista*, la cual también analizo en este capítulo. Sostengo que esta *clase* de verosimilitud es la que caracteriza la *no ficción* e identifico sus rasgos.

En el **capítulo N.º 4: Los géneros de la narrativa televisiva de no ficción**, defino y diferencio *ficción* y *no ficción* como tipos narrativos. A partir de allí, planteo el problema de los géneros como *clases situacionales* e identifico y caracterizo los correspondientes a la *no ficción* de la programación televisiva privada de aire del año 2008, etapa en la que se inscribe mi investigación.

En el **capítulo N.º 5: La liga en la historia de la televisión argentina**, examino las *etapas* de la historia de la televisión de aire de la Argentina y evalúo las particularidades narrativas de sus *programas periodísticos* en relación con el resto de la *no ficción*. Establezco entre ellos continuidades y rupturas respecto de los temas, las modalidades de representación y la organización narrativa con el fin de integrar *lo propio* de *La liga* a una narrativa tanto actual como históricamente determinada.

A continuación, ubico el programa diacrónica y sincrónicamente, presento el canal emisor (TELEFÉ) y la empresa productora responsable (Eyeworks-Cuatro cabezas), y analizo brevemente la programación del año 2008 desde una perspectiva narrativa.

En la *segunda parte* de la tesis -compuesta por dos capítulos-, planteo el análisis narrativo de una selección de episodios de *La liga*. Para ello, construyo un *corpus* a partir de la selección de dos *clases* de actores: el *joven* y el *inmigrante*. La primera *clase* atraviesa la mayoría de los episodios de la *temporada*; la segunda aparece con menor frecuencia y la incluyo con el fin de poner a prueba las conclusiones.

En el **capítulo N.º 6: Análisis narrativo: jóvenes e inmigrantes en *La liga***, analizo de manera general la configuración narrativa de *La liga* e identifico y estudio de manera particular la función de los actores elegidos. Para ello, caracterizo previamente *jóvenes* e *inmigrantes* como *actores sociales*, es decir como *sujetos existentes* en el mundo de lo real y, por eso mismo, *posibles* en el universo de la *no ficción*. Por último, justifico la consistencia del *corpus*.

En el **capítulo N.º 7: Análisis de los episodios**, presento el estudio narrativo de seis capítulos protagonizados por “jóvenes” y tres protagonizados por “inmigrantes” (expliqué los criterios y la metodología en el **subtítulo N.º 4** de esta **Introducción**).

En el **capítulo N.º 8: Conclusiones. La ficción periodística y sus procedimientos**, sistematizo lo analizado, elaboro conclusiones, evalúo las narrativas investigadas y realizo una serie de recomendaciones académicas y éticas orientadas al logro de una mejor *no ficción*.

Junto con la tesis, entrego una copia en formato DVD de los episodios analizados. Acompaño esta presentación, además, con un *editado* (también en DVD) en el que dispuse los segmentos más importantes en los que centré el análisis. En muchos casos, desarmé el orden fragmentario y anacrónico de los relatos y repuse el orden posible de la diégesis. Los segmentos son *las pruebas* de mis afirmaciones a la vez que permiten observar la configuración narrativa; es decir, entrever los procedimientos que *La liga* utiliza para *ordenar lo real*. Este material tiene además la función de facilitar al lector la localización de los distintos tramos y temas en los que centro mi análisis

sin la necesidad de buscarlos en el episodio completo. Al final del **capítulo N.º 6**, se encuentra un cuadro con las indicaciones pertinentes.

6. A modo de síntesis: reflexión y sentido

Tanto la narración como la comunicación y la representación televisivas han sido abordadas desde diferentes campos teóricos. Entre otras corrientes, interesa este problema a las teorías del análisis del discurso, la semiótica, la sociología de la comunicación y al vasto campo de las teorías de la comunicación, de los estudios de género y de los estudios culturales. Por otra parte, un número significativo de investigaciones no ha soslayado los análisis éticos en relación con las distintas representaciones de *lo real* en los medios masivos de comunicación. La intención de este trabajo es hacer una evaluación crítica de algunos de esos estudios desde una perspectiva narrativa, con la finalidad de articularlos de un modo diferente o reformularlos en relación con los objetivos planteados.

Por otra parte, la narrativa de orientación *narratológica* posee un amplio desarrollo aplicada a la literatura y al cine de ficción aunque es poco frecuente su presencia en el campo de la narración televisiva, en especial vinculada con los géneros de la *no ficción*. La posibilidad de formalizar un análisis a partir de materiales que tienen referentes externos constituye uno de los desafíos de este trabajo.

Las condiciones de recepción y producción permiten lecturas tan variadas como atractivas en relación con los sentidos, pero este trabajo no aborda esas problemáticas ya que su perspectiva es *narratológica*.

Por último, la televisión construye y hace circular un número importantísimo de representaciones a través de sus relatos a tal punto que *lo real televisivo* equivale con frecuencia a

lo real real. Los alcances de la afirmación precedente merecen una discusión que es también objeto de la presente investigación. Conocer y hacer visibles las modalidades y las estrategias narrativas de los géneros de la *no ficción* permite discutir productivamente los límites sociales y culturales de *lo tolerable*, *lo normal* y *lo permitido*. Es en esta dirección que mi investigación podría aportar al mejoramiento social.

Primera parte

Capítulo N.º 1: Las teorías sobre la narrativa

1. Objetivos del capítulo

En este capítulo, propongo:

- hacer un recorrido histórico y crítico por las teorías contemporáneas sobre el relato.

Estas teorías conforman un campo disciplinar denominado *narratología*, que brinda herramientas indispensables para los análisis narrativos⁴; y

- explorar el uso que algunas disciplinas vinculadas con la comunicación hacen de las narrativas. El criterio para su selección se basa en considerar que estas aportan elementos que evalúo como fundamentales para el desarrollo de mi investigación.

A partir de la integración de lo señalado anteriormente, estableceré un campo conceptual sumamente amplio y heterogéneo que me brindará herramientas suficientes para el análisis de la narrativa televisiva de no ficción. Esta amplitud pretende superar las limitaciones ideológicas y conceptuales que los análisis formales y discursivos imponen a la narrativa televisiva como práctica de la cultura de masas.

2. El relato en el marco de los estudios narrativos

A partir de los años sesenta, la narratología incipiente procuró erigirse en la ciencia del relato. Para ello, incorporó los aportes de algunas disciplinas como la lingüística (de inspiración en la teoría de F. de Saussure), el análisis literario (en especial el ejercido por el formalismo ruso), el estructuralismo, la semiología y -con posterioridad- el análisis del discurso. Sus

⁴ Dentro de él, distingo dos momentos históricos. El primero se centra en el estudio del relato a través de los enfoques inmanentes, que privilegian la descripción de las estructuras narrativas. El segundo trasciende el carácter estructural a través de la incorporación de los aspectos discursivos. Por eso, puede afirmarse que su objeto privilegiado es la narración.

enfoques a menudo tomaron la ficción literaria como el modelo narrativo y -en consecuencia- como su centro de valoración y de interés. A su vez, la búsqueda de generalidad y universalidad -pretensión de toda ciencia- derivó en la formulación de estructuras, reglas y paradigmas de utilidad para cualquier otra disciplina que tome la narrativa como objeto de o medio para su investigación, como ocurre por ejemplo con las ciencias sociales. En efecto, la narratología brinda herramientas indispensables para conocer el funcionamiento interno de los relatos, pero a la vez su propuesta es insuficiente para el análisis de sus diferentes contextos.⁵ También lo es para comprender la génesis y el sentido más general de las narrativas en el marco de una cultura determinada.

Otras disciplinas que también exploran los relatos, proponen diferentes elementos y enfoques que permiten enriquecer de manera integrada el análisis narrativo (como ocurre con la ciencia cognitiva) o el análisis de orientación narrativa (como ocurre con la historia).⁶ Las diferencias fundamentales están dadas por el uso específico que hacen de los relatos, pero también por la extensión conceptual de su objeto. De hecho, una de las preocupaciones desde las que las diferentes disciplinas se acercan a la narrativa se relaciona con la necesidad de definición del objeto: qué es un relato y, por lo tanto, qué está incluido como tal y qué no lo está. Comienzo entonces por definir los conceptos.

2.1. Texto y discurso

Empíricamente se reconoce como *relato* o *narración* un tipo particular de producto en el que se cuenta algo. Pero, a la vez, se entiende -junto con la lingüística- que no necesariamente ese

⁵ Entiendo por contexto todo aquello que rodea dialécticamente un elemento determinado (en este caso, cada relato) y no sólo los índices de contextualización que aparecen en él.

⁶ Estas disciplinas son, entre otras, además de las mencionadas, la sociolingüística, la lingüística del texto, la comunicación, la educación y la etnografía.

producto sea *sólo* narrativo sino que al nombrarlo así se destaca la *predominancia* de un aspecto sobre los otros.⁷

Aunque a menudo se los use como sinónimos, considero que es indispensable a los fines de este capítulo, diferenciar el *relato* de la *narración*. Para ello, es necesario previamente reparar en la distinción que la lingüística textual realiza entre *texto* y *discurso*.⁸

La definición de Paul Ricoeur puede condensar lo fundamental del *texto* al describirlo como “todo discurso fijado por la escritura” (2001: 137), con la salvedad de que se considere que la *escritura* no es el único sistema semiótico que lo *fija*. Hecha esta aclaración, puede considerarse como *texto* cualquier estructura significativa y, por extensión, cualquier objeto cultural de investigación -como señala Michael Payne (2002: 617). En todos los casos, para su designación, se privilegian de manera general la totalidad y la autonomía del texto en tanto estructura, y en particular los aspectos cotextuales y cohesivos.⁹ Desde la perspectiva de la lingüística textual, M. Halliday y R. Hasan (1976) consideran a estos últimos como los medios lingüísticos que producen los lazos intra e interoracionales por los que un enunciado puede aparecer como un texto. Más allá de la restricción que implica la adscripción de la definición de *texto* a la lingüística, es posible identificar aspectos cohesivos específicos en otros tipos de textos pertenecientes a otros sistemas semióticos.

El *discurso*, por su parte, “es concebido como la asociación de un texto y su contexto.” (P. Maingueneau, 2008: 38). Siguiendo la definición de P. Ricoeur, al considerarlo de este modo, lo que se produce es la pérdida de su *fijación* a causa del *uso* particular que los distintos grupos sociales hacen de él.

⁷ Como ocurre, por ejemplo, cuando se considera la *crónica* como una clase narrativa, aunque en ella sea posible identificar también segmentos descriptivos, escenificados y comentativos (A. Atorresi, 1994).

⁸ Jean Michel Adam y Clara Lorda (1999).

⁹ Utilizo *cotexto* como el entorno de un elemento lingüístico en el texto.

Oswald Ducrot (1988) subraya la *orientación argumentativa* de todo discurso, en especial cuando este se construye en la interacción con el otro. En un sentido tal vez demasiado general, podría sostenerse entonces que el adjetivo *argumentativo* aplicado a *discurso* es un epíteto. Pero, por el contrario, no todos los discursos tienen una orientación narrativa, aún cuando en todos ellos pueda establecerse algún tipo de relación temporal o causal. De ahí la necesidad de circunscribir con precisión la extensión conceptual del relato.

2.2. Relato, narración y narrativa

Desde una perspectiva comunicativa, se considera *relato* o *texto narrativo* cuando en un producto comunicativo realizado por medio de algún tipo de lenguaje convergen y se integran *predominantemente* los siguientes elementos:

- una *dimensión cronológica*, es decir, una sucesión temporal de acontecimientos ¹⁰;
- la intervención de por lo menos un *actor*. Según M. Bal, el *actor* es el agente que causa o sufre una serie de acontecimientos (1998: 33); y
- una *dimensión atemporal*, es decir, una *puesta en intriga* realizada por un *agente* que relata el acontecimiento y que por lo tanto construye su sentido. ¹¹

Como ya se señaló, la *predominancia* de estos elementos como condición del objeto para ser considerado *relato* parte del reconocimiento de que en un mismo texto pueden coexistir segmentos de distinto tipo, pero que entre ellos se establece una relación de jerarquía.

Por su parte, el término *narración* es el resultado de la nominalización del verbo *narrar*,

¹⁰ Un acontecimiento es la transición de un estado a otro (Mieke Bal, 1998: 33). Todo relato se define básicamente por su distribución temporal.

¹¹ La puesta en intriga permite diferenciar los hechos (la *trama* o la *historia*) del modo particular como se los narre. P. Ricoeur (1995) sostiene que el relato da cuenta de la temporalidad como *totalidad* y no simple sucesión, como sí lo hace la cronología.

lo que permite incluir en su significado la idea de interacción y, por extensión, la de contexto. Por eso, considero que su uso corresponde al orden de la práctica discursiva.¹²

Por último, considero que un conjunto de relatos atribuidos a un mismo *campo* constituyen una *narrativa*. La consideración del campo supone que el concepto de narrativa comprende los actos de elaborar, contar y consumir los relatos, es decir, su narración.

3. Punto de partida: *Poética*, de Aristóteles, y los mundos posibles

Según Roland Barthes, “El relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos.” (1980:7). Esta afirmación sostiene que la narrativa tiene un carácter universal e imperecedero: la humanidad siempre contó historias y presumiblemente siempre lo hará.¹³ El narrar formaría parte de las actividades que pueden definirse como propiamente humanas, como explicar o argumentar. Narrar sería entonces una necesidad y a la vez una de las formas de estar y ser en el mundo. Desde luego, una actividad tan permanente como esta despertó la reflexión teórica desde muy temprano. El primer texto que interesa destacar es *Poética*, de Aristóteles (1977). El estudio se centra en una parte de la producción artística de su momento, como la epopeya, la comedia y, en especial, la tragedia. El autor incluye estas *especies* en el campo del hacer estético (*poieio*), que se realiza de acuerdo con cierto arte (o *achné*) reglado por una serie de normas. *Poética* se encarga entonces de dos tareas: por un lado, describe y clasifica distintas especies (en especial *narrativas* y *representativas*) y, por el otro, prescribe sus reglas. Por su sustancia, entonces, para las investigaciones posteriores

¹² Es decir, como la *actividad* productora del relato y no ya como su *producto*. En conclusión, utilizo *narración* con un valor *discursivo*.

¹³ Esta postura es puesta en discusión por algunos investigadores como Jack Goody (1999) y David Bordwell (1996).

sobre narrativa, este trabajo fue y es tanto un manual de preceptiva (piénsese en la obra de Nicolas Boileau o de Leandro Fernández de Moratín) como un disparador para la discusión y la reflexión teórica (como lo es para los formalistas rusos o Paul Ricoeur). A la vez, la autoridad con la que se lo invistió inauguró una orientación dominante para los estudios sobre narrativa: durante mucho tiempo, analizar los relatos fue tomar como modelo exclusivo el de la literatura.

En *Poética*, Aristóteles plantea el concepto de *mimesis* entendido de manera general como imitación. La obra literaria -sostiene el autor- imita las acciones humanas y al hacerlo transpone de alguna manera lo que se encuentra ya en la realidad. Pero esta forma de imitación posee sus propias reglas de configuración.¹⁴ La obra según Aristóteles indaga en lo particular, pero su resultado es lo universal; de ahí su carácter artístico y su valor.¹⁵ La imitación se diferencia por los medios que se usan, los objetos que se copian y los modos en los que se lo hace.¹⁶ En relación con estos últimos, Aristóteles hace referencia a dos grandes géneros: aquellos considerados *narrativos* porque requieren de una voz que presente las acciones (como la epopeya) y aquellos *representativos* en los que se imita “haciendo obrar y actuar a todos los imitados” (como la tragedia y la comedia). Esta diferencia inaugura la discusión posterior acerca de los criterios formales que permiten establecer las clasificaciones genéricas y, de manera más amplia y permanente, los debates *sobre y desde* la configuración narrativa. Analizaré ambos temas en el **capítulo N.º 2**.

Si se comparte con Paul Ricoeur (1995) que la *mimesis* aristotélica entrecruza dos conceptos,

¹⁴ El *poeta* (un concepto central en el pensamiento clásico) organiza lógica y cronológicamente la imitación y su resultado no es un espejo de la realidad sino un nuevo mundo ficticio que se impone a los espectadores primariamente por su carácter de posibilidad y no por su carácter especular.

¹⁵ Por eso, “la poesía refiere más lo universal, la historia en cambio lo particular (...) De lo dicho, se deduce también que no es obra del poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad.” (1977: 60).

¹⁶ “La epopeya, pues, y la poesía de la tragedia, como la comedia y la poesía de los ditirambos, y en gran parte el arte de la flauta y el de la cítara, coinciden en que son imitaciones, pero difieren entre sí de tres maneras, ya sea por los medios de imitación, ya por lo que se imita, ya en cuanto imitan de diferente modo y no del mismo” (1977: 35).

el de *mimesis* propiamente dicho (el acto de la imitación) y el de *mythoi* (el acto de la composición), puede afirmarse que Aristóteles asimila la idea de *mimesis* a la de *ficción* en la medida en que incluye el urdir de la trama como parte ineluctable del proceso narrativo. En síntesis, Aristóteles liga el relato con la realidad: no hay relato si este no copia *de alguna manera* las acciones de los seres humanos. Esta postura en apariencia dependiente, a la vez lo inviste de una importante autonomía: muchas de las reglas que organizan la narrativa son independientes del funcionamiento del mundo de lo real.¹⁷

Las *normas de composición* o de configuración son las que garantizan la *verosimilitud* del relato, concepto que en Aristóteles se asimila a *necesidad*. La verosimilitud es, por lo tanto, una condición para la comunicación de la obra. Por eso, el filósofo afirma que “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que el pintor o cualquier otro realizador de imágenes, es necesario que imite siempre de una de las tres maneras siguientes: o bien como son o eran las cosas, o bien como dicen o parece que son, o bien como deben ser.” (1977: 120). Sin autonomía, la tercera opción no tendría ninguna oportunidad en un relato. Por este motivo, para Aristóteles, como sostiene Lubomir Doležel, “...elaborar ficciones es un juego de existencia posible.” (1997: 94).

4. Las perspectivas inmanentes

La preocupación aristotélica por describir y clasificar los relatos y por establecer sus vínculos con lo real tendrá un peso significativo a lo largo del siglo XX, en especial para los estudios realizados desde enfoques textuales, como el *formalismo* y el *estructuralismo*. Para ellos, la investigación debe explorar las relaciones entre los elementos significantes y el mundo del que

¹⁷ Así se observa, por ejemplo, cuando afirma que “...es preferible algo imposible, pero creíble, que algo posible, pero no creíble.” (1977: 126).

se habla en las formas narrativas. El relato opera como un entramado de signos que hace significar de distintas maneras a través de los códigos. Texto y lector establecen una relación de comunicación en la que este último descubre e ilumina los sentidos.¹⁸

4.1. El formalismo ruso y la orientación *saussureana*

En los inicios del siglo XX, el formalismo ruso realizó el primer intento por establecer una ciencia que, entre otros objetivos, estuviera en condiciones de elaborar una teoría sobre la narrativa. Su objeto de estudio fue principalmente (aunque no de forma exclusiva) *lo literario*, entendido como la forma de *la literatura*, a la manera de lo que la lingüística fundada por F. de Saussure definió de manera dicotómica como *la lengua* respecto del *lenguaje*. Otra de las divisiones que estableció de Saussure fue entre la *lengua* y el *habla*.¹⁹ Como en este caso, los ejes del análisis formalista no fueron los aspectos diacrónicos, los del contenido o los psicológicos, sino el de los procedimientos literarios. Es decir, *lo literario* (lo propio de la literatura): concretamente, lo que los formalistas estudiaron fue la *lengua literaria*, cuya materialidad encontraron en la obra. Al desconsiderar los datos contextuales y las interacciones, la obra adquirió una autonomía de la que, al menos durante el siglo XIX, había carecido. La *inmanencia* fue el criterio organizador de los estudios formalista, que el estructuralismo y la narratología heredaron.

Los procedimientos literarios que describieron los formalistas fueron estilísticos y narrativos. Los primeros se relacionan con el concepto de *extrañamiento* y los segundos, con la

¹⁸ Como sostiene Julia Kristeva (1981), en la relación textual el significado primero se constituye y luego se perturba o se excede. S/Z, de R. Barthes (2000), puede considerarse el epítome del pensamiento textual sobre la narrativa, como explicaré más adelante.

¹⁹ Desde su perspectiva, la lingüística es una disciplina científica que se ocupa del estudio de la *lengua*, es decir, del componente institucional del lenguaje. A diferencia de esta, el *habla* es el acto individual y concreto (y por eso mismo transitorio). Una ciencia como la lingüística debía preocuparse por describir todo aquello que se mantuviera inmodificable en el lenguaje verbal y ese era el territorio de las estructuras que forman la *lengua*.

distinción entre fábula y relato.²⁰

El *extrañamiento* (*rarificación* o *desfamiliarización*) describe el uso particular que el arte literario hace del lenguaje: lo propio de la lengua literaria es decir de otra manera lo que se dice siempre de la misma forma. El estilo dominante de la literatura consiste fundamentalmente en la *rarificación* del lenguaje. Los recursos estilísticos específicos (como la metáfora y la metonimia) pueden considerarse como parte de ella. Por lo tanto, el *extrañamiento* es a la vez un procedimiento que se devela *en* la obra y también es un efecto de su lectura.²¹ Este concepto y la postura implicada recibieron numerosas críticas, como las que formula Terry Eagleton (1999) respecto de que a menudo la literatura contemporánea utiliza un lenguaje realista o familiar para expresar -por ejemplo- el habla de una clase social y eso no le quita a la obra su carácter literario. Por otra parte, el habla cotidiana permanentemente *desfamiliariza* (por ejemplo, en los piropos), sin embargo eso no la convierte en literatura. Por lo tanto, lo literario no estaría determinado exclusivamente por el uso rarificado del lenguaje y tampoco la literatura sería la única forma de expresión lingüística en la que este procedimiento podría aparecer. La determinación sobre lo que se considere literatura no respondería a categorías científicas objetivas referidas a los usos particulares del lenguaje, sino que dependería de los contextos y de la ideología (T. Eagleton, 1999). Sin embargo, considero que la validez del concepto de *extrañamiento* asociado a una teoría sobre la narrativa de orientación inmanente, depende de su enlace con el concepto de irrealidad que desarrollan algunos investigadores, como Christian Metz (2002), y sobre los que volveré más adelante. Sucintamente, puede afirmarse que frente a un producto narrativo determinado (por ejemplo, audiovisual o fotográfico), el lector o el espectador sabe que lo que

²⁰ Para una teoría sobre la narrativa, ambos conceptos se encuentran imbricados; a la vez, son fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

²¹ El *extrañamiento* implica considerar ajeno el producto de la propia lectura o -más precisamente- la producción de su significado, como sucede con la condición social del capitalismo para la perspectiva marxista, aunque sin su valor negativo.

está viendo no es *el* o *un* mundo sino su imagen o su representación.²² Esta suerte de duplicación narrativa (*leo lo que ocurre, lo que ocurrió o lo que podría haber ocurrido en otro lugar*) contribuye con la rarificación, como sucede con las pinturas de Johannes Vermeer. Así lo indican los formalistas: los alcances del extrañamiento responden al uso –narrativo en este caso– del lenguaje. Esto no implica desconocer la historicidad de todo relato, que demanda T. Eagleton en relación con la literatura, sino identificar dos perspectivas diferentes para un mismo problema. En conclusión, la irrealidad del relato puede pensarse como el resultado de una serie de procedimientos estilísticos que no necesariamente convierten en irreal su fábula, pero sí su representación: en el relato, lo que veo (leo o escucho) no está *aquí*.²³

La diferencia entre la *historia* (o *fábula*) y el *relato* había sido considerada de manera más general por la retórica clásica en relación con la oratoria.²⁴ Pero los formalistas consideran que la *fábula* es un contenido que el lector debe reponer: es anterior a su organización artística, es decir que funciona como su materia original. El relato se instituye por lo tanto como una versión de la fábula a través de su organización por medio de ciertos procedimientos *desfamiliarizadores* a los que califican de estilísticos, como la puesta en género, la anticipación o el retraso de algunas acciones o la multiplicidad de los puntos de vista. En relación con la narrativa específicamente audiovisual, algunos formalistas publican en *Poetica Kino* (François Albéra, compilador, 2000),

²² En otras palabras: una de las configuraciones posibles realizada a través de un uso particular de un lenguaje que a la vez *es* esa misma configuración. La *desfamiliarización* se produce por la distancia que motiva el reconocimiento del *artificio*: el espectador o el lector identifican respectivamente el carácter de indicio (de las imágenes y los sonidos) o de signo (de las palabras) a partir de su saber sobre la técnica. En el caso de la *no ficción televisiva*, por ejemplo, el espectador conoce que se trata de un dispositivo que permite la transmisión a distancia de imágenes y sonidos, y entiende de alguna manera que estos responden a una lógica que afirma que “la imagen A representa a X” y que “X existe”. Así lo señala Jean-Marie Schaeffer (1990) en relación con la fotografía y el cine, y lo reelabora Mario Carlón (2004) respecto de lo televisivo.

²³ “Relatar el asesinato de Kennedy es, a la vez, situarlo como finalizado, al margen de su presente”, ejemplifican André Gaudreault y François Jost (1995: 28 y 29) respecto del *aquí*. Y excepto en algunas narrativas directas (como la radial o la televisiva), tampoco lo está *ahora*. De ahí la importancia de ligar el extrañamiento con la distinción entre la *fábula* y el *relato* que establece Victor Shklovsky.

²⁴ A través de la distinción entre *inventio* -encontrar qué decir- y *dispositio* -ordenarlo- (Aristóteles, 1966) y entre *mimesis* y *mythoi* (Aristóteles, 1977).

una serie de artículos relacionados con el cine en los que establecen una polémica acerca de la importancia de la fábula o del estilo en el modelado del *relato*. Lo que discuten es acerca de la posibilidad de un cine sin historia, experimental y poético (como postula Juri Tynianov), o un cine más clásico y por eso narrativo (como sostiene V. Shklovsky y, en especial, Boris Eikhenbaum).²⁵ La discusión respecto del estilo es importante (aunque esté atravesada por preceptivas y gustos personales) porque sostiene la imposibilidad de un discurso audiovisual plenamente no narrativo: siempre se narra y su mayor o su menor densidad surge de la forma en que el relato y la historia se relacionan. A los fines de una teoría sobre el relato de orientación inmanente, esta afirmación implica que el estilo no invalida la autonomía de la estructura, que siempre es significativa. La verosimilitud, por su parte, se construye a partir de una serie de procedimientos, parte de los cuales pueden pensarse como de estilo. Por eso, la capacidad del relato para ser creíble depende en gran medida de la manera en que la fábula se cuente. Esta afirmación es central para el análisis de los géneros de no ficción.

4.1.1. El análisis morfológico

Dentro del formalismo, Vladimir Propp diferencia con mucha claridad el problema narrativo (y estructural) del estilístico, que descarta en función de los objetivos que se propone: establecer una metodología para el análisis de los relatos que permita describir estructuras narrativas en un *corpus* determinado. En 1928, publica *Morfología del cuento* (1977), una obra fundamental para la configuración de los enfoques narrativos posteriores de orientación

²⁵ Entre otras películas que representen acabadamente uno y otro modelo, proponen *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov, y *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), de Charles Chaplin. En la primera, la historia queda supeditada al desarrollo poético (o a la construcción de un estilo) y a la reflexión sobre el mismo lenguaje. En la segunda, se asiste a un relato fuertemente organizado a partir de una fábula, a la manera de lo que David Bordwell (1996) caracteriza como narración clásica *hollywoodense*, en la que el relato establece una relación de subordinación con la historia (al menos para la interpretación formalista).

inmanente. Su objeto de estudio son los cuentos populares maravillosos rusos y su trabajo se relaciona con la escuela finlandesa de estudios sobre la narrativa popular, pero su preocupación es formal, no de contenido.²⁶ En efecto, el autor define su trabajo como morfológico: desde su enfoque, la morfología analiza las relaciones que se establecen entre las diferentes partes de un relato. Estas relaciones pueden ser de dos tipos: *variables* e *invariables*.²⁷ Dos conceptos articulados interesan especialmente: el de *función* y el de *rol*. Para Propp, “La función es entendida como un acto del personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la acción” (1977: 21). En total, son treinta y una funciones e incluyen acciones generales, como *encomendar la misión al héroe* y *castigar al traidor*. Estas funciones se organizan en esferas de acción llevadas a cabo por siete *roles* (o *dramatis personae*). Cada *rol* llena funciones distintas, pero estas a su vez pueden ser cubiertas por más de un personaje.

Como destacan muchos investigadores, el trabajo de V. Propp se centra en un *corpus* sumamente acotado y, por lo tanto, sus descubrimientos no pueden replicarse en la totalidad de los relatos existentes sin traicionar el contenido mismo de su teoría. En sentido estricto, lo que sí puede replicarse es la metodología, que permite encontrar estructuras comunes en *corpus* de relatos establecidos *ad hoc*.

4.2. La narratología de orientación estructuralista

A partir de los años sesenta, surgen una serie de estudios -denominados estructuralistas-

²⁶ Según mencionan María Contursi y Fabiola Ferro (2000), la hipótesis principal de esta corriente intentaba explicar a través del concepto de *variante*, la razón por la cual en distintas culturas y tiempos aparecían relatos con contenidos narrativos similares. La existencia de similitudes se explicaba por la difusión de los relatos, especialmente desde India, considerada como el país productor por antonomasia. Por otra parte, a partir de la frecuencia de las repeticiones, la investigación construía un modelo especulativo del relato original (o *ur-form*) del que los demás serían sus versiones.

²⁷ Desde luego, a V. Propp le interesan las *invariables* ya que son las que, repitiéndose y combinándose de diferentes formas en todos los relatos, definen una estructura narrativa en común.

inspirados en las perspectivas teóricas desarrolladas por los formalistas rusos y desde luego en la lingüística inaugurada por F. de Saussure.²⁸ Dentro del estructuralismo, se gesta una nueva disciplina: la narratología. El término fue introducido por Tzvetán Todorov (1973) en *La gramática del Decamerón* y desde entonces se aplica a la materia encargada del análisis de los relatos más allá de la narrativa literaria.

G. Genette (1998) propone diferenciar dos áreas narratológicas:

- la *modal* (inicialmente de orientación estructuralista) se encarga de analizar las *formas de la expresión*. Su proyecto consiste en elaborar una gramática del relato cuya validez se adecue a los diferentes sistemas narrativos. Por lo tanto, parte del supuesto de que “un número infinito de textos narrativos puede ser descrito con el número finito de conceptos que sostiene el sistema narrativo” (M. Bal, 1998:11). Estos conceptos entonces se constituyen también en las variables operacionales que permiten encarar el análisis formal de cada relato en particular.
- La *temática*: según Cesare Segre (1985), tanto los temas como los motivos son unidades de significado estereotipadas y recurrentes en uno o en varios textos. El área temática de la narratología, por lo tanto, parte del análisis del significado narrativo en relación con los esquemas de representación previos al propio texto. Su atención se centra en la historia, es decir, en las acciones de los personajes, sus motivaciones y las relaciones que se establecen entre ellos, sin interesarse por el sistema semiótico en el que esta se comunica.

4.2.1. Las estructuras narrativas

El estructuralismo y la narratología se propusieron la descripción de estructuras comunes

²⁸ Como señala Frederic Jameson (1980), el estructuralismo intentó repensar todo nuevamente en función de la lingüística.

entre un mismo conjunto de elementos. Estos -por ejemplo, los relatos- fueron considerados de manera autónoma. Los sistemas que formalizaron funcionan de manera similar a la lengua que había descrito F. de Saussure (1981). Se trata, por lo tanto, de estructuras formadas por signos (de naturaleza arbitraria) regidos a su vez por códigos. Cada signo o conjunto significa por la oposición y por la combinación con los otros elementos del sistema. El objetivo del investigador es la descripción de los modelos (es decir, de las relaciones que se establecen entre los componentes) y su validez se determina por el grado de generalidad y de universalidad que la descripción pueda alcanzar.

A la narratología estructuralista no le interesa principalmente el *contenido* del relato entendido como un *contenedor de mensajes* (como podría importarle, por ejemplo, a la teoría de los efectos de la comunicación y a la sociología funcionalista), sino la *forma* en que este se organiza y los códigos a través de los cuales significa. En general, tampoco hay una preocupación por el componente estético (centrado en el estilo, pero también en el *valor* de la obra). Por último, esta primera narratología excede el imperativo del análisis narrativo literario y formula análisis más amplios, como el de los mitos o el de la narrativa cinematográfica.

Un marco teórico textual como este caracteriza el relato como un sistema autónomo y -por supuesto- cerrado, lo que tiene dos consecuencias muy importantes. Por un lado, la narratología estructuralista se constituye como una metodología que promueve el análisis de objetos sin considerar sus condiciones de producción y de consumo. Por el otro (como ocurrió con el formalismo), la universalización del relato (o la descripción de su lengua), desliga a la narrativa de la *teoría del autor* centrada fundamentalmente en el significado propio de la *obra* en relación con un *corpus* en el que adquiere supremacía la identificación de su *genio* creador.

La narratología recibió diferentes críticas, en especial por establecer un modelo de análisis

que presume de objetividad, pero que en realidad privilegia una perspectiva (la del analista) que se impone como la autoridad en la determinación del sentido último del relato: lo que el análisis narratológico describe sería una perspectiva de lectura que pretende imponerse como una verdad universal. De esta forma, lo que hace es clausurar el significado del relato impidiendo o negando la generación de los sentidos que la lectura individual y social produce.

4.2.2. Enfoques narratológicos modales semánticos y sintácticos

Las investigaciones de orientación estructuralista consideraron el relato como una *gran frase*.²⁹ Robert Stam *et al.* (1999: 98) señalan que este tipo particular de *gran frase* fue concebido a través de dos perspectivas que a menudo se integraron:

- *la semántica*. Le interesa los rasgos que conforman los significados inherentes de los signos que componen el relato como parte de un sistema cultural más amplio. Algirdas-Julien Greimas y Claude Lévy-Strauss siguen esta línea de investigación; y
- *la sintáctica*. Se privilegia la combinatoria sintagmática de los distintos elementos de un sistema en su proceso de significación. Es el camino que tomaron las primeras investigaciones de R. Barthes.

Claude Lévy-Strauss (1977) analiza los mitos de las poblaciones originarias de algunas zonas de América y descubre entre ellos un sistema de relaciones formado por términos que pueden ser permutados entre sí. Los mitos -desde esta perspectiva- responden a ciertas estructuras universales y cada relato en particular es una variación de las mismas. Para llegar a este sistema *global*, el investigador descompone los relatos (o estructuras superficiales) en unidades menores,

²⁹ “(...) estructuralmente -afirma R. Barthes-, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato.” (1980:10).

a la manera del análisis lingüístico. Denomina *mitema* a la unidad mínima de significado que aparece en más de un mito. Se trata de un elemento constante (*invariable*, en términos de V. Propp), cuyo significado se construye en una red de relaciones establecidas con otros *mitemas* tanto en forma asociativa (por sustitución o conmutación) como sintagmática (por copresencia). Como en la oración, el significado de los mitos no nace para este investigador de los elementos aislados que lo componen sino de la combinación y la oposición que se da entre ellos *dentro* del sistema. La estructura superficial del mito devela una estructura semántica profunda donde es posible encontrar su significado más universal. Como se puede observar, el mito se entiende como un relato que responde a una lógica del *espíritu humano*.

Algirdas-Julien Greimas articula en su obra las investigaciones de V. Propp y de C. Lévy-Strauss. Si el primero había descrito las estructuras comunes del cuento popular maravilloso ruso, Greimas mediante su gramática narrativa pretendió describir las estructuras en común que posee todo relato. En *Semántica estructural* (1971), señala que la base de esta disciplina se da por la articulación entre dos operaciones: la disyunción y la copulación. Ambas definen a cada *sema* como un rasgo semántico mínimo determinado por el análisis del significado. En relación con la narrativa, diferencia el análisis cualitativo de los personajes (o actores) de su análisis *funcional*, que es el que le interesa a los fines de una semántica estructural.³⁰ En la medida en que el hacer implica una serie de acciones *hacia* y *a causa de* los otros, el análisis funcional se define como actancial: dado un micro universo narrativo, la tarea del investigador es establecer las relaciones semánticas recíprocas que definen a cada actor y consecuentemente el sentido más general de su actividad de tal suerte que pueda incluirse en una categoría mayor. En efecto, las funciones

³⁰ En un *corpus* determinado, “un dios cualquiera” -ejemplifica- puede considerarse por sus *esferas de acción* tanto como por su aspecto moral. En el primer caso, se atiende a lo que hace (o lo que se dice que hace). En el segundo, a sus atributos.

posibles de los actores son limitadas y definen una estructura única de relaciones actanciales. En cambio, sus cualidades son innumerables y dado que no afectan a la estructura, no tienen interés para este tipo de análisis.³¹ Su modelo determina tres pares de actantes (*Sujeto/Objeto*, *Ayudante/Oponente* y *Destinador/Destinario*), articulados entre sí por medio de cuatro funciones fundamentales (el *Contrato*, la *Prueba*, el *Desplazamiento* y la *Comunicación*).³²

En *Del sentido. Ensayos semióticos* (1989), A. Greimas se preocupa por describir la construcción del significado. Para ello formula el *cuadrado binario* que permite establecer la estructura profunda de la significación narrativa a través de un sistema de oposiciones entre elementos contrarios y contradictorios: el significado -sostiene el autor- no es inherente a cada elemento aislado sino que se construye *entre* elementos *contrarios* (por ejemplo, bueno/malo) y *contradictorios* (bueno/no bueno y malo/no malo). En su *sintagmatización*, la organización entre opuestos genera una estructura elemental narrativa como la que se describió anteriormente. Por lo tanto, puede afirmarse que -como sostiene C. Lévy Strauss- la organización sintáctica de la estructura elemental solamente es posible a partir de una estructura semántica en la que las unidades cobran su significado paradigmático. En conclusión, el llenado narrativo elemental particular es posible solamente a partir de una organización profunda en la que los distintos componentes configuran sus sentidos a través de una vasta red de relaciones de oposición.

En “Introducción al análisis estructural del relato”, Roland Barthes (1980) desarrolla un

³¹ La diferencia entre *actores* y *actantes* es similar a la que realiza V. Propp. Mientras que los primeros equivalen a los distintos personajes (con sus atributos particulares), los segundos “son *clases* de actores, no pueden serlo sino a partir del *corpus* de todos los cuentos” (1971: 267). Un conjunto de actores integra un relato; un conjunto de actantes, un género (como el *cuento popular ruso* en la investigación de Propp).

³² Estas funciones no son azarosas sino que responden a una combinatoria fija según la siguiente lógica narrativa: el *Sujeto* se encuentra unido a su *Objeto* a través del eje de la *Búsqueda*. A la vez, el *Destinador* designa ese *Objeto* para un *Destinario*. Por lo tanto, este último par se encuentra unido por la *Comunicación*. La organización se completa por la intervención de los *circunstancias*: el *Sujeto* cuenta con la colaboración del *Ayudante* y el enfrentamiento del *Oponente*. Es de destacar que el *Sujeto* establece un contrato con el *Destinador* y es esta función inicial la que pone en movimiento al relato (o lo inicia), al permitir el *Desplazamiento* hacia el *Objeto*. Como se deduce, la estructura determina dos ejes horizontales y uno vertical. El primero horizontal está integrado por el *Destinador*, el *Objeto* y el *Destinario*, mientras que el segundo lo está por el *Ayudante*, el *Sujeto* y el *Objeto*. El eje vertical une al *Sujeto* con el *Objeto*: la *Búsqueda* se define por el *Deseo* del *Sujeto*.

modelo deductivo que le permita trazar una estructura universal para todos los relatos. Para ello, descompone el análisis del relato en tres niveles jerárquicos; de inferior a superior: el *nivel de las funciones*, el *de las acciones* y el *de la narración*. El primero propone una descripción sintáctica de las posibilidades combinatorias que permiten construir un relato a través de sus *funciones* o *unidades*.³³ En el *nivel de las acciones*, describe los personajes en relación con las acciones que deben llevar adelante, a la manera de V. Propp y de A. Greimas. En el *nivel de la narración*, el autor diseña las cuestiones vinculadas con la enunciación y el modo del relato, es decir, con la comunicación.

En un estudio posterior, S/Z, R. Barthes (2000) señala una crítica y a la vez una autocrítica a las perspectivas estructuralistas. Este trabajo suele ser incluido en el postestructuralismo debido a que el autor sostiene que el análisis ya no garantiza significados únicos que el lector modélico -el investigador- descubre y describe (por ejemplo, una estructura universal), sino que los significados se consideran como construcciones (o estructuraciones) caracterizadas por la inestabilidad. El investigador señala también su intención de “devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo -aun antes de hablar de él- en el paradigma infinito de las diferencias, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evaluación” (2000: 1). Este propósito lo logra a través de una lectura detenida de *Sarrasine*, una novela breve de Honoré de Balzac. Su lectura es absolutamente creativa a tal punto que el contenido original -aquel que puede reconocerse como acuerdo básico de sentido- queda prácticamente irreconocible.

³³ Estas son de dos tipos: las *distribucionales* (sintagmáticas y relacionadas con el hacer) y las *integradoras* (también integradas al sintagma, pero a su vez establecen relaciones de dependencia con los dos niveles superiores). Una *unidad distribucional* es “todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación” (1980: 12) y se divide a su vez en *funciones núcleo* o *cardinales* -“auténticos nudos del relato” (1980:15)- y *catálisis*, de carácter complementario. Las *funciones cardinales* inauguran o clausuran una alternativa consecuente para la continuidad de la historia. Un conjunto de ellas conforma una *secuencia narrativa*, que empieza o termina cuando ninguna *función cardinal* pueda atribuirse como antecedente o consecuente de la anterior o de la siguiente. Las *funciones integradoras* por su parte se dividen en *indicios* e *informantes*. Los primeros remiten a un carácter, a un sentimiento o a una atmósfera, mientras que los segundos son datos puros de espacio y de tiempo.

De *S/Z* interesa destacar en primer lugar la diferencia entre los textos *legibles* (los que se instituyen como clásicos) y los *escribibles* (en su mayoría modernistas). Los primeros son productos: su significado está dado por las instituciones de la cultura y el lector se constituye de alguna manera en un decodificador. Los segundos, por el contrario, requieren de la actividad creativa del lector (no solo de su capacidad decodificadora) ya que carecen de un significado único: son polisémicos. Por eso, son *escribibles*: la actividad de la lectura es fundamentalmente una re escritura de la obra.

En segundo lugar, importa el modelo de análisis de *lectura-escritura* (o reescritura) que utiliza en *Sarrasine*. Para ello, divide el texto en un cierto número de segmentos significativos o *lexias*, según la terminología lingüística de Bernard Pottier. Estas unidades (exclusivas de cada texto en particular) son bastante fortuitas: el autor explica que podrían ser otras. A ellas, les aplica cinco códigos puramente interpretativos de lectura: el narrativo, el hermenéutico, el cultural, el sémico y el simbólico. La metodología propuesta no requiere que los cinco agoten su análisis en cada una de las *lexias*.³⁴

En tercer lugar, el *código hermenéutico* resulta especialmente productivo para el análisis narrativo de ciertos relatos fuertemente institucionalizados, como los que a menudo conforman la programación televisiva de aire. Este código establece una relación entre lo que la intriga predestina en la puesta en relato y lo que se revela al final a través de una serie de procedimientos o *argucias narrativas*.³⁵

“Introducción al análisis estructural del relato” y *S/Z* pueden pensarse como

³⁴ De hecho, como señala el autor, todo significa sin cesar y muchas veces. Por eso, el trabajo resiste la descripción de estructuras, se define a sí mismo como incompleto y se opone a la formulación de conclusiones.

³⁵ Estas son la *trampa* (en tanto una omisión o un engaño al lector), la *equivocación* (que hace más complejo el enigma), la *respuesta parcial* (que exacerba el deseo de conocer la verdad), la *respuesta suspendida* (como la *detención sorpresiva* de un conocimiento inminente) y el *estancamiento* (una aparente imposibilidad de resolver el enigma).

complementarios, en la medida en que el significado de uno solo puede construirse en oposición al del otro. R. Barthes formaliza en ambas obras dos modelos de análisis: el que apuesta a la estructura a través de la imposición del sentido del lector modelo y el que privilegia el procedimiento de la lectura (o de su juego) como un acto creativo irreplicable. Liberando al lector de su modelo, Barthes inaugura el pasaje del significado a la significación y clausura la hegemonía del estructuralismo en la narratología.

5. La narratología de orientación discursiva

Entender el relato como un discurso significa que su sentido depende de las condiciones sociales, históricas e institucionales de su producción y consumo.³⁶ La narratología posterior al estructuralismo incluyó el desarrollo en profundidad de esta perspectiva, lo que implicó la consideración de los aspectos enunciativos cuya subsidiaridad a menudo se evalúa como uno de los inconvenientes más importantes de los estudios de orientación estructuralista.

La enunciación -entendida como el eje entre el mundo y los lenguajes- es por lo tanto el aspecto central de este segundo momento. En su análisis, se diferencian los aspectos puramente lingüísticos -relacionados con la situación de la enunciación- de los específicamente discursivos -vinculados con la situación de la comunicación-, como Émile Benveniste (1977) definió tempranamente.³⁷ Tanto las perspectivas puramente lingüísticas como las discursivas, exploran “las huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado.” (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1997: 31). Esto supone distinguir el individuo que produce el enunciado de la instancia que se hace responsable de él.

³⁶ Por este motivo, Eliseo Verón afirma que “lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido.” (1987: 130).

³⁷ La situación de comunicación se define como “el contexto efectivo de un discurso” (Patrick Charadeau y Dominique Maingueneau, 2005: 211), lo que incluye también los géneros discursivos y muy especialmente las interacciones.

La orientación discursiva aplicada a la narrativa lleva a una reformulación de la diferencia establecida por los formalistas entre la fábula y su elaboración discursiva. Esta ya había sido desarrollada por el estructuralismo, pero es a partir de esta segunda narratología que, como señala G. Genette, las perspectivas discursivas aplicadas al análisis narrativo marcan el pasaje del análisis de los enunciados al del análisis entre estos enunciados y su instancia productiva.³⁸

5.1. Análisis narrativos desde perspectivas enunciativas

Como ya adelanté, É. Benveniste diferencia la *historia* del *discurso*. Ambos pertenecen al plano de la enunciación aunque de manera diferente. El autor define la *enunciación* como “la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (1977: 80). Por lo tanto, esta es el acto y su producto es el enunciado. El sujeto del enunciado es un sujeto gramatical y el de la enunciación es el que emite ese enunciado.³⁹ Para É. Benveniste, la *historia* (entendida como una *clase* de relato y no como *fábula*) excluye -o borra- toda marca enunciativa (como la presencia de los deícticos personales), por eso afirma que los acontecimientos parecen contarse ellos mismos. El discurso en cambio las incluye (o las exhibe). En consecuencia, la historia se inviste de objetividad comunicándose como enunciado puro mientras que el discurso despliega las marcas de su subjetividad.

Gérard Genette (1989) diferencia la *historia* (el contenido o el significado narrativo), del *relato* (su enunciado) y de la *narración* (el acto narrativo productor). Su inclusión de la narración

³⁸ Así lo mencioné en relación con la “Introducción al análisis estructural del relato”, de R. Barthes). De hecho, en el mismo volumen, Tzvetan Todorov (1980) establece que el discurso es una forma particular de narrar la historia: el primero supone la presencia de un narrador y la consideración de un destinatario mientras que la historia entraña la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes.

³⁹ El primero está regido por ciertas reglas vinculadas con el funcionamiento gramatical de las lenguas, como las sintácticas y las morfológicas. El segundo responde a un conjunto de condicionamientos (que pueden pensarse como psicológicos, expresivos, culturales y comunicativos), entre los cuales es fundamental la consideración de su destinatario.

(como el concepto de enunciación en Benveniste, con el que es inevitable establecer una relación de implicancia) resulta fundamental en la medida en que permite pensar el relato al mismo tiempo como el fruto de una configuración: es la narración entonces la que convierte la historia en un relato. Pero para G. Genette -a diferencia de É. Benveniste- no hay posibilidad de una historia sin discurso.⁴⁰

En conclusión, la materialidad de la historia se infiere a partir de su configuración narrativa y la narración se manifiesta a través de los procedimientos lingüísticos y como huellas o marcas enunciativas.

5.1.1. Las voces y las escuchas en el relato⁴¹

Si, para la narratología, la narración equivale al acto de contar, es necesario identificar y caracterizar al *narrador* y al *narratario* en el relato, y diferenciarlos del *autor* y el *lector* (o el *espectador*) implícitos. Ambos pares conceptuales permiten establecer los niveles de sentido del relato y de la narración:

- el primer par responde a la voz y la escucha del relato, como participantes directos o indirectos -pero siempre internos e imprescindibles- de *su* narración.
- El segundo par se corresponde con una voz y una escucha siempre exteriores e inferenciales, vinculadas entre sí a través de la cooperación, y que se manifiestan por ejemplo a través de la evaluación y el comentario de lo que el primer par configura.

⁴⁰ Si bien, por ejemplo, la presencia de la primera persona en una frase es una marca evidente de la enunciación (y del discurso, según É. Benveniste), lo es también en otra frase el uso del pasado (propio de la historia), ya que ambas implican el procedimiento de la narración marcando en un caso el “*yo que dice que habla*” y en el otro, la anterioridad de la historia respecto del discurso.

⁴¹ Los conceptos de *voz* y *escucha* (y en menor medida, los de *tiempo*, *aspecto* y *modo*) son de procedencia lingüística. Su aplicación a los sistemas semióticos no verbales los convierte en metáforas tan claras como generales. Su utilización en el análisis de la narrativa audiovisual de orientación narratológica hoy se generalizó y devela la impronta literaria que, a su propio pesar, caracterizó a esta disciplina. De todas formas, su aplicación al estudio de la televisión requiere de algunos ajustes que realizaré en el **Capítulo N.º 2**.

Existen numerosas definiciones sobre *narrador/narratario* y *autor/lector implícitos*, pero todas adoptan necesariamente las perspectivas enunciativas, por lo cual resultan complementarias y no contradictorias.

Respecto del narrador, Gerald Prince (1987) afirma que es aquel que narra, en cuanto inscripto en el texto. M. Bal (1998) lo define como el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto. Es decir que el narrador enuncia lenguaje: “Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita: mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra.” (1998: 126 y 127). En este sentido, el narrador siempre es interior, es decir una primera persona que pone en evidencia u oculta su presencia, como sugiere É. Benveniste. Pero además, en la medida en que el narrador *dice*, su función no es solo narrar: también selecciona, ordena, comenta, evalúa y toma o no distancia de las diferentes circunstancias del relato. G. Genette (1989) considera que el narrador es el encargado de manipular los materiales y que el *verbo* es el elemento fundamental del relato (como ocurre en la frase), aunque en este se encuentra *desplegado*. Evalúa entonces las cuatro categorías gramaticales: la *voz*, el *tiempo*, el *modo* y el *aspecto*, y las reformula para su aplicación al relato: la *voz* se corresponde con quien cuenta la historia, el *tiempo* expresa las relaciones entre la historia y el relato, el *modo* hace referencia a la perspectiva y la distancia desde donde se cuenta, y el *aspecto* menciona el carácter durativo de la acción. Identifica luego tres tipos de narradores, según su grado de participación en lo que se cuenta: el *autodiegético*, el *homodiegético* y el *heterodiegético*.⁴²

Por su parte, el *narratario* es el destinatario narrativo del relato. Como ocurre con el

⁴² El primero narra una experiencia como su personaje central. El segundo es una figura intermedia en la medida en que refiere los hechos como si los hubiera presenciado o se los hubieran contado y sin que su intervención en ellos sea capital. El tercero narra sin implicarse como personaje. Esta tipología completa la afirmación de M. Bal acerca de que todo narrador es un narrador de primera persona.

narrador respecto de la primera persona, siempre es una segunda persona, esté o no esté incluido explícitamente en el relato.

Wayne Booth (1974) introduce un segundo agente: el *autor implícito* o *segundo yo del autor*, que es el responsable de los conceptos ideológicos y morales de un texto (sea este narrativo o no).⁴³ En esta línea de análisis, entonces, también corresponde diferenciar al narratario del *lector implícito* entendido este último como la imagen que el *lector empírico* construye de sí mismo. Umberto Eco (1999) investiga especialmente el problema del lector que el texto prevé como agente indispensable en la construcción narrativa. Este *lector modelo* (o implícito) -a diferencia de W. Booth- es una construcción del autor implícito. Pero en coincidencia con él, deslinda ambos agentes del problema del narrador y del narratario. Para ello, retoma las investigaciones realizadas por el lingüista Louis Hjelmslev (1971) sobre los planos del contenido y de la expresión, y define en primer lugar, a la *trama* como la forma del contenido, a la *fábula* como su sustancia y al *discurso* como la expresión de la *trama* y la *fábula*. Estas últimas -como se verá más adelante en T. Van Dijk-, a diferencia del discurso, no son cuestiones de lenguaje, ya que pueden ser traducidas a otros sistemas semióticos (como ocurre, por ejemplo, con las transposiciones de la literatura al cine). En segundo lugar, destaca la actividad de *cooperación interpretativa* que el autor implícito supone que debe realizar el lector modelo para hacerlo inteligible; por ejemplo, cuando se presenta una elipsis o a través de la *hipotiposis* o dilación sugerida. En ambos casos, el lector modelo debe realizar una actividad de inferencia, necesaria entre otras razones por las relaciones que la trama y el discurso establecen con la fábula. Desde este punto de vista, el lector modelo es una estrategia textual (que el texto prevé e

⁴³ En otras palabras: el *autor implícito* es una construcción que el autor empírico hace de sí mismo. Como se verá más adelante, esta diferencia es de mucha utilidad en la narrativa de no ficción.

incluso crea) capaz de establecer relaciones semánticas.

La descripción de U. Eco impide cualquier tipo de confusión entre *narrador/narratario* y *autor/lector implícitos* (o modelos), en la medida en que el primer par corresponde al nivel de la comunicación narrativa interna y el otro, a un segundo nivel o voz /escucha internos/externos.⁴⁴

5.1.2. El problema de la perspectiva

El narrador y los personajes se vinculan en el relato a través de una relación jerarquizada de saber. Desde una orientación textual, T. Todorov (1980) propone pensar esta relación como *punto de vista*, según el narrador sepa (y diga) más, menos o igual de lo que un personaje sabe o ve. El centrar este tema exclusivamente en el narrador genera un problema: lo asimila al autor implícito o se desentiende de la importancia fundamental de este en la construcción del punto de vista. En efecto, la administración del conocimiento garantiza en primer lugar la construcción de la intriga y por lo tanto -según M. Bal (1998: 107 y siguientes)- responde a decisiones vinculadas con la técnica narrativa y no a un problema excluyente de la narración que establece la comunicación *interna* del relato. Por este motivo, G. Genette (1989) ajusta la descripción de T. Todorov introduciendo el concepto de *focalización*, entendida como el ángulo de visión desde el cual se observa o se percibe la vida o la acción.⁴⁵ Por su parte, Bal señala que la *focalización* nombra “a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será por lo tanto la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe” (1998: 108). En otras palabras, la focalización establece una relación entre un focalizador (es decir, el punto desde el que se contempla) y el objeto o sujeto focalizado.

⁴⁴ En otros términos: *narrador* y *narratario* son las voces y escuchas narrativas de la fábula a través de la trama; el *autor* y el *lector modelos* son la voz y la escucha del discurso.

⁴⁵ Con este concepto, el investigador logra diferenciar el *punto de vista* que se establece dentro del relato, de la *voz* que cuenta lo que sucede y del *punto de vista* del personaje, más allá de que los tres puedan coincidir en un mismo agente.

G. Genette (1989) propone una clasificación de la focalización en *interna*, *externa* y *cero*. La primera es *fija* cuando una serie de acontecimientos se presentan desde la perspectiva de un único agente interno. Si esos mismos acontecimientos son filtrados por varios agentes internos, se denomina *múltiple*. Por el contrario, cuando la filtración es alternada, la focalización es *variada*. En la focalización *externa*, los actores se conocen por su exterioridad: no se ingresa (o no se los conoce) en su interioridad; por lo tanto se ignoran, por ejemplo, sus motivaciones. La focalización *cero* se da cuando se dice más de lo que conoce cualquiera de los actores; por lo tanto un relato o un segmento que presenten este rasgo pueden considerarse también como no focalizados.

5.1.3. Los tiempos del relato

Todo relato presenta al menos dos tiempos: el de los acontecimientos narrados y el del acto mismo de narrar: el tiempo del relato y el tiempo de la historia.⁴⁶ G. Genette (1989) propone analizar el tiempo en tres niveles integrados: el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*:

- el *orden* confronta los acontecimientos del relato con los de la historia. Los hechos de la historia pueden plantearse cronológica, simultánea o anacrónicamente en el relato. En este último caso, por medio de las *analepsis* (las evocaciones *a posteriori*) o de las *prolepsis* (las anticipaciones). Las *analepsis* pueden remitir a acontecimientos anteriores al punto de partida del relato (y por lo tanto son *externas* a este) o como ya incluidas en él (y por lo tanto son *internas*). G. Genette caracteriza como *mixtas* a aquellas *analepsis* que empiezan antes del punto de partida, pero que su alcance ingresa en este. Respecto de las *prolepsis*, también

⁴⁶ Un tercer tiempo es el de la lectura. Este imprime un ritmo propio al construido por la narración, pero no es esta la perspectiva que interesa a la narratología, sino la del ritmo que el texto supone que el lector modelo construirá.

pueden ser externas o internas y su función principal es la de la anticipación. Pero es evidente que una *prolepsis* externa nunca podrá definirse con certeza como una anticipación y a menudo se confundirá con una alucinación o con un presagio.

Por su parte, Gaudreault y F. Jost (1995: 122 y 123) analizan el problema de la sincronía en relación con el relato cinematográfico, aunque su propuesta también puede aplicarse a otros sistemas semióticos. Para los autores, la sincronía puede darse por *copresencia*, por *sucesión* o por *alternancia*.⁴⁷

- La *duración* establece una relación de ritmo entre la velocidad del tiempo de la historia y su representación en el relato.⁴⁸ G. Genette distingue cuatro ritmos narrativos: la *pausa*, la *escena*, el *sumario* y la *elipsis*. La *pausa* se caracteriza porque a una duración determinada del relato no le corresponde ninguna duración en la historia (como ocurre en la descripción). La *escena* establece una relación isocrónica con el tiempo de la historia. El *sumario* es una operación de resumen de acciones. La *elipsis* marca un silencio narrativo entre dos acciones.
- La *frecuencia* es la relación que se establece entre el número de veces que un acontecimiento se evoca y su ocurrencia supuesta en la historia. Puede ser *singulativa*, *repetitiva* o *iterativa*. En el primer caso, se narra una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia. En el segundo caso, se narra más de una vez lo que ocurrió una vez. En el tercer caso, se narra una vez lo que ocurrió muchas veces.

⁴⁷ Dos o más acciones están copresentes cuando comparten el mismo cuadro físico (en el caso del discurso visual o audiovisual) o el mismo campo diegético. La sucesión garantiza que eso que se vio o leyó esté ocurriendo al mismo tiempo que esto otro que se ve ahora. La alternancia es un tipo particular de sucesión y se da por el cambio continuo de acciones que comparten un mismo tiempo. Si la sucesión es una secuencia temporal del tipo $A \rightarrow B$, la alternancia es una secuencia del tipo $A \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow B \dots$

⁴⁸ La duración -explica G. Genette- es muy difícil de medir en la escritura ya que depende de cada lector. El mismo problema se presenta en otros sistemas, sobre todo a partir de las condiciones de recepción de algunos medios de comunicación (como la televisión) y de las posibilidades tecnológicas actuales.

6. La narración en las tipologías textuales

Nombrar un producto como *narrativo* es pensarlo en una tipología que lo incluya, ya que la afirmación de su condición implica el reconocimiento de una serie de rasgos que le permiten integrarse en un grupo mayor (en este caso, determinada tipología) y a la vez diferenciarse de sus otros componentes (por ejemplo, la explicación o la argumentación).⁴⁹

Para la lingüística, la preocupación por establecer tipologías textuales capaces de incluir en ellas a todos los textos posibles, se inicia en los años sesenta y setenta, cuando las investigaciones centradas en la oración y en los aspectos sistemáticos de la lengua -de los que he dado cuenta en relación con los enfoques estructuralistas- comienzan a manifestar cierto estado de agotamiento.

La importancia de estas investigaciones en relación con las teorías de la narración radica en que aportaron elementos muy significativos para la delimitación de su objeto: a partir de la lingüística textual, las tipologías introdujeron los aspectos pragmáticos y contextuales, que son imprescindibles para juzgar los distintos *géneros* narrativos (o *clases*) desde perspectivas comunicativas. También es muy importante la inclusión de los aspectos cognitivos en la configuración de los textos -como plantea H. Werlich (1975) tempranamente- y del concepto de *secuencia textual* de J. M. Adam (1999). Por último, los *enfoques heterogéneos* que se realizaron a partir de los años 80 permiten pensar la narración desde niveles múltiples e integrados (A. Petitjean, 1989, citado por P. Charaudeau y D. Maingueneau, 2005).

Para establecer una tipología, es necesario diferenciar *género* o *clase de tipo textual*⁵⁰:

⁴⁹ Puede afirmarse por lo tanto y según lo explicado anteriormente, que considerar la narración dentro de un sistema mayor de clasificaciones comienza con *Poética y Retórica*, de Aristóteles, al menos en el recorrido que propone este trabajo.

⁵⁰ Guiomar Ciapuscio (1994) cita a W. Heinemann y D. Viehweger (1991), quienes señalan que “Clase textual se aplica hoy a clasificaciones empíricas, tal cual son realizadas por los miembros de una comunidad lingüística, es decir, clasificaciones cotidianas que pueden mencionarse por medio de determinados lexemas condensadores del saber sobre determinada clase

dentro de la lingüística y del análisis del discurso, el género se relaciona con una dimensión histórico-cultural que se manifiesta en las actividades de habla en las que participan las personas, mientras que el tipo textual es una categoría exclusivamente lingüística.⁵¹ Profundizaré el análisis del género en el **capítulo N.º 4**.

Las tipologías, entonces, parten de la caracterización de textos inscriptos culturalmente en los géneros: los hablantes poseen conocimientos sobre los esquemas y las clases textuales que les permiten activar las competencias implicadas en la producción y en la recepción de los distintos textos.

6.1. Etapas, clases y características de las tipologías

Las primeras tipologías –según explica G. Ciapusio (1994)- se desarrollaron durante los años sesenta en el marco de la gramática textual. Su enfoque era estrictamente lingüístico. Un segundo momento en los años setenta estuvo marcado por las investigaciones de la filosofía analítica anglosajona, que derivaron en la *teoría de los actos de habla* fundada por John Austin. La consideración del lenguaje en su aspecto *performativo* (de *performative*, en inglés) o *realizativo* (según el oportuno neologismo aportado por la Universidad de Arcis) implicó la reflexión acerca de las interacciones y las situaciones del discurso. Estas tipologías se desarrollaron principalmente dentro del marco de la lingüística del texto de orientación comunicativa. Para esta corriente, un texto es una *circunstancia* u *ocurrencia de la comunicación*

textual”, mientras que tipo textual “se concibe como una categoría ligada a una teoría para la clasificación científica de textos” (1991: 25)

⁵¹ El género puede pensarse también sin contradicción alguna como un *dispositivo* particular de comunicación de un dominio semiótico específico en un tiempo y en una cultura determinados. Si bien *dispositivo* es un concepto de definición polémica, en este contexto lo empleo como un procedimiento propio de un sistema determinado, que produce la significación al articularse con lo imaginario y lo simbólico. Así lo presenta Mario Carlón (2004).

(P. Charaudeau y D. Maingueneau, 2005: 357). A partir de los años ochenta, las tipologías incluyeron diferentes *niveles* o *bases* de clasificación tanto internos -como los aspectos gramaticales- como externos -por ejemplo, las situaciones de la interacción.

A. Petitjean (1989) -citado por P. Charaudeau y D. Maingueneau, 2005- propone una *tipología de las tipologías* según estas se apoyen sobre una base única o sobre diferentes bases para elaborar los criterios clasificatorios. A las primeras las denomina *homogéneas*. Las segundas pueden ser *intermedias* o *heterogéneas*. Las tipologías intermedias se sirven de criterios variados, pero los organizan alrededor de una única base (como por ejemplo, la *intención comunicativa*). Las heterogéneas vinculan diferentes criterios correspondientes a distintas bases integradas sin privilegiar alguna en particular.

H. Isenberg (1987) –citado por G. Ciapuscio, 1994- sintetiza las propiedades que a su entender deben caracterizar una tipología:

- la *homogeneidad*: todos los textos se definen a partir de una misma base de *tipologización*;
- la *monotipia*: cada texto puede adscribirse a un único tipo;
- la *rigurosidad*: ningún texto puede resultar ambiguo en su clasificación respecto de la tipología en la que se lo analiza; y
- la *exhaustividad*: la tipología permite incluir a todos los textos del *corpus* que se pretende analizar.

Estos rasgos resultan fundamentales para evaluar la validez de cada tipología en particular, aunque como señala G. Ciapuscio, “El autor mismo observa en su trabajo la imposibilidad de que una tipología satisfaga los criterios enunciados por él y propone un sistema de clasificación complejo que incluya varias tipologías; sólo un sistema complejo de varios niveles podría permitir un análisis exhaustivo de los textos.” (1994: 53). Por este motivo, las tres tipologías que

se describen a continuación resultan muy significativas en algunos aspectos, pero no en todos. Su productividad para mi investigación nace de la posibilidad de integrarlas al análisis narrativo.

Las dos primeras -de H. Werlich y de J. M. Adam- corresponden al grupo de las *homogéneas*. Su importancia reside en que ambos investigadores las formularon desde una perspectiva secuencial que no encierra el texto concreto en un único tipo clasificatorio. Esta idea es fundamental a la hora de analizar los géneros de no ficción desde perspectivas narrativas, si se la articula con los conceptos de *predominancia*, *dominancia* y *subsidiariedad* que explicaré más adelante. La última -de W. Heinemann y D. Viehweger- está inscrita en la lingüística textual de orientación cognitiva y pertenece al grupo de las *heterogéneas*. Su importancia está dada por la posibilidad de analizar una clase integrando diferentes niveles o focos en un dominio determinado (por ejemplo, el televisivo).

6.1. La narración en las tipologías homogéneas e intermedias

La clasificación de E. Werlich (1975) suele incluirse en la *gramática del texto*. Esta disciplina traslada el interés de la lingüística clásica por la oración a la investigación de su unidad mayor, el texto, entendido como un conjunto de oraciones regidas por la *coherencia* gramatical. Por lo tanto, un texto no es una suma de oraciones ni su significado nace de la adición de los significados parciales de cada una de ellas.⁵²

E. Werlich estableció una *tipología secuencial* que articula en su base las estructuraciones lingüísticas con las operaciones cognitivas que permiten su procesamiento. Uno de sus objetivos

⁵² Esta corriente abrevó de el *generativismo* y el *estructuralismo* (ya explicado), ambos interesados por los aspectos sistemáticos de la lengua y su realización en la oración. El *generativismo* analizó las relaciones entre las competencias innatas y la creatividad. Las primeras integran un conjunto finito de reglas que permite al hablante producir un número infinito de enunciados en su actuación, relacionados con lo creativo. Como en la orientación de Saussure, esta corriente no atendió a los aspectos pragmáticos y particulares del lenguaje sino a lo estrictamente lingüístico y universal.

fue crear una tipología que excediera el marco de los textos literarios. Para ello, en primer lugar, describió el *rasgo +/- ficción*. En los textos de no ficción, el emisor y el receptor comparten una misma situación referencial, mientras que en los de ficción esta situación es creada y por eso posee una relativa autonomía. En segundo lugar, el autor distingue otros dos rasgos: la *coherencia* y la *completitud*. Ambos están determinados por ciertos *constituyentes textuales* (como las cadenas isotópicas y las formas de secuencias de inicio, desarrollo y terminación) y por las *bases textuales*. Estas últimas son unidades estructurales elegibles por el hablante, que se despliegan en secuencias que establecen entre sí relaciones de *dominancia* o de *subsidiaridad*. Su realización se da a través de las *bases temáticas típicas*. Estas están formadas por *lexemas* que tienen referencia en el mundo que el emisor y el receptor comparten, y por *secuencias dominantes*, que introducen los iniciadores obligatorios para su desarrollo. Son cinco, van de lo sencillo a lo complejo y se relacionan con los *cinco tipos textuales*, que son matrices cognitivas obligatorias para la estructuración textual. Las bases temáticas típicas son: la *descriptiva*, la *narrativa*, la *expositiva*, la *argumentativa* y la *directiva*.⁵³ Estas bases se actualizan a través de las *clases*, que los hablantes eligen de acuerdo con las normas lingüístico-textuales y en relación con las convenciones sociales que rigen los comportamientos lingüísticos en un momento histórico determinado. Pero como ya se explicó, a la gramática del texto le interesa lo general y no sus manifestaciones particulares.

Como se señaló al principio, cualquier tipo textual (el *narrativo*, por ejemplo) no solo está determinado por una estructura mental sino también por un mecanismo de procesamiento de esa estructura en situaciones comunicativas concretas. En este sentido, la narración se impone como

⁵³ Mientras que la primera expresa cambios y circunstancias en el espacio, la segunda lo hace en el tiempo. La *expositiva* se elige para expresar composiciones y descomposiciones de representaciones conceptuales ya sean estas analíticas o sintéticas. La *argumentativa* se usa para crear relaciones entre conceptos y afirmaciones. La *directiva* se relaciona con las indicaciones y las instrucciones.

una estructuración y no como una estructura, aspecto que destaca especialmente la lingüística del texto de orientación comunicativa en los años 70. Esta corriente –como ya dije– sostiene la importancia de la *competencia comunicativa* en la producción de los textos, lo que implica entre otras cuestiones, el reconocimiento de los contextos comunicativos. En otras palabras: entiende la clase textual como una realización de un tipo de comunicación. La tipología de J. M. Adam (1996) expresa algunas de estas ideas.

Su teoría retoma la línea de investigación iniciada por M. Bajtín (2002) acerca de la distinción entre géneros primarios y secundarios (volveré sobre este tema en el **capítulo N.º 4**). Según J. M. Adam, existen *esquemas prototípicos* de los cuales los textos (estructuras formadas de secuencias prototípicas) son su manifestación concreta. Una *secuencia* es una estructura jerárquica relativamente autónoma y está formada por un número indefinido de proposiciones. Cada proposición está integrada por tres aspectos complementarios (el referencial, el enunciativo y el textual) y se organiza en la secuencia de manera jerárquica y lineal.

Para J. M. Adam, existen cinco secuencias prototípicas: la *narrativa*, la *descriptiva*, la *argumentativa*, la *explicativa* y la *dialogal*. Los textos generalmente no están formados por una única secuencia del mismo tipo y en su mayoría son heterogéneos: pueden ser de tipos diferentes y entonces la secuencia dominante (alrededor de la cual se organizan las otras) puede identificar al texto como una *totalidad*.⁵⁴

A los fines de este trabajo, interesa describir más en profundidad la *secuencia narrativa*. En su formulación, aparece el pensamiento de Aristóteles en relación con la puesta en intriga y de

⁵⁴ La relación entre secuencias puede darse por el enmarcado-encastre (inserción), el encadenamiento-adición lineal o la alternancia-entrelazamiento.

T. Van Dijk (1980) en relación con los procedimientos de la cognición.⁵⁵ En efecto, Adam explica que la secuencia narrativa se diferencia de la simple sucesión lineal de eventos porque en la primera el proceso temporal que se presenta plantea una transformación dominada por la puesta en intriga (complicación / resolución). Además, está formada por cinco *macroproposiciones* de base: la situación inicial, la complicación, la acción o la reacción, el desenlace y la situación final. En un contexto dialogal, además, puede agregarse una entrada-prefacio y una evaluación final, conceptos fundamentales ya que introducen con vigor la perspectiva enunciativa (ausente en las tipologías de la gramática del texto) explicitando así la orientación argumentativa de todo relato, tal como desarrollé oportunamente.

6.2. La narración en las tipologías heterogéneas

G. Ciapuscio (1994) presenta una tipología de varios niveles elaborada por W. Heinemann y D. Viehweger (1991). Los autores pertenecen a la lingüística textual de orientación cognitiva, por lo tanto consideran el texto como un fenómeno primariamente psíquico, resultado de *procesos* mentales. “Lo específicamente nuevo en el enfoque procedural –señala la autora- es la consideración de distintos sistemas de conocimientos o saberes de los hablantes para la descripción textual y el descubrimiento de procedimientos para su realización y procesamiento en el marco de motivaciones y estrategias de producción y comprensión textuales.” (1994: 100). Estos conocimientos son de cuatro tipos: el *lingüístico*, el *de la interacción*, el *enciclopédico* y el

⁵⁵ T. van Dijk autor propone el concepto de *superestructura* o estructura global para la caracterización de los tipos de textos, más allá de su contenido semántico o *macro estructural*. De hecho, un mismo contenido puede expresarse a través de diferentes superestructuras. La superestructura narrativa incluye una historia y una moraleja. La historia está integrada por la *trama* y por la *evaluación*. La trama a su vez está formada por uno o más *episodios* ubicados en un *marco* e integrados por un *suceso* organizado a nivel de la intriga por una *complicación* y una *resolución*. Para T. Van Dijk, las superestructuras se manifiestan a través de diferentes sistemas semióticos: la narración, por ejemplo, se puede materializar tanto en una película como en una novela.

de los esquemas textuales globales. Consecuentemente, señalan la necesidad de formular un enfoque que considere varios niveles: los criterios lingüísticos –como los que predominan en las tipologías descritas hasta ese momento- son necesarios, pero insuficientes. En conclusión, proponen integrar a lo lingüístico, los objetivos y las estrategias de los participantes de la comunicación. Además, señalan como elemento fundamental la presunción del carácter histórico de todo texto. Por lo tanto, toda clasificación inevitablemente varía a través del tiempo.

Los distintos niveles clasificatorios que proponen para la elaboración de las tipologías pueden tener distinta relevancia en cada clase de texto, pero todos ellos siempre están presentes y se establecen según:

- el *tipo de función*, que se relaciona con la interacción social supuesta o sostenida por el texto.

El productor textual puede desarrollar las siguientes funciones: expresar, contactar, informar o comandar⁵⁶;

- el *tipo de situación*, que implica la suposición de que el hablante tiene almacenado un “saber sobre las situaciones” o “modelo de las situaciones”. Este incluye tanto el tiempo y el lugar como las esferas comunicativas y las institucionales, y las formaciones sociales de la interacción;

- el *tipo de procedimiento*, que hace referencia al modo de conducirse para lograr el objetivo preestablecido. Por lo tanto, se relaciona con las estrategias que los que interactúan ponen en juego en una situación determinada. Por ejemplo, qué información se debe incluir o cómo hay que ordenarla;

- el *tipo de estructuración textual*, que se relaciona con las decisiones que se deben tomar

⁵⁶ Es de destacar que –como en las funciones que presenta Roman Jakobson (1975)- estas por lo general establecen entre sí relaciones inclusivas y de dominancia, pero no de exclusión

respecto de la configuración de los textos concretos ⁵⁷; y

- los *modelos prototípicos de formulación*, que se relacionan con los tipos a los que responden los textos de una misma clase. ⁵⁸

Es importante señalar que los usuarios de una comunidad lingüística poseen conocimientos diferenciados sobre las clases textuales, según sus experiencias y sus prácticas comunicativas. ⁵⁹

En conclusión, a diferencia de lo que ocurre con las tipologías homogéneas e intermedias, en las heterogéneas se parte de la identificación de la clase en un texto concreto y la clasificación de este solo puede considerarse completa si se integran los otros niveles. ⁶⁰

7. La narración y la producción del sentido

El *sentido* está fuertemente condicionado por el valor social de los signos y -más ampliamente- por los alcances a menudo contradictorios y opuestos de los discursos, por los sistemas de valores, por los modos de vida y por las prácticas sociales. Por eso, el sentido se dirime en la *significación*.

En tanto procedimiento, la significación se relaciona con dos órdenes complementarios: la *denotación* y la *connotación*. Habitualmente y por su derivación *saussureana*, estos términos se asocian con el signo verbal. Pero a partir de las investigaciones semióticas de R. Barthes (1999) en relación con el mito y de Christian Metz (2002) en relación con el cine, también se utilizan en una perspectiva *transemiótica* que excede la palabra y permite caracterizar diferentes fenómenos

⁵⁷ Por ejemplo, todo texto está compuesto por un núcleo textual, una parte inicial y una parte terminal. La decisión de anticipar o posponer el núcleo textual se relaciona con este nivel.

⁵⁸ Como explica G. Ciapusio, "(...) a pesar de que cada texto es "único" puede afirmarse que en las formulaciones de textos se refleja también algo típico y universal (piénsese en el caso de un mismo texto a distintas lenguas.)" (1994: 118).

⁵⁹ Así, muchos no pueden escribir un cuento o realizar una exposición científica. Pero de todas maneras hay clases textuales que la mayoría de los usuarios domina, como por ejemplo, la conversación familiar.

⁶⁰ En la *crónica periodística escrita*, por ejemplo, lo narrativo se corresponde con el modelo prototípico de formulación, pero no es su rasgo dominante o excluyente.

e integrar distintos niveles y sistemas. En cualquier caso, la denotación y la connotación se consideran como dos términos interdependientes. Desde mi enfoque, además, sostengo que la denotación es un tipo de connotación.

En efecto, la denotación establece una relación que se asume culturalmente como lineal y objetiva entre un signo y el conjunto de elementos que constituye su referente. Su procedimiento fundamental es la *selección*.⁶¹ En la medida en que haya selección, la denotación -cuyo sentido se asume como natural, evidente o inevitable- puede ser considerada como un tipo de connotación que se define por la negación de su condición. Por eso, es una herramienta fundamental, junto con el sentido común, para la construcción de la *objetividad narrativa*, como analizaré en el **capítulo N.º 3**.⁶²

Por su parte, la connotación tiene un *valor evocativo* y se asocia con los significados, las propiedades o las características propias de un elemento en determinados *contextos*. Si bien su procedimiento también es la selección, esta última siempre es más evidente y se interpreta como un añadido y por lo tanto como un matiz. Su campo es el de la intersubjetividad, aunque ninguna connotación puede considerarse como exclusivamente individual o personal, al menos en su capacidad de significación, ni siquiera en el texto poético. Las connotaciones posibles son ilimitadas y, como ocurre con la poesía, alteran la forma del significante, no su *primer* significado naturalizado. Por este motivo, se considera que se significa desde el estilo o la retórica de la comunicación. Desde esta perspectiva, tanto escribir (o producir un texto) como

⁶¹ Por ejemplo, un lápiz *es un instrumento de madera y grafito que se utiliza para escribir*. Las palabras destacadas en cursiva son las entidades acordadas para identificar la referencia: ningún significado es objetivo, pero existen consensos o conformidades que determinan que algunos *seleccionados* prevalezcan por sobre los otros. Así ocurre cuando se considera, por ejemplo, que *casa* y *rancho* denotan lo mismo porque los dos son *hogares*.

⁶² Desde esta perspectiva, debe entenderse la afirmación de John Fiske y John Hartley (1978) respecto de que la connotación es la manifestación de la ideología de una sociedad.

leer (o producir un sentido) siempre es connotar.⁶³ Por lo tanto, el sentido no puede entenderse a la manera romántica como exclusivamente aquello que el autor quiso decir ni como la formalización de un contenido a través de una estructura (como lo piensan los formalistas y el estructuralismo), sino como un procedimiento dialogal con el lector.⁶⁴

Una postura como esta cuestiona la autonomía del texto en tanto forma o estructura separada de sus condiciones de lectura, ya que se considera en primer lugar que los sentidos son producto de la comunicación y no anteriores a esta. Pero también cuestiona la autonomía de la propia obra en la medida en que se pretenda instituir la como texto: toda obra -explica Hans George Gadamer (1975), citado por T. Eagleton (1999)- establece un diálogo entre el pasado que le corresponde en tanto producto terminado y el presente del lector. La tradición instala así un pasado trasvasado al presente por los sucesivos encuentros de la obra con las culturas que la leyeron: la concurrencia del lector con el texto está mediada por todas las variables que constituyeron su escritura y sus distintas lecturas. Por eso, la obra puede pensarse como un punto de intersección entre lo establecido y un vacío que el lector debe llenar. Desde luego, esta posición sostiene la productividad del lector en la construcción del sentido de la obra.⁶⁵

Las ideas que se acaban de presentar se relacionan con el entramado teórico que algunas perspectivas contemporáneas configuran sobre el problema del sentido:

- la *estética de la recepción*, centrada en el lugar del receptor en la comunicación artística;
- el *análisis del discurso*, al que hice referencia con anterioridad, pero sobre el que considero

⁶³ Como señala Wolfgang Iser (1987), es la escritura del lector la que hace posible el sentido: toda interpretación implica un matiz.

⁶⁴ En palabras de P. Ricoeur (1995), “El texto sólo se hace obra en la intersección de texto y receptor”. Porque -como señala T. Eagleton (1999)-, no es posible distinguir entre lo que el texto significa y lo que significa para mí.

⁶⁵ La calidad estética de la obra -y no solo en el caso del arte- se relaciona con la posibilidad de abrir interrogantes, no de cerrarlos. Lejos de la lección moral, “La gran narrativa es, en espíritu, subversiva, no pedagógica”, señala J. Bruner (2003: 25).

- necesario volver en relación con uno de sus conceptos fundamentales: la intertextualidad, en la medida en que esta se asocia directamente –al menos desde mi perspectiva- con las competencias interpretativas;
- el *postestructuralismo* y la *deconstrucción*, disciplinas relacionadas con la hermenéutica e indispensables para la propuesta teórica sobre la narrativa de Paul Ricoeur, a la que haré una referencia especial;
 - la *psicología cognitiva*, que explora los fenómenos de la percepción, de la comprensión y del conocimiento; y
 - la *comunicación*, la *pragmática*, los *estudios culturales* y la *semiótica*, dado que en una investigación como esta no es posible desatender la evidencia de que el sentido se dirime básicamente en su *producción*.

7.1. La actividad del receptor

Desde la filosofía, se considera la hermenéutica y la fenomenología contemporáneas como los puntos de partida de la estética de la recepción.

La hermenéutica se define como la disciplina, el arte o la técnica de la interpretación. Jacques Derrida (1987) distingue “dos interpretaciones de la interpretación”: una que busca descifrar una verdad o un origen que escapa al juego del signo y otra deconstructiva que intenta ir más allá del hombre y el humanismo. La expresión *juego del signo* expresa la supremacía del significante por sobre el significado, fundamento del deconstructivismo: el sentido, para esta segunda hermenéutica, no es algo estable y anterior al significante sino que depende de este. A su vez, según Andrew Bowie (2002: 379-383), la hermenéutica, en su orientación más general, puede plantear dos caminos u opciones: quien interpreta debe encontrar el sentido del texto o el

sentido solo puede emerger a partir de la creatividad del interpretante, como sostiene por ejemplo la deconstrucción. En cualquiera de los dos casos, la verdad –en tanto producción del lenguaje– aparece como un problema, ya sea que se entienda que esta *se revele* (por ejemplo, en la obra de arte) o que *se justifique* en las afirmaciones (por ejemplo, a través de la argumentación).

Respecto de la fenomenología, se trata de un movimiento filosófico centrado en la descripción de las experiencias que descubren los sentidos. Uno de sus más importantes representantes en el campo del arte es Roman Ingarden, quien diferencia el sustrato existencial o físico de una obra, del objeto estético que aparece cuando el sujeto concreta lo indeterminado en ella: el valor intrínseco y *callado* de una obra puede emerger únicamente a partir de la apreciación de su público. El teórico de la recepción Wolfgang Iser (1987) reelabora esta idea analizando el encuentro entre el texto y el lector, espacio en el que se produce la significación. La interacción se produce a través de una serie de estrategias y de temas que plantea el texto. La actividad consiste en construir la significación en aquello que no está dicho explícitamente y, para ello, debe actualizar (o interpretar) los esquemas o las direcciones generales de la obra, tal como plantea R. Ingarden.

La *recepción* –por lo tanto– puede entenderse como el acto mediante el cual un receptor recibe, registra e interpreta un texto. Como ya se señaló, los análisis enunciativos diferencian el receptor externo (o el sujeto material que obtiene un mensaje) del receptor interno (el lector modelo o implícito) que el texto construye. Los estudios sobre la recepción se centran en el receptor externo, pero no desestiman la importancia del interno porque consideran que este es un componente fundamental para que la producción del sentido sea posible: por medio de él se construye un implícito especular (o incluso *antiespecular*) con el que el receptor externo debe confrontar o dialogar.

En líneas generales aunque con matices, estas investigaciones acuerdan en considerar al receptor externo como un sujeto productivo dotado de un horizonte de expectativas, aunque condicionado por los diferentes contextos personales y sociales y por una serie de variables socio culturales entre las cuales es fundamental el sistema de valores. También son capitales los lenguajes en los que el texto se codifica y las diferentes lecturas presentes y pasadas que se produjeron a partir de él.

7.2. El *sentido* como una forma del diálogo

Para el análisis del discurso, el término intertextualidad (o *dialoguismo*, según M. Bajtín) “designa a la vez una propiedad constitutiva de todo texto y el conjunto de las relaciones explícitas o implícitas que un texto o un grupo de textos determinado mantiene con otros textos.” (P. Charadeau y D. Maingueneau, 2005: 337). En la medida en que estas relaciones puedan ser identificadas, la intertextualidad es también un procedimiento de la recepción: como la relación intertextual solo puede reconstruirse como huella de otros textos a partir de la lectura, en su sentido último, toda relación intertextual está vinculada con la interpretación. Así la conciben Mijail Bajtín, Valentin Voloshinov, Julia Kristeva y Gerard Genette.

M. Bajtín (2002) define el *dialoguismo*⁶⁶ como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” tanto pasadas como futuras. Lo considera un elemento determinante de la novela moderna en oposición a los discursos monológicos y teológicos, que afirman una sola voz. Más allá de la novela, en su sentido más amplio, el lenguaje siempre es dialogal en la medida en que este solo puede aprehenderse en función de su orientación hacia

⁶⁶ Posteriormente, J. Kristeva (1981) introduce el término *intertextualidad* como una traducción de *dialoguismo* para aplicarlo al análisis literario aunque el concepto que encierra es muy antiguo. De hecho, como señala Victorino Zecchetto, “Es conocido el adagio latino *liber ex libris* –un libro proviene de otros libros- para aludir a las referencias inmanentes y diseminadas en un escrito de otro escrito, cuyas conexiones se enlazan con los aportes de otros discursos de los que derivan.” (2003: 325).

otro.⁶⁷ Tanto para M. Bajtín como para V. Voloshinov, este carácter dialogal implica pensar el signo como un elemento no neutral en la medida en que se constituye en el foco donde se da la lucha por la determinación del significado. A su vez, todo texto -en tanto entramado de voces- se define por su inevitable dimensión histórica: el *cotexto* es a la vez su *contexto*. Por este motivo, comprender es para M. Bajtín básicamente una operación dialogal o intertextual.⁶⁸ Por su parte, J. Kristeva (1981) pone en primer plano la productividad del receptor en la construcción de la significación al definir los discursos artísticos como prácticas significantes. Como en M. Bajtín, esta productividad se relaciona especialmente con la percepción o el reconocimiento de las relaciones que el texto establece con los otros textos.

En *Palimpsestos. La escritura en segundo grado* (1989), G. Genette define como transtextualidad “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos”. E identifica cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad* (o copresencia efectiva a través de la cita, la alusión o el plagio), la *paratextualidad* (que hace referencia al contorno -en el sentido discursivo de cotexto-, es decir, a todos los mensajes accesorios, como títulos, prólogos, índices o créditos), la *metatextualidad* (definida como una relación de comentario que establece por lo tanto un vínculo crítico), la *architextualidad* (en referencia a las taxonomías genéricas implicadas en los títulos o en los subtítulos) y la *hipertextualidad* (es decir, la relación de un texto -o hipertexto- con su versión anterior -o su hipotexto⁶⁹).

⁶⁷ “Toda enunciación –sostiene V. Volochinov- por más insignificante y completa que sea por sí misma, constituye tan solo una fracción de una corriente de comunicación verbal no interrumpida (acerca de la vida cotidiana, la literatura, el conocimiento, la política, etc.). Pero esta comunicación verbal no interrumpida no constituye a su vez sino un elemento de la *evolución* no interrumpida, y en todas direcciones, de un grupo social dado.” (1976: 136).

⁶⁸ Así aparece planteado en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (2003).

⁶⁹ Algunas de sus formas son la parodia, el pastiche y la sátira (ver el **capítulo N.º 3**).

7.3. La preeminencia del significante

El sentido es analizado con particular profundidad por una serie de pensadores franceses a los que suele incluirse dentro del postestructuralismo para indicar la relación crítica que establecieron con el pensamiento estructuralista. Entre otros investigadores, me interesa destacar a Paul Ricoeur, la ya nombrada J. Kristeva, y la obra de R. Barthes a partir de la publicación de *S/Z*, a la que hice mención anteriormente.

En líneas generales, el postestructuralismo desplaza el interés por el significado del signo a su significante, que aparece asociado a infinitos significados de tal suerte que no existe significado que no sea a su vez un nuevo significante. Esta nueva dirección ubica al sujeto en un lugar central respecto del lenguaje y -en consecuencia- cobra importancia especial la enunciación y la temporalidad. Por otra parte, el hecho de que para el postestructuralismo, el significado no esté *atado* al signo, lleva a considerar el sentido no ya en función de una estructura sino en relación con su estructuración textual.⁷⁰

Para J. Derrida (1987), los signos tienen culturalmente una *huella* producida por sus infinitas resignificaciones de tal forma que cualquier producto puede pensarse como una red intertextual en la que es imposible llegar a un significado final, porque este siempre se constituirá en el significante siguiente. El autor critica el concepto de *estructura* y en especial el de *centro*, entendido como aquello que es único e invariable en una estructura determinada. La *estructuralidad de la estructura* sería el elemento permanente de la razón occidental y el lenguaje -en tanto sistema- su último estadio.⁷¹ Para explicar estas ideas, utiliza el concepto de *différance*, entendido como la imposibilidad de completar el sentido debido a la intervención de los

⁷⁰ En su versión más extrema, el postestructuralismo considera que no existen textos sino solamente lectores.

⁷¹ Por este motivo, M. Payne afirma que “el postestructuralismo no es un abandono de la estructura, sino más bien una reflexión crítica sobre su dinámica.” (2002: 533).

significados de las otras palabras, que le sustituyen y le añaden nuevos sentidos. Debido a que no es posible fijar un sentido coherente y no problemático, tampoco lo es establecer un metalenguaje ya que los signos que lo conformarían estarían siendo objeto de permanentes deslizamientos e indeterminaciones.⁷²

Para J. Derrida, *deconstruir* es el procedimiento jerárquico de interpretación cuya finalidad última no consiste en comprender lo que el texto dice sino lo que calla. Se busca así demostrar cómo los sistemas o las estructuras están apuntalados desde afuera por otros sistemas. En este sentido, la deconstrucción es una práctica política ya que devela la lógica mediante la cual ciertos sistemas construyen sus sentidos.

Paul Ricoeur investiga la narración desde una perspectiva hermenéutica organizada en niveles, uno de los cuales es el texto mismo no ya como estructura sino como la configuración de un material preexistente. El *acto de narrar* –como el acto de leer– imbrica procedimientos de conocimiento, de interpretación y de invención. En *Tiempo y narración* (1995), el autor establece dos ideas centrales. Por un lado, conecta la metáfora con el relato a través de los conceptos aristotélicos de *mythos* y *mimesis*. Por el otro, determina que el *tiempo* relaciona las experiencias humanas con la narración.

Para Ricoeur, en su procesamiento, el discurso se hace *obra* y al mismo tiempo metáfora interactiva. La metáfora así planteada es una forma de predicación sobre el mundo. El carácter metafórico no está dado por un efecto de sustitución o de desviación del objeto narrativo, porque este nunca se encuentra presente sino a través del lenguaje que lo representa o reconstruye haciéndolo pasar por la memoria (como ocurre en el relato histórico) o por la imaginación (como en la literatura). Por lo tanto, la narración es una referencia indirecta o una *re-presentancia*, como

⁷² Por eso, desde esta perspectiva, una narratología modal postestructuralista sería poco probable.

propone I. Klein (2008: 17), en la que la función de la lectura es interpretar la analogía que produjo la trama.

En su análisis de *Poética*, P. Ricoeur identifica tres niveles narrativos o *mimesis*:

- la *prefiguración (mimesis I)* puede pensarse como un *antes de* la puesta en intriga. En este nivel, ocurre la comprensión práctica a través de los conocimientos previos que operarán para que la *mimesis* ocurra. El autor identifica tres dimensiones de operaciones necesarias: las redes conceptuales, los recursos simbólicos y los caracteres temporales;
- la *configuración (mimesis II)*. Aquí la sucesión de acontecimientos que la *mimesis I* prefiguró, se constituye en una totalidad organizada temporalmente a través de la causalidad. Los hechos se vuelven inteligibles por medio de la trama (el *mhytos*); y
- la *refiguración (mimesis III)*. Ocurre aquí la apropiación y la interpretación de la obra a través de la lectura. Esta por lo tanto produce un nuevo sentido en la medida en que se ordena en una operación cognitiva que actualiza un conocimiento a la vez que se instituye como su fuente. La refiguración aumenta la realidad que la comprensión práctica había construido en la *mimesis I* a través de la mediación de la *mimesis II*.

En conclusión, para P. Ricoeur la ficción -como condición inherente de la narrativa-, se aproxima más al concepto de interpretación que de *fingimiento* o *no verdad* debido a la supremacía asignada a las *mimesis*. Por otra parte, en esta perspectiva el texto aparece como autónomo, por lo tanto, en sus diferentes procesos de lectura, se descontextualiza y se recontextualiza en forma permanente.⁷³

⁷³ Ambos aspectos –la autonomía y el problema contextual- llevaron a pensar que en P. Ricoeur, la obra parece hacerse a sí misma y que no se tiene en cuenta que “los individuos se transforman en sujetos cuando son interpelados por los discursos, los que, a su vez, son determinados por formaciones ideológicas, las que remiten, en definitiva, a posiciones de clase.”, como señalan M. Contursi y F. Ferro (2000: 60). Sin embargo, este tipo de cuestiones tan valiosas no son preocupaciones centrales para la hermenéutica.

7.4. Los procedimientos de la comprensión

Según Mario Carretero (1998), la psicología cognitiva es una disciplina que se dedica al estudio de los procesos intelectuales de mayor a menor complejidad: la percepción, la atención, la memoria, el lenguaje y el razonamiento. Es clave para esta disciplina, la indagación acerca del procesamiento de la información a partir de la metáfora computacional. Esta se asume, según M. Carretero, de manera *débil*, como una fuente de inspiración.⁷⁴ En conclusión, uno de sus objetivos es entender cómo piensan las personas.

Según la psicología cognitiva, percibir y pensar son procesos activos diferentes, pero imbricados, que se orientan a la consecución de un fin. Entre sus procedimientos básicos, se encuentran la *anticipación* a través de la formulación de hipótesis y la *inferencia*. Esta última da valor a los elementos implícitos, no formulados o no visibles. En efecto, el individuo interroga el entorno y a partir de allí obtiene una serie de conclusiones perceptivas que se relacionan directamente con la inducción, las reglas aprendidas, los conocimientos adquiridos y la obtención de premisas. Estas actividades están dirigidas por los *esquemas*, que son conjuntos de conocimientos organizados en clases que permiten construir *expectativas* -en la medida en que son previos a la percepción. Los esquemas pueden tener una organización estructural o semántico-situacional-estructural, según la línea de investigación en la que se inscriban.⁷⁵ Pero en cualquier caso, el ver, el leer o el escuchar son actividades constructivas que implican las operaciones mencionadas.

J. Bruner afirma que hay dos modalidades de funcionamiento cognitivo: la paradigmática (o lógico científica) y la narrativa. “Cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la

⁷⁴ A diferencia de la ciencia cognitiva, que equipara los procesos de la comprensión con los procesos computacionales.

⁷⁵ La propuesta de David Bordwell que analizaré más adelante, sigue la segunda corriente.

experiencia, de construir la realidad. Las dos (si bien son complementarias) son irreductibles entre sí.” (2004: 23). Mientras la primera persuade de su verdad a través de la generalización y de la abstracción, la segunda convence de su semejanza con la vida. A diferencia del científico que busca conocer la verdad, el narrador se preocupa por cómo llega a darle significado a la experiencia, ya que su objeto son las vicisitudes de las intenciones humanas. Por lo tanto, la narración permite ordenar la experiencia y construir la realidad: a través de ella, se representan *el mundo* o *un mundo*.⁷⁶

David Bordwell (1996) analiza en particular la comprensión narrativa audiovisual a partir de la descripción de cuatro *esquemas* específicos, que permiten atribuir unidad al *continuum* temporal que el relato representa a través de la causalidad (*post hoc, ergo propter hoc*, según la escolástica), la temporalidad y la espacialidad. Entender un relato, por lo tanto, es entender qué, dónde, cuándo y por qué sucede. El primer esquema es el *prototipo*, que permite identificar un elemento como perteneciente a una clase; el segundo es el *patrón* o *esquemas de acción*, similar en su planteo más general a la superestructura propuesta por T. van Dijk; el tercero es el *procesal*, formado por una serie de reglas operacionales que adquieren y organizan dinámicamente la información.⁷⁷ Finalmente, ubica el *esquema estilístico*, en tanto vehículo para la información narrativa. Su configuración se relaciona con los medios empleados en la narración, como el lenguaje o el arte gráfico. Cuanto más canónica es la historia que se cuenta, menor desarrollo hay de la percepción estilística. Los esquemas supervisan directamente la memoria (entendida como

⁷⁶ Cada uno de los artículos destacados describe la extensión de lo que nombra y permite establecer sintéticamente la diferencia entre dos grandes tipos de narrativas: las de ficción y las de no ficción (A. Gaudreault y F. Jost. 1995: 39 a 42), aspecto que analizaré en el **capítulo N.º 3**.

⁷⁷ Este lo diferencia a su vez en tres clases, aunque con frecuencia cooperan unas con otras: la composicional, la realista y la transtextual: “Si Marlene Dietrich canta una canción de cabaret, lo justificamos composicionalmente (es en ese lugar donde el héroe la encuentra), realísticamente (representa a una artista de cabaret) y transtextualmente (Marlene canta esas canciones en muchos de sus filmes; es una característica de la estrella)” (1996: 36).

un procedimiento cognitivo) y permiten la formulación de las *hipótesis*. Estas pueden ser de tres tipos: las *de curiosidad y de suspenso*, las *probables* y las *exclusivas*.⁷⁸ El autor destaca además el *inicio* del relato y los *retrasos* como los momentos de alta actividad hipotetizadora, tal como los identificaba R. Barthes en relación con los códigos hermenéuticos. En conclusión, “Las narraciones se construyen con la idea de recompensar, modificar, frustrar o vencer la búsqueda de la coherencia por parte del perceptor” (1996: 39) y en este camino se articula la *emoción* del receptor con los procedimientos de la comprensión. Pero el modelo básico de narración que propone D. Bordwell responde a una historia canónica que –como el autor señala– es común a los miembros de una misma cultura. Por lo tanto, no es posible arriesgar su valor intercultural.

7.5. El *sentido* como producción de la cultura

Los estudios culturales se preocupan por investigar las relaciones entre la construcción del sentido y las relaciones sociales a partir de la consideración de que cualquier texto se constituye en un *evento* en la medida en que se inscribe en un tiempo y un lugar específicos. En tanto evento, el texto *ocurre* en la intersección entre lo que el emisor quiere decir, lo que logra decir y lo que el receptor externo comprende. Además, los culturalistas sostienen que los textos no necesariamente responden a la función o al uso previsto. Por el contrario, su uso particular en la recepción también condiciona la construcción del sentido.

Las ciencias de la comunicación en la actualidad adoptan un enfoque similar, orientado en especial a los medios masivos.⁷⁹ Para estas disciplinas, y también para la semiótica, el receptor

⁷⁸ Las primeras proponen relaciones con el pasado (intentando explicarlo) o anticipaciones sobre lo que vendrá. Las segundas se manifiestan a través de la gradación (es decir, según el grado de probabilidad). Las terceras implican disyunciones. Las tres pueden formularse de forma simultánea.

⁷⁹ Este campo es muy vasto y supera los objetivos de mi trabajo. Pero sirva como referencia la enumeración de los distintos *paradigmas* que propone Mauro Wolf (2004) y que representa cómo la disciplina pensó y piensa lo que ocurre en la relación que

no recibe primordialmente mensajes (como sostiene la teoría de la información) sino conjuntos textuales en el marco de sus prácticas sociales. La comunicación no se plantea de manera lineal sino que la recepción reconoce y atribuye sentido a los textos. Estos no pueden garantizar su comprensión, pero sí establecer un campo de *posibles efectos de sentido*.⁸⁰ Según Paolo Fabbri (1973) -orientado por el pensamiento de Juri Lotman y la escuela de Tartu (1979)-, existen dos tipos de reglas que orientan la producción del sentido: las *gramaticalizadas* y las *textualizadas*. Las primeras se aplican a los productos de la “cultura alta” y son ampliamente compartidas y reconocidas por toda una comunidad discursiva. Las segundas están constituidas por las propias prácticas textuales y se identifican en los productos de la cultura de masas. La capacidad de lectura o de interpretación en este último caso, se relaciona con la acumulación de textos recibidos, antes que con el aprendizaje específico de sus códigos. Por lo tanto, como la circulación -en tanto práctica textual- configura inicialmente el sentido, una de las características principales de estos productos es la impredecibilidad de su significación: la emisión se encuentra fuertemente condicionada por la necesidad de obtener una respuesta que no puede más que prever en una codificación caracterizada por la repetición.

En este marco conceptual, Umberto Eco (1992) diferencia entre *textos abiertos* y *cerrados*. Mientras los primeros despliegan una pluralidad de lecturas y sentidos, los segundos indican (aunque no garanticen) una interpretación en particular.⁸¹ En *Los límites de la interpretación* (2000), el autor diferencia dos tipos de interpretaciones: la semántica y la crítica. En la primera,

se establece entre los medios masivos y sus audiencias: la teoría hipodérmica, la corriente empírico-experimental, los estudios empíricos de los efectos limitados, la teoría funcionalista, la teoría crítica, la teoría culturológica (estudios culturales) y las teorías comunicativas. Todos ellos toman como eje la recepción entendida como *audiencia*, es decir, como “los individuos y grupos desconocidos a los que se dirigen las comunicaciones masivas” (Tim O’Sullivan, 1997: 40).

⁸⁰ Al respecto, Eliseo Verón afirma que “El problema de saber cuál es concretamente la gramática de reconocimiento aplicada a un texto en un momento determinado sigue siendo indecible a la sola luz de las reglas de producción” (1978: 11).

⁸¹ La *decodificación aberrante* se produce cuando el lector “lee mal” lo que el texto dice o –en términos semióticos- descodifica con códigos diferentes a los utilizados en el texto.

el destinatario (en términos de comunicación de masas, el *público*) llena de sentido el texto. En la segunda, el destinatario analiza por qué el texto puede producir esos sentidos semánticos y no otros. Una posición similar presenta el ya mencionado *S/Z* (2000), de R. Barthes, en relación con las obras literarias, al distinguir entre las *legibles* o *clásicas* y las *escribibles* o *modernas*. Estas últimas son las que permiten el *placer* interpretativo del lector a partir de su ambigüedad compositiva. Ambas posiciones –la de U. Eco orientada a los medios de comunicación de masas y la de R. Barthes dirigida a la obra literaria *clásica*- privilegian la *textualidad* por sobre la *lectura*, pero sostienen el criterio dialogal que articula el encuentro entre la obra (o el producto) y su lector.

Por su parte, desde el culturalismo, Stuart Hall (1980) presenta una perspectiva centrada en el lector o, más precisamente, en la importancia que tienen los contextos en la producción del sentido. El investigador acompaña las orientaciones contemporáneas que vengo analizando respecto de que el significado se produce por el encuentro entre el receptor externo y el texto, pero en su enfoque tiene un interés central el lugar de la *negociación*. En efecto, además de los contextos, para S. Hall el sentido está condicionado por el *modo de destinación* que construye el texto.⁸² Por lo tanto, este confronta al receptor interno con el externo indirectamente interpelado. Cada receptor externo (cada espectador televisivo, en este caso) adopta una posición frente a los textos y desde allí realiza su interpretación según su condición social y su contexto cultural. La *lectura hegemónica* dominante acepta el texto según los supuestos ideológicos del emisor. La *lectura negociada* adapta su interpretación a la condición social del lector. La *lectura de oposición* supone un sistema de sentido alternativo al hegemónico.

En todos los autores mencionados, se reconoce el rol productivo del lector condicionado por

⁸² Denomina *modo de destinación* a la forma en que un texto se dirige a sus lectores imaginados.

su contexto primariamente histórico, pero también se supone la necesidad de un texto capaz de ser comprendido. Esta *capacidad* se origina en su coherencia textual, entendida a la vez como un producto textual y como una producción de la recepción, más allá del carácter abierto o cerrado.⁸³ Comprender, entonces, sería *asignar* coherencia.

8. Los usos sociales de la narración

Las perspectivas semiótica, culturalista y de la comunicación en torno del sentido abren un nuevo interrogante acerca de por qué, para qué y cómo las personas usan las narraciones. La pregunta por el *uso* implica pensar en las actividades que las sociedades, sus grupos y sus individuos realizan con las diferentes clases de relatos. Las teorías al respecto se orientan en dos direcciones: una *global*, que implica explorar la actividad narrativa en general, y otra *focal*, que se centra en el análisis particular de algunas de sus clases, sus modalidades, los condicionamientos de los *medios* o los sistemas semióticos que las significan y el contexto en el que ocurren. Ambas perspectivas pueden responder a enfoques micro o macro sociológicos. Pero en cualquiera de los casos, la *narración de relatos* se entiende como una *práctica social*, es decir, como el modo en que una sociedad o alguno de sus grupos asumen sus relatos. De allí, la importancia que este tema tiene para los estudios sobre las narrativas televisivas.

Esta reflexión inicial implica considerar una serie de problemas. En primer lugar, corresponde pensar si son el propio medio y su consumo los que determinan el uso de la narración o si esta tiene determinados usos socialmente significativos y el medio constituye solo

⁸³ Porque el texto es una unidad semiótica que no contiene en forma explícita toda la información necesaria para su comprensión, pero que “brinda antecedentes suficientes para que un lector, apoyándose en sus conocimientos anteriores pertinentes, elabore un *constructo* textual coherente.”, como explica Giovanni Parodi S. (2005: 61).

una de sus posibles mediaciones.⁸⁴ En segundo lugar, es importante distinguir (junto con E. Werlich) entre al menos dos tipos discursivos: los de ficción y los de no ficción. Si bien este tema es la base del desarrollo del **capítulo N.º 4**, necesito anticipar que desde el momento en que una comunidad identifica clases diferentes (por ejemplo, una telenovela y un noticiero), puede suponerse que muchos de los usos que haga de cada una de ellas también serán diferentes, aunque a la vez, ciertos usos o funciones sean comunes a todo tipo de relato.⁸⁵

Mi trabajo sostiene que efectivamente toda narración tiene usos comunes y generales. Pero a su vez, el medio (como técnica, pero sobre todo como institución) y los contextos condicionan ciertas particularidades específicas de los relatos y de sus usos.⁸⁶ Su fundamento teórico se halla en la obra de Jesús Martín-Barbero (2003), quien desarrolla el concepto de *mediación* como la matriz mediática masiva donde se asienta la cultura popular. Las distintas mediaciones *narrativas* -por lo tanto- configuran lo que una cultura articuló previamente como relato, como sostiene P. Ricoeur (1995). Como se puede inferir, entonces, la imposibilidad de llegar a una respuesta única que dé cuenta de los usos de la narración en general, hace que en este apartado me centre exclusivamente en las narraciones masivas.

⁸⁴ En relación con la televisión, por ejemplo, corresponde saber si toda ella es narrativa o si en el flujo televisivo conviven diferentes tipos textuales imbricados en relaciones de *predominancia*, *dominancia* y *subsidiariedad*. Si el interrogante se resolviera por la primera opción, podría abordarse una única respuesta general. Pero si no fuera así, los usos de la televisión -al menos desde la perspectiva que planteo- dependerían fundamentalmente de la secuencia que dominara cierto tramo de su programación. Por otra parte, si todo producto audiovisual es eminentemente narrativo como sostienen, entre otros, J. Aumont *et al.* (1989), los usos de la televisión son análogos a los de cualquier otro tipo de narración. Decir televisión narrativa sería entonces una redundancia. Pero si -como explica Marshall McLuhan (1964)-, la existencia de un medio es más significativa que el contenido que *media*, los usos dependen principalmente de cada medio en particular.

⁸⁵ Por ejemplo, un *relato histórico* produce el pasado y al hacerlo construye su sentido bajo la prescripción de decir la verdad y un *relato de ficción* no posee un referente real o un campo de referencia externo (como señala Benjamin Harshaw, 1984): la comunidad asume la materialidad mimética de la imaginación. Pero ambas clases de relatos se instituyen como *formas de conocimiento* (J. Bruner, 2004).

⁸⁶ Esta posición es la que sostienen -entre otros- los análisis que realizan Carlos Monsiváis (2000) sobre el devenir cultural del melodrama en Latinoamérica a partir de la llegada del cine, John Fiske y John Hartley (1978) sobre la función barda de la épica y de la televisión comercial, y Beatriz Sarlo (2000) sobre el folletín.

8.1. Los usos, las funciones, los roles y las expectativas

M. E. Contursi y F. Ferro (2000) mencionan una serie de investigaciones que explican la narración a partir de sus distintos *usos*, *papeles* o *funciones*, tanto en su dimensión cultural como social y de comunicación, y explican que los tres términos implican posiciones teóricas e ideológicas diferentes. A estos tres conceptos de significación *general* equivalente, puede añadirse el de *expectativas*, de empleo frecuente en los estudios de comunicación.

8.1.2. Los sentidos de *función* y *papel*

La *función* (*function*, en inglés) es una categoría propia del funcionalismo estructural (representado por E. Durkheim y T. Parsons), pero su origen se encuentra en las ciencias positivistas del siglo XIX. En tanto corriente teórica, el funcionalismo estructural considera a la sociedad como un organismo cuya organización depende de cada una de sus partes constitutivas entendidas como las responsables de desempeñar una función específica. Los individuos prestan funciones determinadas a la sociedad y de esta manera aseguran su funcionamiento. Las acciones individuales tienden a la resolución de cuatro tipos de problemas sociales: de conservación y control, de adaptación, de persecución de finalidad y de integración. Aunque la sociedad está formada por distintos subsistemas que pueden resultar *funcionales* o *disfuncionales* respecto del sistema total o de los otros subsistemas, esta tiende a la *homeostasis*, es decir, al mantenimiento de su equilibrio. Los distintos subsistemas son los encargados de resolver satisfactoriamente los problemas de su funcionamiento para garantizar el imperio del equilibrio.⁸⁷

El análisis de la *función de los medios masivos* forma parte de los estudios sobre

⁸⁷ Una perspectiva como esta considera el consenso como basamento de lo social, por lo tanto elude la identificación del conflicto como uno de los componentes principales de la sociedad. Por eso, no puede dar cuenta suficientemente de las transformaciones que se operan en su devenir histórico.

comunicación y es una de sus áreas más importantes. Pero es necesario aclarar que su empleo (a menudo incorporado al castellano a partir de las traducciones del inglés) no implica necesariamente la adscripción al *funcionalismo* que se está describiendo aquí, como se verá más adelante, aunque sí lo emplean en este sentido las investigaciones de orientación específicamente funcionalista, que consideran los medios como un subsistema dentro de la estructura social. Para M. Wolf, esta etapa particular de los estudios de comunicación completa el recorrido que siguió la investigación de medios, “que había empezado concentrándose en los problemas de la *manipulación*, para pasar a los de la *persuasión*, luego a la *influencia*, llegando finalmente a las *funciones*.” (2004: 68). Entre sus representantes, se destaca Charles Wright.⁸⁸

Otra de las orientaciones más importantes derivadas del funcionalismo estructural en el campo de la comunicación es la *teoría de los usos y las gratificaciones* -representada por Denis McQuail y James Halloran, entre otros-, que sostiene que el consumo de medios busca contentar determinadas necesidades de la gente. Según James Halloran (1974), lo que la investigación debe hacer es centrar los estudios en lo que hace la gente con los medios y no en lo que los medios le hacen a la gente. Por su parte, D. McQuail (1983) afirma que estos satisfacen necesidades de diversión, de vinculación personal, de identidad personal y de vigilancia. Cada persona está en condiciones de elegir el medio y el producto en relación directa con la satisfacción de sus necesidades. Por lo tanto, los efectos posibles que los medios puedan ejercer sobre el individuo nunca serán completos ni totales ya que se encuentran enfrentados a necesidades personales mucho más significativas. Su eficacia, en todo caso, responde a la posibilidad de satisfacer una

⁸⁸ C. Wright parte de las investigaciones de Harold Lasswell, quien sistematiza las que a su entender son las tres actividades más importantes de los medios de comunicación: “1) la supervisión del ambiente, 2) la concordancia de las partes de la sociedad en respuesta a ese ambiente, y 3) la transmisión de la herencia social de una generación a la siguiente.” (1978: 16). A estas, Wright agrega una cuarta: el entretenimiento. Por su parte, estas actividades devienen en funciones (o disfunciones, según el caso) relacionadas con la atribución de *status*, el fortalecimiento del prestigio y el fortalecimiento de las normas sociales. Este último aspecto de la teoría de C. Wright hace referencia a las investigaciones de Paul Lazarsfeld y Robert Merton.

necesidad. Como señala T. O'Sullivan (1997), esta corriente tiene un sesgo individualista y *psicologista*, lo que la lleva a descuidar que las audiencias responden a ciertos condicionantes sociales que pueden evaluarse como previos. Por otra parte, tampoco se toma en suficiente consideración el contenido de los mensajes mediáticos e incluso su propia estructura, elementos centrales en la negociación del sentido, como ya expliqué.

Como ya dije, distintos investigadores reelaboran el concepto de función aplicado a los consumos masivos, pero desde posiciones diferentes. Tal es el caso de los mencionados J. Fiske y J. Hartley (1978), que atribuyen la *función barda* a la televisión desde una perspectiva culturalista (en oposición a las *teorías del reflejo*). La *función barda* retoma la idea de *mimesis* aristotélica al considerar el rol narrativo de la televisión como una mediación entre cierto aspecto de la realidad y las audiencias a través de los lenguajes que configuran las acciones que se desean narrar. Esta clase de actividad no es neutral: los medios reelaboran la *materia prima* de la sociedad a través de una retórica que la dota de *naturalidad*, *sentido común* y *autenticidad*. En el campo de la recepción, la percepción de neutralidad que implica una retórica así, se relaciona con el prestigio profesional que tienen los medios y con la fruición que orienta su consumo. Los autores señalan que este tipo de narrativas es la dominante, pero no la única, y destacan su carácter conservador ya que a través del imaginario del consenso, construye una normalidad que determina no solo los límites de lo narrable sino y sobre todo los límites de lo socialmente aceptable.

Francesco Casetti y Federico di Chio (1999) también reelaboran el concepto de función desde una perspectiva crítica del funcionalismo estructural. Mencionan cuatro funciones entre las más importantes: la *barda* (que toman de J. Fiske y J. Hartley), la *de construir historias*, la *de*

*construir ritos y la de construir modelos.*⁸⁹

En síntesis, las posturas de J. Fiske y J. Hartley y de F. Casetti y F. di Chio difieren del funcionalismo estructural en la valoración de los contextos de recepción en el marco del consumo y de la negociación en la construcción de los sentidos.

Por último, el término *funcionalismo* también se aplica en el campo de la lingüística para referir las investigaciones realizadas por la Escuela de Praga, entre cuyos representantes se encuentra Roman Jakobson. En este marco, *función* puede aplicarse tanto a la lengua como al discurso y hace referencia respectivamente a una concepción estructural o discursiva determinada por las metas perseguidas por el hablante. R. Jakobson (1975) retoma las tres funciones del lenguaje de Karl Bühler y las organiza en un esquema de comunicación más completo, pero aplicado exclusivamente al plano de la lengua.⁹⁰ A su vez, construye un *modelo de hablante* (alejado obviamente del *real*) que posee absoluta claridad acerca de sus intenciones al momento de interactuar con los otros.

Por su parte, el *papel* o el *rol* (*role*, en inglés) se constituyen en una metáfora social de la actuación teatral. La concepción inherente a esta metáfora es la analogía clásica entre la vida social y la representación dramática. Por lo tanto, considera a los individuos fundamentalmente en su *interacción simbólica*. Los roles son modelos o posiciones sociales que los actores cumplen en concordancia con determinadas reglas sociales o expectativas y varían según los distintos contextos sociales y los momentos de la vida en los que se debe actuar. Una concepción como

⁸⁹ La segunda “estimula la imaginación de los individuos, satisface su necesidad de evasión y encarna sus fantasías, realizándolas en historias cercanas a su vida cotidiana.” (1999: 309). La tercera se relaciona con la organización de la vida cotidiana y con la imposición de los ritmos y los horarios. La cuarta hace referencia a la capacidad de elaborar representaciones de la realidad, que son tomadas como ejemplos o cánones de cómo es estar en el mundo y cómo hay que estar en él.

⁹⁰ Las seis funciones resultantes se relacionan con cada elemento del circuito de la comunicación y son: la *emotiva* (el emisor), la *conativa* (el receptor), la *referencial* (el referente), la *fática* (el canal), la *metalingüística* (el código) y la *poética* (el mensaje). Cada una explica los hechos del lenguaje sin considerar los contextos y, por lo tanto, aislando la lengua de toda relación histórica y social.

esta puede implicar al menos dos posturas: que los roles son anteriores al individuo (y por lo tanto exteriores), por esa razón este los *reproduce* en conformidad silenciosa con las normas que los originan, o que nacen de una apropiación estratégica en el marco de las interacciones sociales, tal como los piensa Erving Goffman (1994). En cualquiera de los casos, su análisis puede ser de utilidad en relación con ciertos *papeles* que los medios construyen.⁹¹

Las concepciones sobre el *rol* o el papel configuran sistemas sociales determinados por las relaciones y por el *status* social; por lo tanto son variables que solo pueden aplicarse de manera orgánica a concepciones sociales basadas en el consenso o en la reproducción.

8.1.3. El uso como práctica social del relato

M. E. Contursi y F. Ferro (2000) explican el concepto de *uso* (*use*, en inglés) partiendo de la segunda época de Ludwig Wittgenstein (cuando este sostiene que el lenguaje tiene infinitos usos según el juego lingüístico del que participe) y de los aportes de la pragmática, en tanto disciplina que estudia el lenguaje en su contexto. A partir de ambas perspectivas, y a diferencia de los conceptos anteriormente reseñados, *uso* tiene la ventaja de considerar el contexto no como la estructura que determina a las funciones sino como las condiciones de producción y de consumo y las circunstancias históricas, sociales y políticas en la que ocurre la interacción.⁹² En relación con la narración, pensar en su *uso* es considerarla especialmente desde una perspectiva comunicativa en la medida en que el sentido que esta construye se evalúa en tanto práctica social en un tiempo y un lugar específicos.⁹³

⁹¹ Como el del conductor estrella en los relatos periodísticos (ver **capítulo N.º 4**)

⁹² Considero que los investigadores J. Fiske, J. Hartley, F. di Chio y F. Casetti utilizan *función* con este último valor.

⁹³ Así lo sostienen M. Contursi y F. Ferro al afirmar que “Entender la narrativa como un fenómeno comunicacional implica tomar en consideración tanto el acto de narrar como su producto (el enunciado narrativo), sus significaciones y resignificaciones, al tiempo que sus usos y efectos sociales (simbólicos y cognitivos).” (2000: 100).

Para el campo de la comunicación, la narración es a la vez un modo de conocimiento y un partícipe activo en la construcción de los contextos. Por lo tanto es la *puesta en uso* del relato. Este carácter doble se relaciona con las distintas significaciones que lo narrativo construye en un diálogo de matriz pendular que puede ir de la reproducción al consenso y al conflicto. La narración puede pensarse entonces como el territorio en el que las significaciones se dirimen. Por este motivo, una teoría de los usos no puede concebirse por fuera de las relaciones de poder que se establecen en toda relación social: el relato construye un sentido, pero la narración es el *espacio-tiempo* en el que ese sentido se hace significación. Si todo relato –como todo producto comunicativo, al menos desde una perspectiva pragmática- es un intento de influencia o de dominación, la narración es la acción que zanja su sentido. La narración periodística exhibe con suficiente claridad esta situación.⁹⁴

8.1.4. Las *expectativas* como orientaciones

El término *expectativa* (*expectation*, en inglés) se centra exclusivamente en la recepción de los medios de comunicación en el marco del capitalismo y se relaciona, por lo tanto, con la idea de *consumo*. Su intención es significar el lugar activo de la recepción, capaz de dar sentido a los textos narrativos a partir de sus propias experiencias, entre las cuales la acumulación de los textos recibidos tiene una importancia central. Por este motivo, si bien se encadena con el concepto de *uso*, debe pensarse como anterior a este (y desde luego anterior a la misma narración). Por lo tanto, puede definirse como su *orientación* a través de un conjunto de acciones, pensamientos y sentimientos.

Las expectativas guían a las audiencias y condicionan la apropiación activa de los relatos,

⁹⁴ De esta manera lo plantea John Hartley (1999) a través de la metáfora del *ágora* aplicada al consumo televisivo.

que escapa en muchas oportunidades al control social.⁹⁵ Por este motivo, pueden imaginarse como parte de la *estructura de sentimiento* que describe Raymond Williams (1988), en el sentido de que se presentan como una forma de pensar y de sentir compartida por una clase o por un grupo en un período determinado y no como la manifestación individual de un sujeto aislado. Así lo plantea J. Martín-Barbero (1983) en relación con las audiencias populares de los medios masivos de comunicación y en particular de la televisión. En una dirección similar, Néstor García Canclini reelabora el concepto de *consumo* no ya como el escenario de “gastos inútiles e impulsos irracionales sino como lugar que sirve para pensar, donde se organiza gran parte de la racionalidad económica, sociopolítica y psicológica en las sociedades” (1995: 14). El consumo de los relatos televisivos, por ejemplo, constituiría una serie de actividades orientada por ciertas expectativas más o menos definidas. Ambas posiciones -la de J. Martín-Barbero y la de N. García Canclini- marcan una diferencia con las teorías funcionalistas (y en especial con la *de los usos y las gratificaciones*), ya que incluyen en su formulación la importancia de las distintas posiciones de sujeto (por ejemplo, como mujer, como feminista o como madre) en la refiguración del sentido.

A partir de una perspectiva similar a la mencionada, Valerio Fuenzalida propone una clasificación de las *expectativas situacionales*, a las que define como lo que esperan recibir las audiencias televisivas en el hogar, espacio-tiempo privilegiado donde se produce el consumo de televisión. Menciona la *compañía* (afectiva y energizadora, de descanso psicosomático y familiar), la *observación y participación virtual en el acontecer social*, la *entretención narrativa ficcional y realista*, la *ayuda para “salir adelante”*, la *información* y las *expectativas culturales-*

⁹⁵ De la misma manera que lo hacían los lectores de la *Biblioteca Azul* francesa, según Roger Chartier (Ana María Zubieta, 2000: 229).

laborales (2002: 67 a 73). También analiza de manera particular las *educativas* de algunos grupos y sectores sociales, como las amas de casa, los niños y los jóvenes y la tercera edad (2005). Esta clasificación ordena el problema y a la vez permite orientar el análisis de los relatos televisivos desde perspectivas comunicativas.

Capítulo N.º 2: La narrativa modal televisiva

1. Objetivos del capítulo

En este capítulo, propongo:

- caracterizar el sistema semiótico televisivo desde una perspectiva narrativa;
- adecuar críticamente las categorías de la narratología al análisis de la narrativa televisiva,
e
- identificar, clasificar y caracterizar las unidades narrativas de la televisión desde una perspectiva narratológica.

2. Descripción general de las clases de relato en relación con lo audiovisual

Las narrativas pueden clasificarse según criterios diversos. Uno de ellos toma la distinción clásica que Aristóteles estableció respecto de los medios que se usen para la *mimesis*. Según estos, actualmente hay por lo menos tres clases de relatos: los *orales*, los *escritos* y los *audiovisuales*.⁹⁶ Las dos primeras clases utilizan la “*lengua natural*” a través de sus códigos, el oral y el escrito respectivamente. Entre ambos existen diferencias sustanciales que prueban la validez de la distinción (Daniel Cassany, 1991). Respecto de *lo audiovisual*, no constituye una lengua: no es posible identificar en él una doble articulación entre monemas y morfemas y entre estos y los fonemas, según la clasificación que realizó André Martinet (1978) y que retomó Christian Metz (2002) en relación con el cine. De hecho, lo audiovisual no está formado por uno

⁹⁶ Esta clasificación no incluye, por ejemplo, los puramente escénicos (como la representación teatral) y los formados por imágenes *quietas* (como la fotografía o el dibujo). Los relatos orales los analizaré en relación con lo televisivo específicamente en el **Subtítulo N.º 3**. Respecto de las imágenes *quietas*, las discutiré en relación con uno de los criterios de identificación del relato que describe Christian Metz. Pero considero importante adelantar que lo narrativo, en este último caso, se encuentra en estado *embrionario* (como explican J. Aumont *et al*, 1989: 90), ya que no hay una transición de un estado a otro, rasgo que sí incluyen algunos relatos de imágenes quietas *en sucesión*, como la historieta o las viñetas hagiográficas.

o varios códigos *específicos* que estén integrados por signos de naturaleza arbitraria. Los signos que lo integran poseen un valor que queda sujeto en buena medida a otros códigos no *sígnicos* o a ciertas convenciones de la representación.⁹⁷ Como demuestra C. Metz, no es posible establecer correspondencia alguna entre palabra/frase y plano/secuencia, ya que los planos y sus combinatorias no sólo son probablemente infinitos (en oposición a lo que ocurre con las palabras en las “*lenguas naturales*”), sino que en todo caso aquellos se aproximan *más* a los enunciados, en la medida en que instituyen una suerte de frase.⁹⁸ Sin embargo, es necesario aclarar que su significación no emerge aisladamente: el significado de un plano nunca es autónomo (como sí ocurre con la oración) excepto en las películas unipuntuales.⁹⁹ Pero si bien lo audiovisual no puede asimilarse a una lengua, sí puede considerarse un *lenguaje*, en tanto capacidad semiótica que se adapta al medio de transmisión. Así lo entendió C. Metz, quien partió del concepto de *plano de la expresión* de la glosemática, como el elemento *material* a través del cual se produce la significación. Definió el cine como una práctica social constituida por un conjunto de mensajes cuyos significantes se agrupan en *cinco canales*: las imágenes fotográficas en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, los sonidos musicales grabados y la escritura. Estos cinco canales, a su vez, establecen dos sistemas imbricados: el visual y el auditivo (sobre este tema, volveré más adelante). La televisión comparte la sustancia de esos canales (con la salvedad de que sus imágenes no son producto de la técnica fotográfica) en uno de sus dispositivos: el *grabado*. Pero además, suma un segundo dispositivo, el *directo*, que construye un espectador

⁹⁷ Entre otros, los códigos no sígnicos que lo integran son icónicos, verbales orales y gestuales. Respecto de las convenciones de la representación, puede nombrarse como ejemplo, la bondad y la maldad en la telenovela clásica.

⁹⁸ Por ejemplo, en un plano en el que se represente “*un hombre que observa con detenimiento un revólver descargado*”.

⁹⁹ Como las que se realizaron hasta más o menos 1900, en las que en un plano único se desarrollaba una sola acción principal en una única unidad temporal y espacial.

modelo diferente al del grabado.¹⁰⁰

Además de por su codificación, las tres clases de relatos (oral, escrito y audiovisual) se diferencian por el *tipo de situación*: en el *sistema verbal*, M. Halliday y J.R. Martin, (1993) establecieron que la adecuación al registro depende fundamentalmente de tres aspectos: el *campo*, el *tono* y el *modo*.¹⁰¹ Estos tres aspectos pueden pensarse también en productos de comunicación configurados en cualquier otro lenguaje, pero el *modo* reviste una significación especial para el relato audiovisual y televisivo. En efecto, el *relato oral* se produce mayoritariamente de manera interpersonal (incluso mediada, como en la comunicación telefónica) e inmediata. Si bien su código característico es el verbal, su significación se completa con los códigos suprasegmentales (como la entonación) y los de la comunicación no verbal, relacionados con la orientación del cuerpo, la distancia corporal, el contacto visual y los gestos, entre otros. Su rasgo específico es *lo efímero*, aspecto que condiciona y configura una serie muy importante de requerimientos para su comunicación, como explicaré más adelante. El *relato escrito*, en cambio, se produce de manera no presencial y diferida, aunque algunas de sus manifestaciones estén próximas a la oralidad, como ocurre en el *chat*.¹⁰² Por su parte, el *relato audiovisual* no es predominantemente

¹⁰⁰ Al respecto de este dispositivo, Eliseo Verón afirma que "...la gran aventura histórica del cine ha sido en razón de su apropiación de la diégesis ficcional, la de hacerse cargo del universo de la representación, es decir, del orden icónico de la figuración, mientras que la televisión (en lo que hace a su especificidad frente al cine) se ha convertido en el medio de contacto." (2001: 19). Según Mario Carlón, el directo -a diferencia del cine- "es imagen en el tiempo, tanto por su dimensión icónica como indicial, es decir, presente absoluto." (2004: 93). Este autor relaciona el problema de los dos dispositivos solamente con la imagen televisiva. Sin embargo, en su capacidad de significar, tanto el directo como el grabado se vinculan con los otros cuatro canales.

¹⁰¹ Se denomina *campo* al tema o a la actividad sobre los que se desarrolla la comunicación. El *tono* se vincula con el tipo de relación social que existe entre los hablantes y está determinado por las estrategias de cooperación o distanciamiento que determinan la distancia social. El *modo* se refiere a los condicionamientos que impone el medio empleado para la comunicación. Hay cierto tipo de *variaciones* que no se deben a la adecuación del hablante a los distintos contextos de situación sino que dependen de sus características particulares. Estas variaciones se denominan *lectos* y presentan rasgos relacionados con la *edad* (los *cronolectos*), el *grupo social* de pertenencia (los *sociolectos*) y el *lugar* de origen o residencia de cada hablante (los *dialectos*). Todos estos rasgos conforman un *idiolecto* (Michael Hallyday, 2004; Michael Gregory, 1999), que contribuye a configurar también la *comunicación interna* (entre actores) e *interna/externa* (entre actores y espectadores modelo) en el relato televisivo. Desarrollaré este aspecto en particular en el **subtítulo N. 4**.

¹⁰² De hecho, D. Cassany (1991) —en base a las investigaciones de M. Halliday y J. Martin (1993)— diferencia además de las formas puras, los *escritos para ser leídos* de los *escritos para ser dichos* y los *dichos para ser leídos* de los *dichos para ser leídos como si fueran dichos*. Todos ellos están presentes en la narración televisiva de no ficción, aunque con diferentes grados de

interpersonal (al menos, en este momento de nuestra historia), pero en sus dos dispositivos admite lo inmediato (en el directo televisivo) y lo diferido (en el grabado). Esta afirmación no implica desconocer que ambos dispositivos se encuentran fuertemente *solapados* con las estrategias y las características de la narrativa oral: el código oral caracteriza de manera *dominante* la comunicación audiovisual, pero en especial la televisiva de no ficción. Me refiero tanto a los aspectos situacionales ya mencionados, como a los puramente *textuales*.¹⁰³ Por otro lado, la presencia del código escrito en la televisión depende predominantemente del género (por ejemplo, con el valor probatorio que tiene en los *programas de concursos* o en los *noticieros*).

En cualquier caso, el relato audiovisual es un relato doble. Por un lado, la imagen; por el otro, el sonido (y lo verbal en particular). Ambos se combinan para producir el sentido.

3. El relato televisivo

C. Metz (2002) diferencia el relato empírico y teóricamente. Afirma que cualquier persona puede distinguir un relato de aquello que no lo es y describe cinco criterios semióticos para su reconocimiento. Estos son sumamente útiles para identificar la especificidad del relato televisivo.

frecuencia e importancia. Sirva como ejemplo el uso del *teleprompter* en el noticiero: el conductor puede leer perfectamente sin desviar la mirada de la cámara. Este procedimiento provoca a menudo una *ilusión de espontaneidad* (propia de la oralidad primaria) en el espectador (Ernesto Martinchuk y Diego Mienta, 2002: 85 y 86). Desde luego, la distinción que realiza D. Cassany es válida para culturas que descubren y emplean la escritura. Walter Ong (1993), desde una perspectiva cognitiva, sostiene que las culturas orales no logran configurar algunos procesos mentales relacionados con lo analítico. Esta caracterización es importante porque permite comprender las particularidades narrativas de algunos géneros (como el épico) y sus transformaciones en los procesos que llevaron a la escritura (1993: 137-151) y a la audiovisión (Jesús Martín-Barbero, 2003: 133-162). Víctor Vich y Virginia Zabala señalan que gran parte de las características que W. Ong presenta como limitaciones de una sociedad que aparece como retrasada respecto de la otra que sí descubrió la escritura, son sesgos claramente ideológicos, “cuando se afirma que las características de oralidad en sociedades completamente letradas constituyen rasgos orales residuales y las características letradas en sociedades orales se deben simplemente a una influencia letrada” (2004: 31). Estos autores, en cambio, proponen pensar el desarrollo de ambos códigos como un *continuum*, que es el enfoque que se infiere de la postura de D. Cassany y, especialmente, de J. Martín-Barbero.

¹⁰³ Por ejemplo: la asociación a temas generales, la selección menos rigurosa de la información, la mayor redundancia, la construcción de locuciones abiertas condicionados por la interacción entre los actores, la permanente referencia exógena, la utilización de soluciones gramaticales y pragmáticas poco formales, la presencia frecuente de frases inacabadas y anacolutos, el uso de vocablos poco específicos y el empleo de *muletillas*, onomatopeyas y palabras *parásito* (D. Cassany, 1991: 36-39). Los alcances de estos rasgos *comunes* dependen fuertemente, desde luego, del *tono*, el *modo* y el *campo* que construya cada género (y programa) en su comunicación interna e interna/externa.

A continuación, explicaré cada criterio, lo discutiré y lo relacionaré con el relato televisivo.

Un relato tiene un principio y un final.

Siempre una página es la primera y otra es la última o un plano inaugura un filme y otro lo termina. Por lo tanto, el relato se define por su *unidad*. Este rasgo no anula la posibilidad de las continuaciones, tan frecuentes en el cine y en la literatura. Pero la evidencia empírica del principio y el final se complica al pensar en los límites del relato televisivo por dos razones. La primera se relaciona con que uno de los rasgos determinantes de la televisión es su carácter *episódico*.¹⁰⁴ La segunda razón se relaciona con el concepto de *flujo televisivo* (o *flow*), desarrollado tempranamente por Raymond Williams (1975). Este sostiene que el rasgo primordial de la televisión no es la organización en programas (unidades discretas o *textos*) sino exactamente lo contrario: la falta de contornos netos. Es decir, la corriente permanente e indiferenciada. “Lo que ofrece no es, en viejos términos, un programa de unidades discretas con una particular inserción, sino un planificado *flow* en el cual la verdadera serie no es la publicada secuencia de ítems de programas sino las secuencias transformadas por la inclusión de otra clase de secuencia, así que estas secuencias juntas componen el *flow* real, la real difusión (o *broadcasting*)” (1975: 92). Mariano Cebrián Herreros (1978) comparte esta mirada. Ambas posturas dan cuenta del tipo de textualidad televisiva (en el primer caso, en relación específicamente con los procedimientos de los de la producción y, en el segundo, con los de la expectación), si bien no centran sus análisis en los relatos en sí ni en su disposición en la programación. Porque finalmente, ¿qué mira el espectador? ¿Un flujo indiferenciado o programas

¹⁰⁴ Ver en este mismo capítulo el **Apartado N.º 6.1.**

particulares? “Los resultados de las investigaciones empíricas -señalan F. Casetti y F. di Chio- han mostrado, por ejemplo, que la recepción se concentra en torno a determinados núcleos de significado coherente de los textos (géneros, programas...) respecto a los que el usuario activa complejas dinámicas de proyección e identificación”, de donde deriva “una nueva atención hacia los “textos” televisivos, entendidos en relación con la “lectura” que los espectadores individuales o los grupos de espectadores hacen de los mismos.” (1999: 292).

En lo que se refiere a la segmentación, y a los fines de mi trabajo, *relato* en televisión puede mencionar cada programa (cada emisión), cada segmento narrativo incluido en él (por ejemplo, un *sketch* de un programa humorístico) o el conjunto de los episodios del que forme parte: a los tres se les pueden atribuir los criterios de unidad, aunque con alcances diferentes. Cada uno de ellos, además, está integrado al orden de lo episódico y en conjunto conforma una narrativa (la del noticiero o la de la serie, por ejemplo).

3.2. *El relato es una secuencia doblemente temporal.*

Al tiempo de lo narrado, se suma el del acto narrativo en sí. El primero es de naturaleza claramente semiótica: el espectador no reconoce un relato cuando no puede asimilarlo como tiempo. Efectivamente, C. Metz diferencia el significante espacio (la descripción) del significante tiempo (el relato)¹⁰⁵. Desde esta perspectiva, una fotografía (una imagen *quieta*) no es un relato, ya que no implica un recorrido visual según un orden único. Este criterio supone que hay relato sólo cuando el discurrir *efectivo* del tiempo de lo narrado (la dimensión cronológica) y la

¹⁰⁵ Da como ejemplo: una imagen de un campo constituye una descripción; una sucesión de planos que muestren el recorrido de una caravana forma un relato.

intervención de por lo menos un actor son los aspectos *predominantes* del texto.¹⁰⁶

3.3. *Todo relato es un discurso*

El discurso (como en É. Benveniste, 1971) *nunca se realiza*, por ello se opone al mundo real, el cual en ningún caso *es dicho*. C. Metz ubica así el relato en una perspectiva manifiestamente comunicativa: en él, alguien (un sujeto que enuncia) cuenta algo a otro. En la narrativa televisiva, el problema de la enunciación tiene algunas particularidades: como en el relato cinematográfico, su *autoría empírica* es múltiple, pero, en cambio, en el plano enunciativo la presencia de un autor y de un espectador implícitos se incluye a su vez en una unidad enunciativa mayor, la programación, la cual -desde esta perspectiva- puede pensarse como un *macrodiscurso* constituido por múltiples discursos de grado inferior (Jesús González Requena, 1999)¹⁰⁷: tanto los géneros televisivos como sus relatos se someten a las exigencias propias de la funcionalidad del discurso global.¹⁰⁸ A su vez, cada relato tiene una organización *narrativa*, a menudo polifónica, integrada por distintos niveles de narración, coordinados entre sí o subordinados unos a otros. De la actualización de estos niveles, depende la suerte del proceso comunicativo, como señala J. González Requena (ver **subtítulo N.º 4**).

3.4. *La percepción del relato irrealiza la cosa narrada*

Para C. Metz, entrar en contacto con los relatos es saber que no se trata de la realidad porque lo que se cuenta no está *aquí y ahora*. En la narrativa televisiva directa, como expliqué en el

¹⁰⁶ La dimensión *atemporal* puede considerarse como *sobreentendida* en la medida en que todo relato supone un tipo particular de ordenamiento.

¹⁰⁷ En tal sentido, contiene un repertorio de programas *sucesivos* (y *simultáneos* en algunos sistemas de transmisión, como los digitales), emitidos por un canal, dispuestos en una grilla según el horario y a los que se llega a través del control remoto.

¹⁰⁸ Según J. González Requena, el concepto de programación implica diferenciar dos niveles de enunciación: el de los géneros y el de la propia programación (1999: 45). A estos, hay que agregar el específico de cada relato o episodio.

capítulo anterior, lo real narrado se percibe como *ahora* y, en algunos casos, también como *aquí*.¹⁰⁹ Lo que *se asume* como irrealizado en estos casos no es la fábula en sí (la *cosa narrada*), sino su relato: se trata por lo tanto de un problema de verosimilitud, ya que lo verosímil es *—a primera vista—* lo que el público cree posible a partir de las experiencias y saberes que construye en relación con el discurso dominante. Especialmente en el caso de la no ficción, lo verosímil se relaciona con el conocimiento en general y con el saber de la *técnica* en particular, en concordancia con la caracterización que Jean-Marie Schaeffer (1990) realiza respecto del dispositivo fotográfico (ver **capítulo N.º 3**).¹¹⁰

3.5. Un relato es un conjunto de acontecimientos

C. Metz destaca la dimensión cronológica y el carácter *cerrado* del texto narrativo. Nuevamente, el tipo de continuidad narrativa de la televisión se plantea como un problema, puesto que el conjunto de acontecimientos que forma una secuencia, a menudo se quiebra en la discursividad televisiva por medio de la *suspensión narrativa* al final de la emisión. Por lo tanto, la identificación del relato como unidad regida por la lógica de los acontecimientos puede o no corresponderse con los límites que propone cada emisión. Sin embargo, retomando la perspectiva empírica que reclama C. Metz para su reconocimiento, el espectador identifica la fragmentación

¹⁰⁹ Así ocurre, por ejemplo, cuando en los *flashes* informativos el presentador cuenta que “*Se nubló y está por llover en Buenos Aires*” con la intención de “*hacer hacer*” al espectador.

¹¹⁰ Según este autor, el *saber técnico* implica un conocimiento público sobre las reglas *constitutivas* de la fotografía, que permiten reconocer su especificidad, a diferencia de las *normativas*, que identifican su *valor* a partir de una serie de elementos institucionalizados. Las reglas constitutivas son de dos tipos: por un lado, las que permiten el reconocimiento del carácter indicial e icónico de lo fotografiado y, por el otro, la aceptación de su existencia *afilmica*. Además de la imagen, la televisión suma los sonidos (los fonéticos, los ruidos y los musicales); ambos implican un conocimiento que supone también la diferencia entre el *antes* indicial y el *ahora* icónico del grabado y el *ahora* indicial e icónico del directo (M. Carlón, 2002). A su vez, J. Schaeffer señala otro tipo de saber vinculado con el *reconocimiento* de la imagen: el conocimiento sobre el mundo. En el caso de la no ficción, debe especificarse que con frecuencia también se trata de un saber respecto del *propio* mundo: en el ejemplo de la nota N.º 14, el espectador probablemente no dude en salir a la calle con un paraguas aunque desde la ventana de su casa el cielo no se vea *tan* amenazante.

de la continuidad como un rasgo particular de lo narrativo televisivo, por eso asume la puntuación del episodio como un cierre provisorio y lógico.

En conclusión, para C. Metz, el relato es un discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal. El relato televisivo -por su carácter episódico-, en cambio, se encuentra regido por la continuidad, lo que determina su carácter abierto. Por otra parte, en algunas de sus manifestaciones (al igual que en el documental cinematográfico), lo que se asume *concretamente* como irrealizado no es la fábula en sí, sino su representación, como ocurre en el directo.

4. La narración televisiva

La ausencia de un *hablante* en los relatos audiovisuales -que pueda asumirse como un sujeto inscripto en el texto, a la manera del relato oral o de la novela- conduce a la pregunta sobre las particularidades enunciativas de esta clase de narrativa. En otras palabras: si la narración audiovisual *muestra*, es necesario identificar los componentes textuales que permitan identificar su discursividad.

4.1. Diégesis y mimesis en la narración audiovisual

J. Aumont *et al.* señalan que la primera narrativa cinematográfica “buscó colocarse bajo los auspicios de las “artes nobles”, que eran, en la transición del siglo XIX al XX, el teatro y la novela, y tenía que demostrar de alguna manera que también podía contar historias dignas de interés.” (1989: 91). La elección de este linaje puede explicar en parte la procedencia de las teorías narrativas que presenta D. Bordwell (1996) en relación con el cine de ficción, pero sobre todo su mutua permeabilidad. Estas teorías son dos: las *miméticas* (que conciben la narración como un espectáculo caracterizado por el hecho de mostrar) y las *diegéticas* (que la conciben

como una actividad verbal). Ambas pueden aplicarse a cualquier clase de narrativa, si se considera exclusivamente su *modo de imitación*, es decir, si su sentido se restringe al *acto de mostrar (showing)* o al *acto de narrar (telling)*. En ambos casos, se sobreentiende la configuración, pero las teorías miméticas -según D. Bordwell- se centran en la valoración del punto de vista narrativo, mientras que las diegéticas se preocupan especialmente por el problema de la enunciación.

En efecto, las teorías miméticas toman como modelo la *acción de ver*. Su epítome es la representación teatral e identifican las diversas formas de la perspectiva como su herramienta y su concepto principales. Ver (o leer) es percibir, incluso si la percepción no respeta la verosimilitud geométrica, ya que “La presión narrativa de la *mimesis* hace de la perspectiva, en todas sus encarnaciones, un sistema más mental que óptico” (1996: 7).¹¹¹ Estas teorías (incluso aplicadas a lo audiovisual) no niegan la narración, sino que centran el análisis en su aspecto *mostrativo* al interesarse más por quien ve y sabe que por quien cuenta. De allí, su interés por el concepto de *focalización* en oposición al de *voz* (ver el **capítulo N.º 1**).¹¹² La narración, por lo tanto, en este caso puede asociarse con la visión de un testigo imaginario, como sostiene André Bazin (1966) en relación con el *efecto de la transparencia*.¹¹³

Las teorías diegéticas, según D. Bordwell, en cambio, nacen a partir de la lingüística y la semiótica, y abrevan en la explicación que Platón realiza en el tercer capítulo de *La República*

¹¹¹ La *naturalidad de la perspectiva* debe pensarse, por lo tanto, como la *naturalización de un punto de vista*. Sobre este tema, volveré más adelante en relación con *la escena a la italiana*.

¹¹² Para estas teorías, al espectador (o al lector) siempre se le otorga el mejor punto de vista, lo que no significa que esta aparente ventaja en todos los casos le permita saber, conocer y comprender. Antes bien, se asume que la prerrogativa está puesta a su servicio, pero en términos sólo narrativos; es decir, con plena conciencia del lugar que ocupa como espectador o lector de relatos. El efecto pretendido -según D. Bordwell- es que el espectador *goce*. Esto implica, incluso, que *sufra* por no saber.

¹¹³ *Transparencia* nombra tanto un conjunto de técnicas narrativas realistas centradas en el resultado procurado en el espectador (por ejemplo, el ordenamiento causal según un tipo específico de montaje), como un concepto acerca de lo que el relato audiovisual *debe ser*. Pero también puede asociarse con una visión que produzca su efecto contrario, el de la *opacidad*: el ver y el conocer impregnados por la puesta en evidencia de la subjetividad. En conclusión, en términos narrativos, lejos de la transparencia ingenua, el *poder* mirar no necesariamente implica la fortuna de comprender o de saber. Desarrollaré este tema más adelante al referirme a la focalización audiovisual.

(1993): ya se trate de una imitación teatral o de una narración, en cualquier caso, se presupone la voz del poeta: en el drama, este simplemente hace que su propio discurso parezca el de otro. La visión extrema de esta postura se encuentra en el pensamiento de M. Bajtín (2002), para quien la novela es en realidad un montaje de voces, entre las cuales se encuentra la del narrador.¹¹⁴

De lo expuesto hasta aquí, resulta claro que más allá de la viabilidad del análisis enunciativo, un texto audiovisual puede estudiarse según perspectivas diegéticas o miméticas. Las dos *opciones* son modalidades analíticas complementarias, pero no excluyentes: en cualquier caso hay una instancia de configuración. La diferencia, por lo tanto, no corresponde al campo de la narración audiovisual sino al de su *interpretación*.

4.2. La escena audiovisual

El concepto de *mostración* ineludiblemente se liga al de *escena*. Desde un punto de vista narrativo, esta se define por establecer una isocronía entre el tiempo del relato y el de la historia (G. Genette, 1970). En términos de la comunicación -que es el que desarrollo aquí- la escena supone una correspondencia con el tiempo del espectador. Este aspecto permite caracterizarla como una de las formas propias del *espectáculo*.

En efecto, según Jesús González Requena (1998), un espectáculo se define por la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla *simultáneamente*: su rasgo definitorio es la interacción *distanciada* entre un

¹¹⁴ D. Bordwell se opone abiertamente a la aplicación de las teorías lingüísticas sobre la enunciación al cine por considerar que sólo intentan establecer analogías con las “*lenguas naturales*”, aunque reconoce sus aportes a la investigación narrativa. En efecto, explica que “...debido a la falta de equivalentes fílmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal, sugiero que abandonemos el estudio de la enunciación” (1996: 26). Propone en cambio un análisis semántico-situacional-estructural que ya expliqué en el **capítulo N° 1. Apartado 7.4**. Los aspectos básicos lingüísticos de los que la narración audiovisual no tendría equivalentes serían, en especial, aquellos que, en términos de É. Benveniste (1974), permiten el pasaje de la historia al discurso, principalmente los *deícticos*, cuya ausencia en lo audiovisual dificultaría el dar cuenta del hablante, la situación y los medios de su enunciación. Discutiré esta postura en el **apartado 4.6**.

espectador y la exhibición que se le propone. La vista es, por lo tanto, el sentido privilegiado y, a la vez, el elemento que revela al espectador la afirmación del cuerpo *significante* del otro *espectacularizado* y la negación del propio, excluido por la dominancia de la visión. La relación espectacular tiene una dimensión *económica* en sus formas capitalistas hegemónicas¹¹⁵; por lo tanto, en la medida en que el deseo de ver se encuentre con un cuerpo instituido en mercancía, el dinero se ubica entre ambos “como mediador universal de todo valor de cambio” (J. González Requena, 1998: 60). Por otra parte, la exhibición se recubre de lo *simbólico* para poder manifestarse como portadora de un determinado sentido.

J. González Requena propone también una tipología histórica y topológica para la caracterización de las *escenas*, basada en la posición del espectador (o su *punto de vista*) en relación con el espectáculo y en las consecuentes limitaciones que esa posición impone a su visión.¹¹⁶ Su tipología incluye cuatro modelos: el *carnavalesco*, el *circense*, el *a la italiana* y el *de la escena fantasma*.¹¹⁷ Este último corresponde al cine y a la televisión, y cierra, de manera *diferencial*, el dominio de la configuración del espacio espectacular *a la italiana*: la cámara registra una serie de elementos según la ordenación visual de la perspectiva. Estos registros suponen una multiplicidad de puntos de vista que se unifican en el relato a través de la edición o

¹¹⁵ Aunque la entrada teatral se abona desde la antigüedad. Por ejemplo, en las ciudades griegas.

¹¹⁶ Según Jesús García Jiménez, “el punto de vista es un término que se aplica tanto a la percepción de objetos materiales y visibles, como a la percepción de objetos de índole racional. En el primer caso hablamos, por ejemplo, del “punto de vista” en la perspectiva renacentista. Aunque nos referimos a un modo de ver/mirar que constituye el específico símbolo cultural de una época, como ha demostrado Panofsky, el “punto de vista” está constituido por un modo especial de percibir y representar los objetos visibles. En el segundo caso (objetos de índole racional o moral, en todo caso metafísicos) hablamos, por ejemplo, de un punto de vista ético o político” (1993: 95). Estoy usando aquí el concepto en relación con el primer sentido.

¹¹⁷ El *modelo carnavalesco* supone una escena abierta e indefinida que puede extenderse por toda la ciudad, en la que los roles son intercambiables y el factor mercantil no regula su actividad. El punto de vista siempre es fragmentario, porque depende del movimiento del espectador. En el *modelo circense*, hay una escena clausurada que define un centro en torno del cual se distribuyen arbitrariamente los espectadores. Esto determina la subordinación de la mirada a la ubicación un poco azarosa del espectador, excepto para los representantes del poder, que siempre poseen el mejor punto de vista. El modelo *a la italiana* unifica el punto de vista a través de la construcción en *perspectiva* de un centro óptico exterior definido por un espectador modelo. De esta manera, el espectador empírico “mira un universo razonablemente ordenado o, más exactamente, ordenado en función de su propia razón” (1998: 70). En efecto, como señala Edwin Panofsky, desde su invención, “la perspectiva, más que ningún otro método, satisfacía las nuevas ansias de exactitud y previsibilidad.” (1982: 271).

del montaje, de tal suerte que todos ellos converjan en un único lugar: el de la visión del espectador modelo. Como señala J. González Requena, se trata de una paradoja espacial: “multiplicidad del punto de vista y, a la vez, unicidad del lugar concéntrico de la mirada” (1998: 72). Además, la escena audiovisual puede “intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla.” (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 34). Lo explicado hasta aquí permite inferir el sentido de *fantasma* atribuido a este tipo de escena: por primera vez en el espectáculo, sus dos componentes fundamentales (el espectador empírico y lo que se le ofrece) se encuentran mutuamente *ausentes*.¹¹⁸ Además, mientras que la escena fantasma tiende a ser siempre la misma -al menos en términos de su materialidad- la escena *a la italiana* y los otros modelos siempre son diferentes: cada función es necesariamente distinta.

4.3. Particularidades culturales de la escena televisiva

Como ya expliqué, las escenas *a la italiana* y *fantasma* comparten la *naturalización* de un punto de vista. En el primer caso, este es único; en el otro, múltiple, pero unificado por el lugar asignado al espectador modelo incluso en la distribución física del público en la sala. A su vez, mientras que en la escena *a la italiana*, el espectador comparte el *aquí* y el *ahora* de la representación, en la *fantasma* ambos se encuentran mutuamente ausentes. Estas características enuncian de manera *general* las similitudes y las diferencias entre una y otra escena. Propongo ahora identificar de manera *particular* otros elementos que igualan y distinguen la escena

¹¹⁸ Como señalan A. Gaudreault y F. Jost (1995), no hay *simultaneidad* fenomenológica con la actividad de recepción del espectador, si se entiende que para que esta ocurra se debe compartir el *aquí* y especialmente el *ahora*. En efecto, la escena audiovisual muestra *ahora* lo que ocurrió *antes*. Al respecto, ya expliqué el problema particular que presenta la emisión televisiva *en directo* en relación con este tema.

televisiva de la teatral y la cinematográfica. El enfoque que realizo es *culturalista*, ya que considero que este es indispensable para la identificación posterior de las especificidades narrativas: la expectación televisiva constituye un *evento* en el que se dirime la significación del relato ya que los textos dan forma al contexto en la misma medida en que dependen de este, como sostienen F. Casetti y F. di Chio (1999: 295).

Alrededor de 1906, las salas para la exhibición de las películas asumieron el diseño concéntrico de las teatrales, que se mantiene hasta hoy.¹¹⁹ La sala cinematográfica actual, entonces, es similar a la sala teatral, pero no sólo en su ordenamiento visual. También se asemejan en su oscuridad en oposición a la luminosidad de la pantalla o del escenario; en su acceso generalmente a través del pago de una entrada; en la asistencia a la función como un hecho extraordinario, por fuera de las rutinas cotidianas; y en la elección por parte del espectador del espectáculo al que quiere asistir a partir de una cartelera que difunde y clasifica los espectáculos y las salas según distintos criterios. Además, cada *programa* incluye un número acotado de espectáculos delimitados por géneros, secciones y audiencias.¹²⁰ Por otra parte, las obras de ambos modelos se pueden ver de manera sucesiva, pero no simultánea (excepto en algunas propuestas experimentales que vienen a develar la norma dominante); la duración aproximada del espectáculo se anticipa al espectador públicamente; las salas *reciben* a los espectadores como receptores transitorios. El público siempre cambia, la sala es siempre la misma; la convivencia con otros espectadores -desconocidos- es un aspecto fundamental para el

¹¹⁹ Hasta entonces, el cine se había proyectado en las ferias y, en ocasiones, en las salas de *café-concert* o *music hall* (Frédéric Barbier y Catherine Bertho Lavenir, 1999), lo que suponía una *modalidad de expectación* similar a la de la escena circense, pero a la vez atravesada por la movilidad propia del carnaval.

¹²⁰ En el caso del cine: uno, dos o tres largometrajes, cortos, publicidades, mensajes institucionales y noticieros distribuidos en *funciones* a lo largo del día: el acceso a la sala está limitado expresamente por la edad del espectador y por su condición económica. En el caso del teatro, se organiza en *secciones*. En Buenos Aires, por ejemplo, a principios del siglo XX, existían la matinée, la vermouth y la noche, con piezas de distintos géneros, como sainetes, vodeviles, zarzuelas y revistas (Osvaldo Pellettieri, 2003).

consumo del espectáculo. El público puede generar reacciones diferentes, que deliberadamente o no, contribuyen con la construcción del sentido de la obra; el espectador se ve imposibilitado de interrumpir a voluntad la película o la pieza teatral; y en ambos modelos existen reglamentaciones *explicitas* instituidas por el poder administrativo y los propietarios de las salas en relación con el comportamiento y la distribución de los espacios. A estas reglamentaciones, se suma una serie de convenciones *implícitas* -por ejemplo, las relacionadas con el *decoro*- que también regulan y condicionan la conducta en la sala. Ninguno de estos rasgos coincide con el modelo cultural de escena que propone la televisión. En efecto, el cine revolucionó los campos de la comunicación, el arte y el entretenimiento al convertir la *imagen en movimiento* en un medio de expresión de consumo público; la televisión la transmite *a distancia* y así logró introducirla en el hogar. A diferencia del cine, la TV brinda una entretención cotidiana, continua y doméstica (Roger Silverstone, 1996), cuya oferta se ordena en una *programación* formada por un número limitado de señales gratuitas (*de aire* o *abiertas*) y otro mayor de señales *pagas*, que los receptores reciben a través de los sistemas de cable, satelital y digital.¹²¹

Si bien la *programación* televisiva se asemeja en la organización más general a las *funciones* del cine o a las *secciones* del teatro, difiere de estas en su disponibilidad en el hogar y en la simultaneidad: cualquier persona puede ver dos o más programas al mismo tiempo. De hecho, desde su creación, el medio fue formando audiencias cada vez más competentes en el manejo de su tecnología y de sus propuestas narrativas.¹²²

¹²¹ En un futuro próximo, la *televisión digital terrestre* permitirá ampliar la cantidad de canales *abiertos* y con ello el número de programas que se emitirán en simultáneo. También facilitará su conservación, la reproducción a voluntad y la expectación a través de Internet y la telefonía celular (Fernando Krakowiak, 2008).

¹²² Como señala Gerardo Bechelloni, las personas de menos de cincuenta años son hijos de la televisión y por ello, disponen de *capacidades* típicamente *televisivas*, “tributarias del medio y no derivadas de la transferencia a la televisión de competencias adquiridas en otro lugar: en el cine o en la lectura” (1990: 57). Por ejemplo, capacidades para diferenciar transmisiones en directo de transmisiones grabadas, para reconocer una variedad muy grande de géneros y para seguir diferentes relatos en simultáneo.

La expectación doméstica, la simultaneidad de opciones y la cotidianeidad distancian la televisión del cine y del teatro y la acercan, por un lado, a los otros dos grandes medios de la modernidad: la radio y la prensa escrita y, por el otro, a Internet (aunque sin su interactividad, como explica G. Orozco Gómez, 2000). Porque en estos medios, los espectadores se mueven a voluntad no solo a través de las propuestas sincrónicas que se les ofrecen, sino también en relación con el tiempo que deseen o puedan dedicar a cada una de ellas. De hecho, la mayor autonomía del espectador televisivo se reforzó a lo largo de la historia reciente a través de distintas tecnologías que permitieron conservar y reproducir los programas a voluntad y consumir otro tipo de materiales en condiciones similares a las de la expectación televisiva clásica.¹²³

En relación con el grado de *autonomía* del espectador, puede objetarse que esta es aparente o superficial, ya que en la sociedad capitalista desarrollada los medios de comunicación disciplinan a las masas y colaboran con la supresión de todo tipo de resistencias, como sostiene, por ejemplo, la teoría crítica (Alicia Entel, 2005); por lo tanto, el consumidor no sería soberano, sino que sería el objeto de la industria cultural. Desde una perspectiva como esta, la televisión es la que determina la oferta y establece las modas de los programas. También puede afirmarse que las reglamentaciones explícitas e implícitas -aunque diferentes- existen tanto en un *multicine* como en un hogar. Sin embargo, también es necesario considerar que los beneficios o perjuicios de este tipo de medios (incluidos el cine y el teatro) dependen en gran medida de los *estilos de vida* de los espectadores y de las circunstancias en las que se produce su consumo (como señalan numerosos estudios culturales, etnográficos y de recepción) y que aun con elementos en común,

¹²³ La videograbadora comienza a consumirse masivamente a partir de 1975, con el desarrollo de la norma japonesa Betamax. A partir de 1979, se impone el *video home system* (VHS). A comienzos de los noventa, se difunde un nuevo sistema, el *digital versatile disc* (DVD), que permite el almacenamiento óptico de los contenidos (F. Barbier y C. Bertho Lavenir, 1996). Por último, la televisión digital paga (como Direct TV, en la Argentina) permite -entre otras operaciones- interrumpir los programas y retomarlos a voluntad.

el espacio público no es idéntico al hogareño (David Morley *et al.*, 1996, Guillermo Orozco, 1996).

Por otra parte, como ya expliqué, el espectador de teatro comparte con el de cine y el de televisión (si este permanece sentado) el mismo tipo de organización de la mirada a través de *uno* o múltiples puntos de vista respectivamente, pero centrales y dominantes, sujetos en su alcance y precisión a la mayor o menor proximidad con la pantalla o con el escenario. Sin embargo, la prerrogativa del espectador y el dominio visual no son idénticos entre el cine y el teatro, y la televisión. Utilizaré *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, para explicar las diferencias. En esta película, se reflexiona sobre la variedad del punto de vista del espectador cinematográfico a partir de la historia de Jeff (James Stewart), un fotógrafo inmovilizado en su casa debido a un accidente, que pasa los días fisgoneando a sus numerosos vecinos hasta que cree descubrir un crimen y comienza a investigar. El espectáculo, que los vecinos ofrecen involuntariamente a Jeff, está dispuesto de manera teatral, incluso en su simultaneidad. Pero la multiplicidad de las situaciones y los puntos de vista responden claramente a la mirada del espectador de la escena fantasma. A su vez, es la inmovilidad de Jeff la que lo define como espectador cinematográfico y no televisivo, ya que mirar televisión sentado es solo una de las costumbres que caracterizan la expectación televisiva: el *monitoreo* a la pantalla o la escucha (como con la radio), mientras se realizan otras actividades, son otras de las formas dominantes de su expectación. Por todo lo demás, Jeff bien podría representar a un espectador televisivo clásico en la cotidianeidad y la privacidad de su hogar. A su vez, su expectación adopta *metafóricamente* algunas de las operaciones que permite realizar el control remoto para diseñar a gusto la programación: hacer *zapping* -el cambio de canal durante la tanda publicitaria-, *grazing* -el seguimiento de varios programas en simultáneo- y *flipping* -el cambio de un programa sin

considerar la tanda- (Eliseo Verón citando a investigadores norteamericanos, 1991). E incluso, hacer *surfing*, es decir, el recorrido visual de la oferta televisiva de manera ordenada según la distribución propuesta por las operadoras de cable (Oscar Landi, 1992). Además, si bien la escena no le requiere a Jeff una atención exclusiva, sí lo somete a un espectáculo cotidiano y permanente, que incluso lo hace despertar de madrugada para continuar con la secuencia del relato fragmentado que está siguiendo.¹²⁴

El hecho de que la televisión se mire predominantemente en el hogar hace que su consumo se produzca preferentemente en familia¹²⁵ y que este se vea condicionado por las normas, los rituales y las costumbres que cada grupo de espectadores tenga.¹²⁶ Desde luego, existen otras formas de recepción que no son las hogareñas. Sin embargo, el consumo predilecto sigue siendo en la casa y en familia. Incluso “en aquellos hogares donde hay más de un receptor, se sigue prefiriendo el consumo en compañía” (Amparo Huertas Bailén. 2002:42), entre otras razones, porque el sentido y la significación de lo que cuenta la televisión se construye a través del intercambio y la discusión.¹²⁷

En conclusión, el espacio privilegiado del espectáculo televisivo es el hogar. Su público es preponderantemente la familia. La atención que se le dispensa es variada y a menudo aleatoria,

¹²⁴ Para algunos investigadores (como J. González Requena), la persistencia del espectáculo televisivo (a la que Jeff está atado), es el elemento que determina su banalidad. Pero esta no puede atribuirse deliberadamente a la persistencia sino que debe surgir de la evaluación particular de cada relato o de cada programación, aunque cualquier narrativa (teatral, cinematográfica o televisiva) puede generar futilidad, si por ejemplo está condicionada por la exigencia de una producción continua.

¹²⁵ *Familia* es un concepto tan polémico como *hogar*. Desde el culturalismo, Roger Silverstone la considera como un grupo de acción, una fuente de solidaridad social y de charla y también como una fuente muy útil de ayuda material cuando hay que afrontar problemas. Además, proporciona identidad y coordenadas sociales básicas a sus miembros (1996: 63 y 64). Pero señala que este concepto debería ser definido de la manera en que cada familia se defina a sí misma.

¹²⁶ Un rito es una práctica o una actividad ceremonial simbólica que sirve “para definir y representar la significación social y cultural de ocasiones, sucesos o cambios particulares” (T. O’Sullivan *et al.*, 1997: 311). Una norma es una regla que pauta la interacción y la comunicación social. Una costumbre es un hábito forjado por la repetición no reflexiva. Los tres términos, evidentemente, tienen puntos de contacto. Por ejemplo, según el punto de vista que se privilegie, pueden pensarse como normas, rituales o costumbres tanto los horarios en que se puede o se acostumbra a mirar TV, como los programas aptos para los menores del grupo y la decisión sobre quién opera el control remoto.

¹²⁷ La TV está prácticamente *en todos lados* (como en los subtes, los consultorios y los bares) y *a toda hora* (Alejandro Grimson y Mirta Varela, 1999). Además, los televisores, como advierte John Hartley (2000), se instalan en sitios públicos para transmitir los grandes acontecimientos. Así sucede con algunos partidos de fútbol transmitidos por los canales codificados (o *pay per view*).

porque está sujeta a los ritmos de la vida cotidiana. Las normas de expectación -aunque limitadas por las convenciones sociales- son las que los propios grupos familiares van construyendo a lo largo de su historia. Por lo tanto, la *escena fantasma televisiva* está condicionada fuertemente por todos los elementos anteriormente descritos, los que la diferencian a su vez de las otras dos escenas próximas: la *fantasma cinematográfica* y la *a la italiana*.

4.4. Particularidades narrativas del espacio audiovisual

En toda narrativa, el análisis de los espacios se encuentra asociado al eje temporal: ambas categorías están indisolublemente ligadas.¹²⁸ Por otra parte, como ya mencioné, en el caso específico de lo audiovisual, esta unión está determinada, en primer término, por la propia duración *material* del plano, más allá del carácter descriptivo o narrativo que este construya. Su disociación en esta parte del trabajo, entonces, responde a la necesidad de un ordenamiento explicativo.

Según M. Bal, “Pocos conceptos que se derivan de la teoría de los textos narrativos son evidentes por sí mismos, e incluso se han mantenido tan vagos como el concepto *espacio*.” (1998: 101). Para salvar este problema, la autora propone diferenciarlo de *lugar*, que menciona la posición geográfica en la que los actores se sitúan y en la que los acontecimientos ocurren. Un lugar se convierte en *espacio* cuando se relaciona con la percepción, es decir, con su *focalización*. Esta siempre se configura a partir de una selección de elementos. Por lo tanto, el espacio *se construye para representar* un lugar: en el relato, no hay lugares sino espacios.

El espacio puede aparecer de dos formas: *tematizado* o *como marco*. En el primer caso, se

¹²⁸ Mijail Bajtín (2002) destacó esta situación y denominó *cronotopo* al significado único que determina la conjunción del tiempo y del espacio en la novela.

convierte en un objeto de presentación por sí mismo;¹²⁹ en el otro, se trata del *lugar de la actuación*. Pero en ambos, “El hecho de que “*esto* está sucediendo aquí” es tan importante como “el cómo es aquí”, el cual permite que sucedan esos acontecimientos” (M. Bal, 1998: 103).

El contenido de un espacio se construye de la misma forma en que se hace con un personaje: a partir de la *determinación* de una serie de características generales (ineludibles) y específicas. Cuanto más exacta sea su presentación, mayor será la presencia de sus rasgos específicos. En la medida en que las características se encuentren *crystalizadas* en una cultura como una forma de representación, como una estética o como una creencia, los espacios se constituirán en *topoi* o lugares comunes, se impondrán como *clichés* y sus actores, a menudo, como estereotipos.¹³⁰ Los *topoi* espaciales aparecen con frecuencia en las narrativas fuertemente textualizadas, entre otros motivos, porque la emisión se encuentra condicionada por la necesidad de obtener una respuesta (que no puede más que prever) en un sistema caracterizado por la acumulación.¹³¹

4.4.1. El *campo* audiovisual

Las narrativas orales y escritas suponen la obligatoriedad de la *sucesión*: los espacios en los que se desarrolla la acción siempre son *simultáneos* con esta, pero en su configuración deben articularse de forma *consecutiva*. En cambio, todo relato audiovisual implica *a la vez* la presentación de un espacio y las acciones que se desarrollan en él. La imagen audiovisual

¹²⁹ Como ocurre con las *villas miseria* o la *noche joven* en los géneros de la no ficción.

¹³⁰ Tanto el *cliché* como el estereotipo, esquematizan y clasifican y, por lo tanto, limitan considerablemente los alcances de los significados posibles. Pero son indispensables para la cognición, incluso cuando conduzcan a una simplificación y una generalización a veces excesivas, como señalan Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001: 33).

¹³¹ Las narrativas de los géneros de no ficción, por ejemplo, proceden a menudo como lo hacía el naturalismo literario: presentando el espacio de manera determinista, como una de las condiciones inevitables del destino humano (Guillermo Ara, 1965). Sobre este aspecto, volveré en los capítulos de análisis de *La liga*.

siempre configura un lugar, incluso antes que se determine el tiempo. Por otra parte, este tipo de espacio brinda una muy amplia variedad de información topográfica *sincrónicamente* (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 91-92).

Lo audiovisual obliga a distinguir entre un aspecto *profilmico* (formado por todo aquello que el dispositivo mecánico o digital registró y que está determinado *dentro* del *encuadre*) y un espacio de la filmación o la grabación, también diegético, al que denominaré *afilmico*, contiguo del primero, aunque ausente en el encuadre. La expectación debe volver *presente* lo elidido para poder construir el sentido. Pero hay otros elementos *afilmicos* que no forman parte de la diégesis, aunque sí de su producción. J. Aumont *et al.* proponen identificarlos como *fuera de encuadre*. Este concepto tiene “el interés de referirse directamente al cuadro, es decir, de entrada nos sitúa en la producción del filme, y no en el campo, que está plenamente situado en la ilusión.” (1989: 29). En la televisión de no ficción, la articulación narrativa del campo y el fuera de campo como si se tratara de un *fuera de encuadre* establece una de las estrategias fundamentales para la construcción de la verosimilitud.¹³²

4.4.2 La configuración del campo entre planos

El término *plano* tiene un uso empírico muy extendido. Según Eduardo Russo (1995), puede mencionar a la vez un modo típico de distancia en el encuadre o la *toma* realizada por la cámara. Como señalé, el plano determina una unidad comprendida entre dos transiciones, lo que implica un recorte espacial y temporal en razón de su *duración*. Sin embargo, su uso en la teoría narrativa puede resultar polémico. En primer lugar, porque su clasificación remite habitualmente

¹³² Este aspecto está presente en el *piso* del noticiero, por ejemplo, y contribuye con la construcción de un tipo de verosímil que le es característico. Sobre este aspecto, volveré en el **capítulo N.º 3**.

al modelo humano, reduciendo toda figuración a la de un personaje. En segundo lugar, porque su duración implica considerar por igual tanto fragmentos muy breves como muy largos.¹³³ Por estas razones, en el análisis narrativo debe emplearse con precaución y evitarla siempre que sea posible (J. Aumont *et al.*, 1989).

En la historia de la narrativa audiovisual, el pasaje de la *unipuntualidad* a la *pluripuntualidad* estuvo marcado por la alternancia campo/fuera de campo que permitió explorar el montaje entre planos (N. Burch, 1986). La pluripuntualidad creó así la *ubicuidad* del relato audiovisual (acercándolo a las narrativas verbales de enunciación omnisciente y alejándolo de las escénicas), al identificar dos espacios (y en ocasiones, también dos tiempos, como explicaré más adelante), ubicados en un plano y otro.

A. Gaudreault y F. Jost (1995) explican que la unión espacial entre dos planos puede implicar *identidad* o *alteridad*.¹³⁴ En cualquier caso, los diferentes espacios no pueden construirse sin sus referencias auditivas: el sonido permite distinguir entre uno y otro, determinar la distancia que los separa o reconocer su identidad. Este aspecto lo analizaré en el subtítulo siguiente.

En conclusión, todo relato audiovisual enlaza lo presente con lo ausente a través del *campo* visual. *Campo* y *fuera de campo* equivalen a espacio *presente* y espacio *ausente* (no mostrado o evocado), aunque los dos pertenezcan a un mismo lugar imaginario en el que alternativamente se irán definiendo como tales.¹³⁵ Este *juego* narrativo constituye una de los

¹³³ Por ejemplo, el plano secuencia está constituido formalmente por una *toma*, pero equivale a un conjunto de fragmentos que determinan transiciones (o planos).

¹³⁴ En el primer caso, diferentes planos muestran aspectos de un mismo espacio, pero en *proporciones* distintas y, por lo tanto, subordinadas. En cambio, la *alteridad* se construye a través de la *contigüidad* siempre copulativa (como ocurre en una conversación que implique alternadamente una relación de campo/fuera de campo) y la *disyunción* (que presenta dos posibles espacios: uno *próximo* -“allá”- y otro *distante* -“más allá”).

¹³⁵ “No hay duda de que el destino irrefutable del *fuera de campo*, en cuanto se muestra a un espectador, no es otro que el de convertirse en *campo*...”, señalan A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 95.

fundamentos sobre los cuales se asienta el interés y la intriga que propone todo relato. Por ejemplo, a través de la focalización externa en una secuencia de enigma.

Tan importante como el campo, es la *amplitud* con que este se ordena. La amplitud se logra por medio de dos construcciones: la perspectiva y la profundidad. Para ambas, el *movimiento* es el elemento específico del lenguaje audiovisual que permite su configuración.¹³⁶ Respecto de la perspectiva, ya expliqué que establece un punto de vista monocular que continúa con la tradición que el Renacimiento había impuesto a la pintura. Por su parte, la profundidad de campo se construye a través de la nitidez o *fou* de la imagen y tiene un uso expresivo evidente.¹³⁷ En tal carácter, permite identificar tendencias artísticas en la historia del audiovisual. A su vez, depende también de factores técnicos, como los alcances de la luz y la sensibilidad de las cámaras. En cualquier caso, su uso impacta fuertemente en el sentido del relato haciendo visibles o imprecisos algunos de sus elementos.

4.5. El sonido y la voz en el relato audiovisual

El cine mudo es anterior al sonoro: esto explica *en parte* el predominio y el prestigio que adquirieron los estudios de la imagen por sobre los enfoques integrados y el papel relativamente subsidiario que desde entonces se le asignó a la palabra tanto oral como escrita. El análisis de la narración televisiva, en cambio, requiere primordialmente del conocimiento de lo verbal, ya que allí se localiza gran parte de su dispositivo enunciativo.

Para M. Chion (1993), el cine es básicamente *vococentrista* y *verbocentrista*, dado que en

¹³⁶ El movimiento puede identificarse *internamente* dentro del cuadro marcando la dirección en el campo o *hacia el afuera* de este. En términos de producción, los movimientos se plantean por medio de tres técnicas: el *travelling*, la panorámica y el *zoom*, pero las tres pueden imbricarse en una misma toma.

¹³⁷ J. Aumont *et al.* señalan que “si es grande, el escalonamiento de los objetos sobre el eje vistos nítidamente vendrá a reforzar la percepción del efecto perspectivo; si es pequeña, sus mismos límites manifestarán la “profundidad” de la imagen (personaje que se vuelve nítido al “acercarse” a nosotros, etcétera).” (1989: 34).

su mayoría aísla y destaca la voz humana de todo el universo del sonido para garantizar su inteligibilidad. También en la televisión se privilegia la escucha clara y bien definida de los actores por sobre otros sonidos significativos, los que a menudo pasan a integrar un segundo campo sonoro. Son muchas las razones que explican su preeminencia en el relato audiovisual. A continuación, propongo una explicación *general* que me permita más adelante desarrollar las causas que determinaron su especificidad en el relato televisivo.

Jacques Aumont *et al.* (1989) señalan factores económicos-técnicos y estéticos e ideológicos. Los primeros instalaron el sonido como una novedad técnica que relanzó el cine comercial luego de la crisis de las audiencias previa al inicio de la Primera Guerra Mundial.¹³⁸ Los segundos se relacionan, en especial, con la búsqueda de una expresividad cinematográfica que pudiera asociarse al realismo. El cine sonoro a partir de los años veinte intentó favorecer así una disminución de la irrealidad que a menudo acompañaba la representación *muda*, meramente visual, en blanco y negro y atravesada argumentalmente por el sueño, la fantasía y la pesadilla.¹³⁹ Sin embargo, hay que tener en cuenta que las imágenes cinematográficas sólo fueron mostradas *en silencio* de modo excepcional (N. Burch, 1991), y aún en este caso, fueron *ayudadas* por el sonido de la sala y por un conjunto de elementos *también* auditivos (como las risas o los aplausos), que sumaba significación. Como señalan F. Barbier y C. Bertho Lavenir, las películas mudas estaban lejos de ser silenciosas, ya fuera por el acompañamiento de música *en vivo* y relativamente sincronizada, por la presencia de carteles con textos escritos que a menudo se leían

¹³⁸ Esta estuvo ocasionada especialmente por el impacto de la radio, de los espectáculos al aire libre y del *music-hall* (Frédéric Barbier y Catherine Bertho Lavenir, 1996).

¹³⁹ Como señala Noël Burch, el *boom* del sonido incrementó la presencia del público en las salas y marcó la apoteosis de la representación analógica “que soñaban Edison y Villiers, entregándose cada uno a su manera a lo que he denominado “síndrome Frankenstein”. Por fin el cine tenía un “alma”, sus cuerpos ya no carecían de voz, el proceso de interiorización estaba culminado.” (1991: 240-241). Muchos realizadores y teóricos, como André Bazin (1966), fueron defensores del sonido en la medida en que favorecía la ilusión de la realidad. Para otros, en cambio, se produjo una pérdida: la voz desorientó y desanimó a toda una serie de creadores que debieron interrumpir un modo de expresión que buscaba consolidarse narrativa y artísticamente.

en voz alta, por el acompañamiento fonográfico (1996: 221) e incluso por la presencia de un *comentarista* (N. Burch, 1991) o un *narrador suplente* (A. Gaudreault y F. Jost, 1995). A estos elementos sonoros materiales, es necesario agregar la capacidad de producción semiótica de sonido de la imagen analógica cinematográfica.¹⁴⁰ En conclusión, la *sonoridad muda* contribuyó al debate ya que ponía en evidencia la madurez alcanzada por un medio expresivo sin necesidad de que hiciera intervenir nuevos significantes en su configuración narrativa a la vez que señalaba -por ese mismo motivo- la copiosa irrealidad que producía. Paradójicamente, el triunfo del sonido vino a satisfacer la ilusión de realidad. Huelga señalar que el sonoro inauguró un nuevo tipo de cine que recién a partir de entonces pudo reconocerse manifiestamente como *audiovisual*.

A su vez, si narrar es un modo de conocer y las narrativas son formas a través de las cuales el ser humano encuentra, cree o busca encontrar un sentido que no puede producirse o reproducirse en otro ámbito que no sea el de su propia cultura, la preeminencia de la inteligibilidad de la palabra en el relato audiovisual puede ser la forma cultural más adecuada para que ese conocimiento se produzca. El *vococentrismo* y el *verbocentrismo* serían entonces los medios técnicos y expresivos propios de un tipo de narrativa que adscribe al logocentrismo y al fonocentrismo occidental, según los cuales los significados de las palabras se originan en la misma realidad y sus sonidos pueden representar esos significados, como plantea Jacques Derrida. La preeminencia de lo verbal en el cine *reinstaló* las funciones narrativas hasta entonces hegemónicas de la palabra (como la capacidad para señalar lo real, decir su verdad y conducir al conocimiento); es decir que permitió recuperar la tranquilidad que brinda una herramienta útil, que se asume como natural y, por eso mismo, como conocida y acreditada.

¹⁴⁰ Una imagen en movimiento de un tren llegando a una estación, por ejemplo, supone a su vez la configuración mental e imaginativa del sonido que evoca, del mismo modo que el blanco y negro no necesita *colorear* la sangre para que el espectador imagine o asocie el *valor* de su color

4.5.1. Particularidades del sonido en la televisión

Según M. Chion (1993), el sonido en el audiovisual no posee un marco ni un continente preexistentes, a diferencia de lo que ocurre con la imagen y la pantalla. “El sonido en el cine - afirma- es lo contenido o lo incontenido de una imagen: no hay lugar de los sonidos, ni escena sonora preexistente ya en la banda sonora; no hay, por tanto, banda sonora.” (1993: 71). A su vez, la imagen parece *imantar* espacialmente el sonido, generando así la ilusión de ser su propia fuente. El autor plantea también la relación entre el sonido evocado y la imagen a partir del concepto de *valor añadido*, al que define como el valor expresivo e informativo “con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está ya contenido en la sola imagen.” (1993: 16). Este efecto se logra a través de la *síncresis*, que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye. Pero el valor añadido es recíproco: “Si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como este resonaría en la oscuridad.” (1993: 31).

El valor añadido de la música se produce de dos modos: *empáticamente* y *anempáticamente*.¹⁴¹ Aunque M. Chion no lo mencione, puede considerarse también cierto uso del silencio como particularmente anempático, por ejemplo, cuando este sucede a un momento de violencia y muerte. A estos modos, el investigador suma un tercero: cuando el sentido de la música es abstracto y no posee una resonancia emocional precisa. En el relato televisivo de no

¹⁴¹ El primer caso ocurre cuando adapta su ritmo, tono y fraseo a la escena en función de ciertas convenciones que hace que se la asocie con emociones específicas. El segundo ocurre cuando intensifica una dirección de sentido independiente (o *indiferente*, según el autor) de la escena.

ficción, este tipo de valor añadido permite identificar la narración, como explicaré más adelante.

A partir de estos conceptos, M. Chion organiza una clasificación del sonido audiovisual *según lo que se evoque en el plano*. La evocación organiza dos zonas: la *acusmática* (se oye sin ver la causa) y la *visualizada*.¹⁴² Esta división abre una serie de dudas acerca de aquellas situaciones en las que no se evidencia suficientemente la identificación material de la fuente (como, por ejemplo, en el caso de la *voz de la conciencia* de un personaje). El autor responde que “Estas excepciones pueden parecer turbadoras. Para nosotros, sin embargo, no invalidan el interés de una distinción *in/fuera de campo/off*, y de una divergencia fundamental *acusmático/visualizado*.” (1993: 77). Coincido con el autor: en términos narrativos, este tipo de situaciones dispone los procedimientos para la construcción del sentido al poner en tensión la verosimilitud y los contratos de lectura, ya que lo *acusmático* contribuye con frecuencia a señalar una situación que se enuncia como real. Su credibilidad depende -paradójicamente y en gran medida- del valor testimonial de lo ausente.¹⁴³

En el relato televisivo, la presencia del sonido y la preeminencia de la voz humana son particularmente significativas. Según M. Chion, “Si, como hemos dicho, es la imagen la que, antológicamente, define el cine, lo que señala en cambio la diferencia entre cine y televisión no es tanto su especificidad visual de imagen como el lugar diferente que el sonido ocupa en esta última.” (1993: 149). Para el autor, “lo televisual es la imagen añadida” y la televisión es una radio ilustrada. Sin embargo, esto no es así siempre, como lo opuesto tampoco lo es en el cine de

¹⁴² La *acusmática* incluye el sonido *off* y el sonido *fuera de campo*. En el *off*, la fuente está ausente, situada en un tiempo y en un lugar ajeno a la situación directamente evocada. En el *fuera de campo*, la fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. La zona *visualizada*, por su parte, corresponde al sonido *in*: la fuente aparece en la imagen y pertenece a la *realidad* que esta evoca.

¹⁴³ Por ejemplo, la voz del entrevistado durante una conversación telefónica o las espaldas de un testigo de identidad protegida en una crónica periodística televisiva. En ambas situaciones, la fuente no es visible (sólo puede inferirse) y su presunta correspondencia responde al saber *técnico* (en términos de Jean-Marie Schaeffer, 1990) respecto de lo *indicial* televisivo, pero -sobre todo- al pacto de credibilidad. Sobre este punto volveré más adelante.

manera permanente. La descripción de M. Chion sólo explica una parte del problema porque generaliza a partir de un tipo de relato televisivo (las transmisiones deportivas) donde puede pensarse que el sonido funciona de esta forma. En efecto: como todo medio, la TV es inseparable de las instituciones que la producen y la consumen, a la vez que inscribe y es inscripta en los sentidos sociales y culturales (Roger Silverstone, 1996). Si se atiende a su historia y a algunas de sus formas de consumo y producción, la televisión debe relacionarse -en especial en la Argentina- con la radio y el teatro antes que con el cine.¹⁴⁴ Desde luego, explorar la narrativa televisiva supone asociar el problema al desarrollo del lenguaje audiovisual, pero la ligazón con la radio configura un tipo de narrativa en la que el sonido adquiere una significación propia y distinta de la del cine: la televisión para el consumo doméstico se crea en los años cincuenta y hasta comienzos de los años ochenta tiende a competir con y a reemplazar a la radio en sus formas de uso. Si bien “las características de la producción de programas para la televisión obligó a los profesionales de la radio a apelar al conocimiento técnico de los hombres del cine y a rever las estructuras de producción.” (F. Barbier y C. Bertho Lavenir, 1996: 285), los canales y las estaciones de transmisión se pusieron en funcionamiento a partir de la infraestructura básica que proveían los radios.¹⁴⁵ La consolidación del *estudio* de televisión ejemplifica lo dicho. Tempranamente, este se constituyó en el espacio privilegiado para el desarrollo de la escena televisiva, combinando las particularidades del *set* cinematográfico con las del *estudio* de radio. Sin embargo, la cristalización de su denominación actual pone en evidencia la prerrogativa del

¹⁴⁴ Como señala Mirta Varela, “No se trata de un invento con aplicaciones lejanas, sino de instalación inmediata entre los hábitos culturales preexistentes y ligados a la radio.” (2001: 7).

¹⁴⁵ De hecho, aplicar la producción narrativa cinematográfica a la televisión (al menos, en aquellos países donde se había desarrollado una industria), hubiera implicado costos altísimos para la disponibilidad económica del nuevo medio y mucho más tiempo de producción del que requería la urgente transmisión cotidiana. A su vez, la asimilación completa al modelo cinematográfico no hubiera permitido explorar suficientemente las posibilidades comunicativas, expresivas, técnicas e incluso económicas que ofrecía la emisión en directo (de origen radial), más perentoria y espontánea. Además, el nuevo medio necesitaba experimentar con la especificidad que ofrecía lo televisivo para dominarlo y, a la vez, también para crearlo.

linaje radiofónico a través de cuatro rasgos que revelan claramente su procedencia. En primer lugar, la *disposición* que permitía la presencia del público durante la transmisión. En segundo lugar, los *decorados*, pero a la vez la practicidad en su armado para permitir las transiciones rápidas entre un programa y otro (como ocurre con la programación radial). En tercer lugar, la *disposición narrativa en escena* -como en el cine-, pero a través de la *multicámara* y el montaje en directo.¹⁴⁶ En cuarto lugar, con respecto a los géneros de no ficción, la presencia del *conductor*, imagen de la *voz* omnipresente en la escena.¹⁴⁷ Los cuatro rasgos definieron lo que puede considerarse como una puesta televisiva *clásica*. Por otra parte, la televisión reformuló un número importante de géneros radiales, aprovechando de esa manera sus recursos humanos, técnicos y narrativos. Así ocurrió con los programas musicales (*Ritmo y color*), los *magazines* destinados a la mujer (*Tardes de vosotras*), los *concursos* (*Prendas y acertijos*) y la ficción seriada (*Tres muchachos y una chica*).¹⁴⁸

Por lo tanto, si la televisión se piensa en relación con la radio, es indudable que en gran parte ambas coinciden respecto de sus usos y expectativas situacionales. Tanto la radio como la televisión acompañan el devenir cotidiano de la gente en el hogar, contándole historias, contribuyendo a la construcción de los ritos y configurando modelos (R. Silverstone, 1996). Pero en el hogar, *ver televisión* o *escuchar radio* (en el mismo sentido en que se dice, por ejemplo, *ver cine*) no necesariamente es la actividad principal todo el tiempo durante el cual estos artefactos permanecen encendidos. Por este motivo, el valor de *imagen añadida* que le asigna M. Chion a la

¹⁴⁶ El montaje en directo consolidó una narrativa que logró articular las perspectivas de las tres cámaras dispuestas alternadamente para organizar los planos generales descriptivos y los planos particulares expresivos y narrativos, aún identificables en algunos programas.

¹⁴⁷ Al principio, al menos en el noticiero, “aparecía como un altavoz por el cual pasaba el discurso sobre la actualidad.” (Verón, 2001: 21). Poco a poco, “su cuerpo comenzó a existir, a adquirir un espesor. De la misma manera, el espacio del piso comenzó a encontrar una arquitectura: se fueron descubriendo rincones, paneles, corredores, vidrios, e incluso las cámaras.” (2001: 21). Para E. Verón, la construcción del cuerpo significativo del conductor y el aumento del espacio del piso fueron dos procesos inseparables.

¹⁴⁸ Los ejemplos corresponden la programación de Canal 7 del año 1951 (Jorge Nielsen, 2004).

TV sólo puede considerarse en algunos de sus tramos horarios (como la mañana) y en algunos de sus géneros (como el *magazine*). En estos, sí ocurre que el sonido y la palabra son lo primero, el sonido nunca es fuera de campo (porque el sentido de la evocación implicaría *estar mirando*) y la palabra está ahí sin necesidad de la imagen para localizarse. En conclusión, la atención brindada al medio es sólo *de monitoreo*, según la clasificación binaria que propone Valerio Fuenzalida (2002) en relación con las particularidades de la expectación televisiva. El otro tipo de atención es la *concentrada*. La primera es aquella donde las personas desarrollan primariamente una actividad extratelevisiva y sólo atienden de vez en cuando a la pantalla. La segunda es aquella en la que mirar televisión se constituye en la actividad principal, como sucede en el cine o en el teatro. Este tipo de atención se da por lo general en los horarios principales, cuando la familia *se dispone a ver televisión*.

En relación con la *atención de monitoreo*, V. Fuenzalida identifica al menos tres clases de programas en los que la palabra oral adquiere preeminencia. En primer lugar, aquellos que deben adaptarse a la situación de recepción con alternación en el hogar debido a las actividades implicadas en esos horarios, como algunos *magazines* ubicados por la mañana o el mediodía. En segundo lugar, aquellos en los que resulta fundamental sostener la función fática del programa a través de los conductores y los cronistas, como ocurre en los noticieros. En tercer lugar, aquellos que emplean la oralidad como una forma de expresar la emoción (como sucede en los relatos deportivos). En los dos primeros, la voz raramente es acusmática: la escena se organiza alrededor de los cuerpos y las voces de los actores. En el tercero, el relato verbal del encuentro deportivo es básicamente en *off*. Pero su implicancia emotiva no lo es: si bien no se ve el actor que narra, el pacto comunicativo garantiza la emoción a partir del supuesto de que este se encuentre *viviendo* la situación y *nos* la narre. Respecto de la música, esta siempre tiene un valor añadido *empático*,

lo que permite rápidamente asociarla a sentimientos específicos, pero también *indica* y diferencia con claridad los distintos segmentos del programa, de tal suerte que quien esté *monitoreando* pueda anticipar lo que vendrá. De todas formas, en esta clase de programas, la música además puede no poseer una resonancia emocional precisa (como ocurre en *el piso* de los noticieros actuales).¹⁴⁹

En conclusión, en los tipos de programas que suponen una *atención concentrada*, el uso del sonido y la voz corresponde de manera general a la caracterización que M. Chion realiza respecto del sonido cinematográfico. En el resto, se privilegia un uso con funciones fuertemente pragmáticas cercano al de la radio y adecuado a las expectativas esperadas en el espectador.

4.5.2. Lo escrito en el relato televisivo

En el cine, la palabra escrita apareció primero de forma exógena a través de la actividad del presentador o narrador suplente y luego fue *sobreinscripta* en la propia película a través de los rótulos o leyendas. En ambos casos, su inclusión se relacionó con la creciente complejidad narrativa que había adquirido el relato cinematográfico a partir del descubrimiento del montaje. La complejidad de la trama inauguró un modelo narrativo que todavía no contaba con espectadores entrenados o competentes. Si cada corte del montaje implica una consigna de lectura, “Los significados de dichas consignas, así como su comprensión por parte del espectador, no estaban implícitos. Eran objeto de un aprendizaje.” (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 72). El presentador y posteriormente el rótulo favorecieron ese aprendizaje. De hecho, el presentador leía

¹⁴⁹ Su función se corresponde en estos casos con el *sonido-territorio* que identifica M. Chion, porque sirve “para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes.” (1993: 78): al menos hasta el momento en que el espectador preste atención y convierta la escena en un *espacio*. Así actúa la música ambiental en muchos de los *no lugares* (Marc Auge, 1992).

los textos que acompañaban la proyección de las películas, es decir que utilizaba *escritos para ser leídos* o *escritos para ser leídos como si fueran dichos*. Por lo tanto, su voz sumaba la oralidad a las marcas propias de la escritura. Sus funciones básicas consistían en *brindar información* que se consideraba indispensable para la comprensión de la historia, *guiar* al espectador hacia uno de los posibles sentidos de la imagen y *garantizar* una lectura ideológica del relato. Estas funciones no se diferenciaron de las que tendría luego el rótulo. Como puede inferirse, la palabra escrita (tanto para ser dicha como para ser leída) tuvo las funciones de anclaje y de sustitución que describe R. Barthes (1972). Sin embargo, en otros casos, era la imagen la que acompañaba *ilustrando* el texto leído. En estos casos, “el espectáculo cinematográfico llevado a su extremo puede considerarse como una prestación narrativa verbal ilustrada por la mostración de imágenes animadas, más que como una prestación narrativa propiamente filmica.” (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 73). Antes que un relato audiovisual, encontramos aquí dos relatos paralelos: el de las imágenes y el de las palabras orales o escritas.

La importancia del rótulo sobre la película -que acompañó y justificó la desaparición progresiva del presentador- puede compararse con el momento en que Occidente adoptó la lectura silenciosa de libros en la Edad Media (Alberto Manguel, 1999), ya que marcó la necesidad de saber leer para comprender la totalidad del relato -al menos, en términos de la recepción modelo- e inició un tipo de comunicación narrativa más íntima en el marco de una situación hasta entonces fuertemente ceñida por lo grupal.

El texto escrito *sobreinscripto* desapareció con la invención del cine sonoro, excepto en los créditos de inicio y cierre (una función general que también permanece en los programas

televisivos) y en los subtítulos.¹⁵⁰

El escrito televisivo -a diferencia del cine mudo- se *sobreinscribe* en el doble relato. Si bien en los géneros televisivos de ficción su uso es tan poco frecuente como en el cine de ficción actual, su presencia es dominante en los otros géneros. De hecho, en los últimos años, la pantalla (como otros medios) se presenta como una plataforma multitextual, que remeda las funciones y los sentidos de la lectura del hipertexto digital de Internet.¹⁵¹

Desde el punto de vista narrativo, propongo agrupar los textos escritos de los géneros de no ficción en cinco grupos según la función que tengan en relación con los componentes auditivos y visuales (no escritos) del relato:

- los textos *subsidiarios* aportan información.¹⁵²
- Los textos *complementarios* ayudan a la construcción de la historia y establecen con la imagen una relación de *alternancia*.¹⁵³
- Los textos *conectores* funcionan como enlace entre los elementos equivalentes de una programación. De esta manera, contribuyen con la cohesión, pero también garantizan la progresión discursiva.

¹⁵⁰ Más allá de estos casos, su uso posterior puede definirse como marginal y, en general, se relaciona con la experimentación o con el anclaje, en especial cuando se quiere garantizar un sentido que ciertas opciones temporales o modales del relato no pueden prever en la recepción. En el documental cinematográfico, su utilización también tiene un valor estético-ideológico (como en el documental latinoamericano de los años sesenta) y probatorio (por ejemplo, a través de cuadros, esquemas y gráficos o de la indicación del nombre de los actores sociales interpelados).

¹⁵¹ Según Christian Vandendorpe, el hipertexto “privilegia el develamiento por el lector de los elementos de información que él considera necesarios. Esta característica sitúa al hipertexto en una pragmática de la interactividad.” (2003: 75). Por el momento, la relación interactiva no es posible en la pantalla televisiva analógica y, por eso, su disposición es sólo un remedo de la digital, que busca recrear algunos usos del hipertexto, como la urgencia, la discontinuidad y la elección de la renovación continua. Se finge así que el espectador es el protagonista de la construcción textual.

¹⁵² Pueden *orientar* un significado, *brindar* un sentido ideológico a lo que no se puede aseverar sólo a partir de la imagen y el sonido, *nombrar* y *ubicar* temporal y espacialmente, *añadir* el discurso directo a la interacción de los actores (por ejemplo, si el diálogo no se puede escuchar por defecto del registro) o *esclarecer* lo que la palabra oral dice.

¹⁵³ En primer lugar, *añaden* elementos indispensables para la configuración del relato. Por ejemplo, narrando la diégesis al presentar a los actores y su situación. En segundo lugar, *indican* el orden, la duración y la frecuencia del relato. Por ejemplo, acelerándolo a través de los sumarios, anticipando las acciones a través de las prolepsis verbales, estableciendo las pausas o indicando las repeticiones. En tercer lugar, pueden dar un sentido nuevo a través de las conclusiones narrativas o las valoraciones entre escenas. En cuarto lugar, multiplican los narradores (por ejemplo, incluyendo fragmentos de cartas o testamentos), y permiten la diversidad del punto de vista al focalizar la narrativa en determinados actores. Por último, presentan o resumen un relato, como ocurre con el sumario de los noticieros.

- Los textos *subordinantes* indican la *dependencia* de un segmento con una totalidad. Por ejemplo, cuando presentan una sección de un programa.
- Los textos *de contrapunto* repiten la información oral, que funciona como una melodía de la que la palabra escrita es su *acompañamiento* repetitivo. El texto va desenvolviéndose como un papiro, generalmente por debajo de la imagen.

En cualquier caso en que se utilice el texto escrito, su *sobreinscripción* en la imagen y el sonido, es decir, su inclusión como un elemento distinto, parece obligar a que se lo lea, como ocurre cuando se mira una película hablada en la propia lengua a la que no se le quitaron los subtítulos. Por eso, más allá de las distintas funciones que describí, el texto escrito siempre se *subraya* a sí mismo en primer lugar. Es -en este sentido- una *leyenda* (así se lo nombra a menudo); es decir, algo que *debe* ser leído, como indica la palabra en su etimología. Esta imposición le asigna también un *valor probatorio*, propio del signo verbal: lo escrito se impone como la prueba (o la *escritura*) de lo que se escucha y se ve, es decir, de su *representamen*, en términos de Charles Peirce (1988).

4.6. El doble relato y la enunciación en la narrativa audiovisual

Una vez expuesto el problema de la escena televisiva desde una perspectiva cultural y señalada la importancia del sonido, la voz y lo escrito en el relato televisivo, identificaré las características enunciativas. Para ello, es necesario analizar primero de manera general cómo esta se inscribe en lo audiovisual.

Como ya expliqué, se puede considerar que el relato audiovisual *muestra sin decir*, al menos en oposición a las narrativas puramente verbales. Pero sí *dice*, si se lo considera al mismo tiempo como el resultado de una configuración en la cual una sucesión de acontecimientos se

vuelve inteligible por medio de la trama. Por lo tanto, aceptando esta posición, es posible ubicar referencias enunciativas exógenas o *deícticas* en la narración *mostrativa*.

La *deixis* incluye tres dominios constitutivos de la situación de enunciación: el personal, el espacial y el temporal. Según Dominique Maingueneau (1998), estos no pueden considerarse como puramente empíricos, sino que dependen de los *géneros* del discurso y de las *escenas* en las que se inscriben.¹⁵⁴ Estas últimas responden a tres tipos:

- La escena *englobante* es aquella en la que se ubica un sujeto para interpretar determinado mensaje, por ejemplo, una publicidad;
- la *genérica* está determinada por el género, que condiciona *a priori* los roles, las circunstancias y el soporte material, entre otras cuestiones; y
- la *escenográfica* es la que el propio discurso instituye. Su particularidad consiste en hacer pasar las otras dos escenas a un segundo plano. La escenografía se legitima a través de su naturalización, de tal suerte que esta se asuma como la manera *normal* o *natural* en que un discurso puede o debe manifestarse.¹⁵⁵

Los *deícticos* designan en las escenas de enunciación un tipo de referencia *considerada* como exógena en oposición a la referencia anafórica, de tipo endógeno (O. Ducrot, 1994). Pero esta referencia exógena debe interpretarse como una construcción que procede de la propia escenografía. En el campo de la narrativa audiovisual, la referencia deíctica no puede estar ausente, en especial si no se toma como *natural* la preeminencia histórica de lo visual (como

¹⁵⁴ El concepto de *escena de enunciación* es una expresión metafórica del análisis del discurso, inspirada en el teatro y no debe confundirse con los modelos que desarrollé anteriormente. Con esta expresión, D. Maingueneau intenta evitar la categoría de *contexto* o de *situación de comunicación* a causa de su carácter más sociológico que discursivo. La distinción no resulta relevante a los fines generales de mi trabajo, pero sí es importante en relación con lo que estoy explicando ahora.

¹⁵⁵ Por ejemplo, una *propaganda* televisiva (escena genérica) *política* (escena englobante) puede manifestarse a través de un *debate* (escenografía). La escenografía se legitima a través de su naturalización, de tal suerte que esta se asuma como la manera *normal* o *natural* en que un discurso puede o debe manifestarse. La mayoría de los géneros disponen de escenografías variadas, como ocurre con la crónica policial televisiva y las escenografías que instituyen realismo o melodrama.

propone, por ejemplo, C. Metz) y se presta igual atención al sonido. En cualquier caso, la *deixis* pone en evidencia el proceso *verbal* de la comunicación y -si corresponde- la interacción entre sus participantes; en términos narrativos: entre sus actores (cuando aparezca más de uno) y entre sus agentes. Porque el relato articula por lo menos dos procesos de comunicación: uno, formado por la interacción entre los actores y otro, por la propia comunicación narrativa a través de las figuras del narrador y el narratario. Es decir que *cuenta algo*, pero también *cuenta su acto de contar*, como señalan F. Casetti y F. di Chio (1999). Si bien ambos procesos son internos, el segundo puede construirse como externo o interno respecto del primero, a la vez que puede o no aparecer en el enunciado.¹⁵⁶ A estos dos procesos (el de la interacción entre los actores y el de la propia comunicación narrativa), se suma un tercero, en el que la comunicación se establece entre el autor y el lector modelos (ver **capítulo N.º 1**). Los dos primeros responden al encuentro entre los personajes; el tercero, a la voz y la escucha del relato, como participantes directos o indirectos -pero siempre internos- de *su* narración. El tercero se corresponde con una voz y una escucha siempre constituidas *como si fueran exteriores* e inferenciales, vinculadas entre sí por medio de la cooperación, y que se manifiestan, por ejemplo, en la evaluación y el comentario de lo que el segundo proceso configura. En términos narrativos, los tres procesos, a su vez, pueden imbricarse a través de la *metalepsis* y de cualquier construcción en abismo.¹⁵⁷

El esquema general que acabo de describir presenta particularidades específicas en la narración audiovisual, que se relacionan con dos aspectos concurrentes y sólo en apariencia

¹⁵⁶ Como se observa en estos ejemplos verbales:

- *(Yo digo a alguien que) Julio le dijo a Bruno que no iría.*
- *(Yo, Julio, digo a alguien que) le dije a Bruno que no iría.*
- *Supe que Julio le dijo a Bruno que no iría.*

¹⁵⁷ Gérard Genette define *metalepsis* como “una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional (...)– de esa peculiar relación causal que une (...) al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación.” (2004: 15). Esta estructuración metadiegetica -como explicaré más adelante- caracteriza los géneros de la no ficción.

opuestos: la supremacía de la mostración y la inevitabilidad del narrador. Por lo tanto, la enunciación audiovisual debería encontrarse en las huellas del *agente*. Propongo entonces utilizar *narrador* exclusivamente cuando en el relato se encuentre una *voz* (oral y/o escrita, acusmática o no), inscripta en el texto, asimilable a un *actor* que asume la agencia de la historia y, en consecuencia, pertenece a ella, aunque no necesariamente al relato. En cambio, propongo *meganarrador* o *gran imaginador* (A. Gaudreault y F. Jost, 1995) en tanto el *agente* que emite los signos que configuran el relato.¹⁵⁸ Respecto del narratario, este puede inscribirse directa o indirectamente a través de un *actor*, que puede incluso adoptar la forma de *uno mismo*, *nadie* o *cualquiera*. El *meganarratario* -por su parte- comparte las características que acabo de atribuir al *meganarrador*. En conclusión, el relato *opcional* con un narrador audiovisual debe considerarse como un relato incluido y su narrador, como un delegado o segundo narrador.

Ahora bien, en la *imagen* de un relato audiovisual las huellas de la enunciación no siempre permiten identificar los diferentes niveles de la comunicación. En relación con este aspecto, A. Gaudreault y F. Jost (1995) presentan siete casos en los que sí es posible reconocer la subjetividad. En primer lugar, el subrayado del primer plano y la oposición entre el *flo* y una imagen nítida. En segundo lugar, el plano contrapicado. En tercer lugar, la representación de una parte del cuerpo como anclaje de la cámara en una mirada o cualquier deformación en relación con lo que se juzga normal.¹⁵⁹ En cuarto lugar, la sombra de un personaje. En quinto lugar, el *cache*. En sexto lugar, el temblor que sugiere la reproducción del supuesto efecto de filmación. Finalmente, la mirada a cámara. A los siete casos mencionados, pueden sumarse una serie de *indicios*, como la observación de la luz (nunca es totalmente de noche, por ejemplo), el

¹⁵⁸ Es decir que el *meganarrador* (como el *narrador literario* y a diferencia del autor modelo) enuncia lenguaje (M. Bal, 1998), siempre está (no es una opción) y siempre es extradiegético.

¹⁵⁹ Por ejemplo, la exageración del *flo* para significar la mirada de un ebrio.

maquillaje, los procesos de puntuación (como la sobreimpresión) y el montaje. Como se puede observar, estos criterios pueden remitir tanto a la agencia de un narrador *que ve* como a la de un meganarrador¹⁶⁰: la diferencia sólo se puede establecer a través de la *escenografía*. Por eso, A. Gaudreault y F. Jost afirman que la enunciación audiovisual sería ese momento en que el espectador escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje como tal (1995).¹⁶¹ Para estos autores, la percepción de la enunciación varía muy significativamente según las competencias de cada espectador y el momento histórico.¹⁶²

Más arriba, señalé que la *deixis* pone en evidencia el proceso *verbal* de la comunicación audiovisual. Francesco Casetti (1989) adecua este aspecto al proceso *visual*, aunque sólo en el dominio personal de la situación de enunciación. Para ello, parte de la diferencia entre enunciado y enunciación, y la aplica al relato en términos de *lo narrado* y el *acto de narrar* (ver el **capítulo N.º 1**). Esta perspectiva le permite pensar el relato audiovisual (específicamente cinematográfico en este caso) como un *Él* en un proceso de comunicación en el cual el enunciador se impone como un *Yo* y el enunciatario, como un *Tú*. A partir de allí, identifica cuatro configuraciones discursivas o puestas en intriga en las que es posible reconocer la subjetividad a través del punto de vista.¹⁶³

¹⁶⁰ Es el caso que distancia respectivamente el temblor de la cámara en una crónica que narre la cobertura accidentada de un acontecimiento, de lo que ocurre en un programa como *Caiga quien Caiga*.

¹⁶¹ Se produciría entonces un encuentro entre un “*soy cine*” (o “*soy televisión*”) y un “*estoy en el cine*” (o “*estoy viendo televisión*”).

¹⁶² Los autores sugieren su fácil reconocimiento en la *imitación*: cuando en un momento histórico determinado, un texto audiovisual representa los parámetros audiovisuales de otro momento como marcas enunciativas. Pero si cualquier práctica hipertextual establece una relación con su versión anterior -su hipotexto (G. Genette, 1989)-, la imitación es sólo una de sus posibilidades. La otra es la *transformación*. La evidencia más intensa de la enunciación surge, a mi entender, en esta última práctica, en especial en la parodia y el travestismo, puesto que es allí donde el espectador puede tomar la distancia crítica que el juego transtextual le propone. Así ocurre, por ejemplo, con la sección “Sucesos argentinos de pingüinos”, en el programa *Palabras más, palabras menos* (El Oso Producciones para Canal Todo Noticias, 2009), que reelabora las modalidades y las intenciones de aquel noticiero cinematográfico original.

¹⁶³ En primer lugar, la *configuración objetiva*, que está constituida por los planos en los que no se pone en evidencia el enunciador ni el enunciatario. El enunciado -como en la *historia* de É. Benveniste- se encuentra privilegiado y la narración, *invisibilizada*. En segundo lugar, la *configuración del mensaje*, en la que el actor *Yo* “se introduce” en el enunciado interpelando al espectador *Tú*, por ejemplo, a través de la mirada a cámara. En tercer lugar, la *configuración subjetiva*, en la que lo que ve el espectador *Tú*

En conclusión, los diferentes niveles de comunicación que propuse para el relato audiovisual (autor/lector modelos, meganarrador/meganarratario, narrador actor/narratario actor y actor/actor) pueden reconocerse a través de huellas de diferente tipo, aunque con frecuencia los alcances de estas en la enunciación se pueden interpretar de distintas maneras. Sin dudas, la base del problema se encuentra en que lo audiovisual configura un tipo de narración *doble* (imagen y sonido), que se evidencia a través de la *mostración*. Esto explica porqué la *paralepsis* es tan frecuente en la narrativa audiovisual¹⁶⁴: el relato audiovisual confirma allí su carácter ficcional y pone en discusión las fronteras entre la credibilidad y el fingimiento del espectador. Desarrollaré este tema en el **capítulo N.º 3**.

4.6.1. La enunciación en la narrativa televisiva de no ficción

La narración de la no ficción televisiva funciona de manera general según los mismos procedimientos que expliqué en el subtítulo anterior. Sin embargo, requiere de algunas precisiones que permitan identificar sus componentes de manera más específica.

Según Patrick Charaudeau, la televisión de no ficción está obligada por contrato a dar cuenta de una determinada realidad, lo que conduce a que “ella no se pueda presentar como una máquina de fabricar ficción, aunque finalmente sea eso lo que produzca.” (2007: 223). Debido a que sus relatos presumen de informar *sobre* la realidad y, a su vez, sus marcas enunciativas parecen remitir directamente a ella, resulta muy importante, en primer lugar, caracterizar el *pacto*

coincide con la mirada del actor *Él*. Por último, la *configuración objetiva irreal*, en la que el *Yo* se manifiesta de manera ostensible, privilegiando así la comunicación con el espectador *Tú* y desplazando el *Él*.

¹⁶⁴ La *paralepsis* puede definirse como una contradicción entre lo que la narración cuenta y lo que debería contar (G. Genette, 1972). Así ocurre cuando en un documental, el *actor social* testimonia hechos históricos relevantes de los que participó en el pasado, y el espectador *los ve* y los asimila al actor a través de *inserts* de fotografías o películas que describen el marco más general de su anécdota, pero que de ninguna manera confirman su presencia. Por ejemplo, alguien puede contar la experiencia de haber sido víctima de un bombardeo durante una guerra sin que las imágenes *de archivo* lo comprueben. El espectador no ve o juega a que no ve estas divergencias.

o *contrato* comunicativo que establece, *más allá* de su carácter narrativo eventual.

Se denomina contrato el tipo de *encuentro e intercambio discursivo* que permite que un *acto* comunicativo sea considerado como válido desde el punto de vista de su sentido. En términos pragmáticos, todo contrato implica una *cointencionalidad*. Por eso, sin él no hay comunicación, ya que el sentido sólo puede establecerse a partir de una *construcción* compartida.

Según P. Chareaudeau (2003), todo contrato implica dos tipos de *datos*: los externos y los internos. Los primeros se encuentran *semiotizados* y suponen cuatro condiciones: la de *finalidad*, la de *identidad*, la *temática* y la de *dispositivo*.¹⁶⁵ Los datos internos son los propiamente discursivos y responden a la pregunta “¿Cómo decirlo?”. A su vez, implican tres espacios de comportamiento lingüístico: el de la *locución*, el de la *relación* y el de la *tematización*.¹⁶⁶ Para que se produzca el sentido, es necesario que los sujetos del encuentro se reconozcan como tales *en* ese acto, identifiquen su finalidad, entiendan su asunto y comprendan sus circunstancias. Esto implica, a su vez, que se respeten los acuerdos y las normas que regulan los intercambios comunicativos y se compartan un conjunto de conocimientos y supuestos. En pocas palabras, la comunicación se producirá cuando se pueda inferir el *querer decir* del emisor (P. Charadeau y D. Maingueneau, 2005: 129). Porque todo *contrato* se encuentra en una relación de complementariedad con un *proyecto* de comunicación: el contrato marca las limitaciones

¹⁶⁵ La condición de finalidad busca responder a una pregunta situacional del tipo “*Estamos aquí ¿para decir qué?*”. La respuesta se plantea en términos de metas o propósitos ya que no siempre es posible garantizar el efecto procurado, como expliqué en el **capítulo N.º 1**. Estos propósitos pueden orientarse a *hacer hacer* (son fácticos), *hacer saber* (son informativos), *hacer creer* (son persuasivos) y *hacer sentir* (son seductores). La condición de identidad se define mediante la respuesta a la pregunta “¿*Quién intercambia (habla o se dirige a) con quién?*”. El tema pretende obtener una respuesta a la pregunta “¿*De qué se habla?*”. El dispositivo responde a las preguntas “¿*En qué entorno se inscribe el acto comunicativo?*”, *¿qué lugares físicos ocupan los participantes?* y *¿qué canal de transmisión se utilizó?*”.

¹⁶⁶ El primero se orienta a conquistar su derecho a comunicar. El segundo construye la identidad del hablante y de su destinatario. El tercero es aquel “en el que son tratados y organizados el o los ámbitos del saber, el o los temas de intercambio, y en el que estos están predeterminados por las instrucciones contenidas en los requisitos situacionales o introducidas por los participantes en el intercambio.” (2003: 81).

situacionales y comunicativas y el proyecto diseña la estrategia.¹⁶⁷ A su vez, la *vigilancia* determina un conjunto de expectativas; por eso, todo contrato es la condición primera que plantea un género (ver el **capítulo N.º 3**). En el caso de los géneros de no ficción, en general estos se definen por *saber la verdad* que se encuentra *más allá* de su representación.

En efecto, en estos géneros, el contrato establece dos roles jerárquicos entre aquellos que *saben* y aquellos que *creen* en ese saber o -más precisamente- entre aquellos que *dicen saber* y aquellos que *dicen creer*. Estos últimos “aceptan *a priori* como verdadera la narración vehiculizada, reservándose *a posteriori* la posibilidad de verificación, otorgándole al medio una legitimidad fundada en la institución que representa.” (Lucrecia Escudero, 1996:47). Ambos roles están marcados por un tipo de escena televisiva que construye un *sentido de ausencia de ficción*.¹⁶⁸ E. Verón identifica el rol intermediario que asumen algunos actores como enunciadorees modernos creando una simetría con su destinatario. Esto lo logran haciendo que su *saber* descansa sobre un *no saber* basado en la *duda*.¹⁶⁹ Este tipo de actor está presente en algunos géneros de no ficción, como el *magazine*, el periodístico y el noticiero. Sin embargo, considero que su intencionalidad no debilita el contrato, sino que lo legitima, ya que *hace saber*. Analizaré en profundidad estos aspectos en el **capítulo N.º 3**.

El contrato de no ficción surge, entonces, del encuentro del *producto* con dos *lugares*: el de las *condiciones de la producción* y el de las *condiciones de la interpretación* (P. Charaudeau, 2003). En la *máquina mediática*, el lugar de las condiciones de la producción comprende, a su

¹⁶⁷ Por este motivo, P. Charaudeau afirma que todo acto comunicativo “es un acto de libertad, pero un acto de libertad vigilada” (2003: 82).

¹⁶⁸ por ejemplo, a través de la ilusión de un encuentro *cara a cara* o por las acciones persuasivas e informativas de los actores, como ocurre con las *alocuciones* del tipo “Ahora te vamos a mostrar cómo viven y qué sienten los jóvenes adictos al paco”.

¹⁶⁹ “...él está allí, sobre el escenario, y cuando él me habla de la actualidad, me narra aquello que se le ha narrado, pero, en el fondo, él no sabe más que yo. Cuando se trate de producir un discurso específico sobre el acontecimiento, no será él quien lo produzca: llamará a un periodista especializado. *Él es como yo*.”, explica (2001: 22)

vez, dos espacios: el *externo-externo* y el *externo-interno*. El primero incluye las condiciones socioeconómicas en tanto *empresa* ordenada por prácticas institucionalizadas y actores regidos, a su vez, por estatutos y funciones.¹⁷⁰ El segundo espacio abarca las condiciones semiológicas de la producción, que rigen la propia realización del producto mediático en función de un destinatario “que sólo puede ser considerado como un blanco ideal que debería ser receptivo ante la mencionada finalidad, pero un blanco del que se sabe que no puede ser totalmente dominado.” (2003: 24). El lugar de las condiciones de la interpretación construye a su vez dos espacios: el *interno-externo* y el *externo-externo*. En el primero, se encuentra el *blanco* o destinatario ideal, imaginado por la instancia mediática “como alguien capaz de percibir los efectos que ella prevé.” (2003: 27). En el segundo, se halla el receptor real, *público* o *audiencia*.¹⁷¹

En conclusión, la televisión de no ficción se impone como un pivote orientado alternativamente al “mundo interior” y al “mundo de afuera” que establece el contrato. Es, por lo tanto y al mismo tiempo, una *instancia que exhibe* y una *instancia que se exhibe*.

4.7. Actores y agentes en la narración de los géneros de no ficción

¹⁷⁰ Lo que se persigue aquí es colocar el *producto información* (o su relato, en este caso) al alcance del mayor número posible de receptores para que lo consuman (o se lo *apropien*).

¹⁷¹ Por lo tanto, el contrato de no ficción determina un tipo de escena que articula tres espacios: el *interno*, el *interno/externo* y el *externo* (P. Charaudeau, 2007). En el espacio interno, se desarrolla la escena mediática de esos acontecimientos. En el espacio externo/interno, se articula la relación simbólica entre la instancia mediática y la instancia de expectación. En el espacio externo, se producen los acontecimientos del *espacio público*. Hannah Arendt (1994) entiende por *espacio público* el lugar simbólico y variable de inclusión y exclusión en el que el individuo aparece y se legitima frente a los otros como ciudadano. Desde el análisis de los medios, los alcances actuales de este concepto promueven la polémica por dos motivos estrechamente relacionados. En primer lugar, debido a que el acontecimiento mediático con frecuencia se confunde (o se funde) con lo público mismo. En segundo lugar, a causa de que cada vez más los medios se acercan a lo que se asume como privado *haciéndolo público*. Los medios, por lo tanto, son una de las formas en las que este espacio *se hace público* (en términos de Hannah Arendt). A su vez, el espacio público se manifiesta a través del *discurso circulante*. Este es “una suma empírica de enunciados con un propósito de definición sobre qué son los seres, las acciones, los acontecimientos, sus características, comportamientos y los juicios vinculados a ellos.” (P. Charaudeau, 2003: 130). Por medio de estos discursos, los miembros de una comunidad se reconocen como tales, por ejemplo, por medio de la dramatización (o escenificación) de acontecimientos que den cuenta del destino humano. Así los relatos se configuran haciendo inteligible nuestro mundo y, en especial, nuestro ser en él. Por este motivo, pueden constituirse en una de las herramientas más importantes para la construcción del consenso, como expliqué en el **capítulo N.º 1**. Pero en la medida en que los medios no son el único lugar donde se configuran las narrativas, no es posible afirmar que se hayan apoderado del espacio público, aunque sea innegable que su *publicidad* ocurre especialmente a través de ellos (y de la televisión en particular).

Como expliqué anteriormente, los géneros de no ficción construyen tres espacios en los que se articula el sentido: uno externo, otro interno y otro interno/externo. Cada uno de ellos, contiene las diferentes instancias comunicativas que se enlazan a través de un contrato en el que se distribuyen jerárquicamente los roles relacionados con el *saber* y el *creer*. Por este motivo, es posible que en alguno de los espacios se proponga legítimamente *hacer hacer*, *saber*, *creer* y *sentir* a quien se define por *creer* o *decir creer*: en la comunicación narrativa de no ficción, el rol de saber se manifiesta en la *narración* del relato.

Propongo a continuación identificar las *figuras concretas* y *abstractas* de los espacios narrativos de la no ficción.¹⁷² Como ya dije, en la escena externa/externa se constituyen los acontecimientos del espacio público; es, por lo tanto, el lugar del destinador (o autor) y del destinatario (espectador o lector) empíricos.¹⁷³ La escena interna o mediática es básicamente *polifónica* y en ella se articulan diferentes niveles narrativos coordinados entre sí o subordinados unos a otros: autor/lector modelo, meganarrador/meganarratario, narrador actor/narratario actor y actor/actor.

El primer nivel establece una comunicación narrativa interna a través del autor modelo -en tanto sujeto simbólico-, responsable de los conceptos ideológicos y morales de un texto y de su *proyecto*, y el *lector modelo* en tanto construcción del autor implícito en el que se cifran las claves (también ideológicas y morales) para entender el relato y las condiciones de la lectura. Por eso, ambos configuran una suerte de espejo y de modelo de dos sujetos concretos: el destinador y

¹⁷² Lo haré adecuando las categorías discursivas planteadas en el subtítulo anterior a las clases narratológicas propuestas para la narrativa audiovisual.

¹⁷³ Es decir, del *broadcaster* (la compañía o los distintos responsables del relato) y de los individuos y los grupos que conforman su audiencia.

el destinatario empíricos (F. Casetti y F. di Chio, 1999: 284).¹⁷⁴ En el segundo nivel, el meganarrador es el agente que emite los signos y los otros códigos no signícos del relato.¹⁷⁵ Son, por lo tanto, instancias enunciativas *privativas* del relato audiovisual; es decir que determinan su especificidad. De hecho, el meganarrador es el responsable de configurar y articular los diferentes niveles narrativos entre sí, en primer lugar, *haciéndolos visibles*, sobre todo cuando ellos se presentan como relatos verbales. En el tercer nivel, *pueden* aparecer narradores-actores y narratarios-actores, desde luego internos.¹⁷⁶ En un cuarto nivel (incluido en el anterior y a menudo imbricado con este), intervienen los diferentes *actores* que se imponen como las *clases* de un género en particular: la víctima y el victimario, en la crónica policial, por ejemplo.

La escena interna/externa articula la relación simbólica entre la instancia mediática y la instancia de expectación. El narrador actor asume la conducción del programa y el narratario es la representación ajustada del blanco que el narrador hace en la comunicación. A él se dirige explícitamente a través de la disposición de una puesta en escena condicionada por la necesidad de obtener una respuesta que no puede más que prever.¹⁷⁷ En este nivel, a su vez, aparecen también los diferentes actores *internos/internos* que protagonizan su relato, es decir, aquellos a quienes *se los narra*.

Tanto la escena interna/externa como la interna establecen a menudo una relación metaléptica determinada por el pasaje que los diferentes actores pueden realizar de un nivel al otro. Esta construcción en abismo no lesiona el contrato de los géneros de no ficción, sino que lo

¹⁷⁴ Por lo tanto, pueden pensarse también como una construcción que el autor empírico hace de sí mismo y de su lector, que es asumido como el *blanco* de la comunicación (P. Charaudeau, 2003).

¹⁷⁵ Ni él ni el meganarratario tienen los atributos que F. Casetti y F. di Chio atribuyen a las figuras anteriores: no representan *necesariamente* las huellas que el destinador y el destinatario concretos han dejado *en el* texto ni sus imágenes dentro del programa, sino que son los responsables de su configuración narrativa para que el relato se imponga como una totalidad organizada temporalmente a través de la causalidad.

¹⁷⁶ En el *testimonio*, por ejemplo, se revela una realidad con la que el actor social tuvo contacto y, por lo tanto, se impone como una *verdadera verdad*. El rol del actor social es el de narrador y el entrevistador deviene como su narratario.

¹⁷⁷ Por ejemplo, *mirándolo a los ojos, hablándole por teléfono* o interpeándolo como “*señora*” o “*vos que ya estás en tu casa*”.

legítima: en la medida en que estos géneros están obligados a dar cuenta de una determinada realidad, la imbricación de los *niveles* funciona como la multiplicación y el testimonio de *la realidad de los espacios* que la televisión construye.

4.8. Características de la focalización audiovisual

Es necesario distinguir la focalización del componente meramente perceptivo de sus actores, que en razón de la especificidad del lenguaje audiovisual, se manifiesta en particular a través de la representación de dos sentidos: el de la vista y el del oído. De esta manera, el problema de la focalización no puede limitarse al campo de la percepción visual, incluso cuando esta equivalga a *saber*, ya que hacerlo implicaría detenerse en un aspecto evidente e ineludible del propio lenguaje. Como observan R. Stam *et al.*, el valor de la focalización debe incluir las orientaciones cognitivas, emotivas e ideológicas (1999: 112). Por este motivo, A. Gaudreault y F. Jost (1995) proponen diferenciar los procedimientos de *quien ve* de los de *quien sabe*, denominándolos *ocularización* y *focalización* respectivamente.¹⁷⁸ Por otra parte, el carácter doble del relato audiovisual implica reconocer un segundo componente fuertemente asociado con la focalización: la *auricularización* (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 144-147), es decir, la identificación de *quien escucha*.¹⁷⁹

Los distintos tipos de focalización que G. Genette propone (ver el **capítulo N.º 1**) pueden aplicarse a la narrativa audiovisual, si se consideran los aspectos que acabo de mencionar en relación con la ocularización y la auricularización y si se evalúan las siguientes particularidades:

¹⁷⁸ En la ocularización *interna*, los planos ocupan el lugar de una instancia diegética. En la *externa* o *cero*, quien ve está ubicado fuera de la diégesis. En este caso, los planos remiten al autor modelo. El reconocimiento del estilo *personal del director* a través de un uso particular de la cámara es muy frecuente en el llamado *cine de autor*, pero también en algunas expresiones de lo que denomino como *televisión de autor* (ver *capítulo N.º 5*).

¹⁷⁹ Esta puede ser *interna secundaria*, *interna primaria* o *cero*. En el primer caso, la restricción de lo oído se construye a través del montaje y/o de la representación visual. En el segundo, el sonido se *deforma* para indicar que la escucha se filtra por el oído de un actor. En el tercero, el sonido no está retransmitido por ningún componente intradiegético. Este uso particular del sonido también puede asociarse al autor modelo.

en primer lugar, en la focalización interna audiovisual, el actor debe estar presente en todas las escenas o aclarar cómo posee cierta información. Esto se debe a que el actor siempre se designa desde el exterior, a diferencia de lo que ocurre en el relato verbal, según explica el mismo G. Genette.¹⁸⁰ En segundo lugar, como un personaje se conoce en particular a partir de la interpretación del actor que lo encarna, “La exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje” (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 150). Por esta razón, en el relato audiovisual, por lo general, la focalización externa se manifiesta *ostensiblemente* a través de una retención de la información.¹⁸¹ En tercer lugar, la narrativa audiovisual con frecuencia ofrece al espectador una ventaja cognitiva respecto de los personajes, como lo hace el *aparte* teatral (Patrice Pavis, 1989). A. Gaudreault y F. Jost denominan como *espectatorial* este tipo de focalización.¹⁸²

Cada tipo de focalización acompaña la estructura narrativa de un relato o de un segmento de este y configura así distintos *tipos de intriga*, según las preguntas que el actor y/o el espectador vayan formulándose. Así planteado el problema, puede definirse el *suspense* como “el resultado de los procedimientos por el que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas

¹⁸⁰ De todas formas, como ya dije, la *paralepsis* es un tipo de infracción narrativa que -si se la usa razonablemente- no es percibida como tal por el espectador modelo dentro del juego que propone el verosímil audiovisual.

¹⁸¹ Por ejemplo, cuando no se muestra lo que está haciendo un personaje, pero sí se brinda una manifestación auditiva que represente los sonidos a menudo ambiguos que este produce.

¹⁸² Alfred Hitchcock plantea sus características a través del siguiente ejemplo: “Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el *suspense*. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: “No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar.” En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince segundos de *suspense*. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un “twist”, es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota.” (François Truffaut, 1997: 61).

que sólo se responderán después.” (M. Bal, 1998: 119).¹⁸³ Cuando el lector/espectador sabe más que el actor, la intriga no se centra en la obtención de una respuesta sino en saber cuándo el personaje la descubrirá.¹⁸⁴ En cambio, cuando la situación se invierte, es decir, cuando el actor posee un saber que el espectador no tiene, las estructuras son fuertemente enigmáticas. Este tipo de focalización organiza las distintas narrativas informativas, desde las del noticiero hasta las de los programas de chimentos. Según M. Bal, cuando el lector/espectador y el personaje saben lo mismo, no hay ningún tipo de suspenso. En TV, esta situación está fuertemente asociada con la repetición, un rasgo dominante de la programación.¹⁸⁵

5. El relato y la programación televisiva

A los conceptos de programación de R. Williams y M. Cebrián Herreros analizados en el **apartado 3.1.**, propongo ahora sumar otros dos puntos de vista -complementarios de los anteriores- que me permitirán ordenar el problema de la programación en relación con la narrativa.

Jesús González Requena parte del análisis que realiza Siegfried Schmidt (1978) desde la semiótica textual y propone considerar los programas de una programación como *intextos* (1999: 33), es decir, *porciones* de unidades mayores (las programaciones) que a la vez que manifiestan un relativo nivel de independencia, dependen de otras unidades para construir significados; por ejemplo, los otros programas de una misma señal o de un mismo sistema. Por lo tanto, la

¹⁸³ Las estructuras policiales organizadas alrededor del develamiento de algo oculto y desconocido suponen que ni el lector/espectador ni el actor posean la respuesta. Es la forma narrativa que adopta, por ejemplo, la investigación periodística televisiva, cuando el cronista actúa la escenificación de la propia investigación.

¹⁸⁴ Puede observarse este tipo de focalización en los relatos que utilizan las *cámaras ocultas*. Si bien el efecto procurado es el suspenso, también puede serlo la comicidad.

¹⁸⁵ La repetición puede entenderse como el mantenimiento de estructuras similares a lo largo de diferentes emisiones de un mismo programa. En estos casos, no se brinda suspenso (en tanto incertidumbre), sino lo opuesto: certeza y tranquilidad. Sobre este tema, volveré más adelante.

programación también se puede interpretar como la fuerza unificadora que cohesiona y da coherencia a los distintos programas entre sí. Por su parte, F. Casetti y F. di Chio sostienen que “La televisión pone a prueba la noción de texto. Por un lado porque va hasta el límite, con textos cada vez más dilatados (series, transmisiones en cascada). Por otro lado, porque borra los límites *entre* los textos (la programación como flujo) y *en* los textos (el programa contenedor).” (1999: 291).¹⁸⁶ En conclusión, autores distintos coinciden en definir la programación por la avenencia de una multiplicidad de *intextos*, que forman narrativas limitadas a menudo por el propio *continuum* televisivo. Si bien en esta investigación sostengo la existencia de los relatos televisivos, es innegable su inclusión *en* una unidad mayor, la programación, y su dependencia de esta. Ningún relato construye su sentido más completo por fuera de ella. Hecha esta aclaración, considero necesario distinguir dos grandes tipos de programación: *la del espectador* y *la de la emisión*.

La programación del espectador es aquella que cada grupo o individuo realiza según sus expectativas y sus competencias; por ejemplo, a través del control remoto. Es muy poco probable que dos familias o personas con distintos televisores hayan visto en un mismo lapso la misma programación, no sólo por las diferentes expectativas que cada uno tiene a la hora de realizar alguna actividad, sino también por un componente que determina de manera decisiva la programación del espectador: el *azar*. Más allá del ritual o la costumbre que determinan que un programa se vea con frecuencia, es imprevisible lo que el espectador encontrará y elegirá en una trama abierta a la actualidad -como es la televisiva- y a la simultaneidad de opciones brindadas

¹⁸⁶ Los *programas contenedores* pertenecen a la tradición televisiva y pueden adscribirse a algunos géneros, como el *magazine* (*AM Antes del mediodía*, Endemol para TELEFÉ, 2009), el concurso (*Justo a tiempo*, TELEFÉ, 2009) y, muy especialmente, el *ómnibus* (por ejemplo, *Sábados circulares de Mancera* –Canal 13, 1964 a 1973), hoy desaparecido de la programación. Pero en un sentido estricto (que es en el que lo utilizan los autores), se trata de un tipo de programa propio de la televisión actual, que permite “*coser* y homogeneizar géneros y lenguajes muy diferentes entre sí; un marco cuyo verdadero protagonista es la propia televisión, que de ese modo se exhibe mientras se hace.” (1999: 363).

por los distintos canales. Por eso, la miscelánea de géneros y programas que describe R. Williams (1975) es también la combinación que los espectadores hacen en cada acto de expectación.¹⁸⁷ Este tipo de programación se encuentra centrada especialmente en las decisiones de consumo ante una oferta atractiva, cada vez *más* variada, de acceso *más* sencillo y sin otras restricciones que las económicas, tal como lo demuestra la historia de la televisión en la Argentina.¹⁸⁸ Por último, es importante destacar que la programación del espectador comparte algunos de sus rasgos con los de la comunicación oral interpersonal, como son la fragmentación, lo inasible, lo efímero e irrepetible y la inmediatez. Estos rasgos, a su vez, contribuyen con la configuración de la *programación de la emisión* en una imbricación con las audiencias cuyas causas escapan a los objetivos de mi investigación.

La *programación de la emisión* puede clasificarse en cuatro grupos: *por sistema de transmisión (aire y pago*. Este último puede ser digital, satelital, por cable o por Internet), *por banda horaria*¹⁸⁹, *por sistema de propiedad* (televisión pública y privada) y *por señal*. Cada uno de estos grupos supone características narrativas fuertemente condicionadas, entre otras razones, por lo que desde la emisión *se interprete* como las costumbres y los sentidos de la vida cotidiana

¹⁸⁷ La *inestabilidad del espectador* puede comprobarse a través de las mediciones de las audiencias *minuto a minuto* (o *televiuev*) que realiza la empresa Grupo Ibope en algunos países, como la Argentina. Estas mediciones indican que las expectativas del espectador son sumamente variables y que la forma de expectación más frecuente es aquella que alterna entre un menú de opciones sin atarse a un solo programa. En escenarios como estos, una tecnología simple y eficiente (como la del control remoto) puede convertirse en el timón de una nave virtual en la que el espectador quizás no quiera o no pueda volver al punto de partida. A este tipo de imprevisión e inestabilidad se hace referencia cuando se afirma que el espectador no mira *programas* sino que *mira televisión*. Es verdad que el sistema digital (a diferencia del aire y del cable) permite la grabación de la emisión incluso en el directo; es decir que el espectador puede navegar por el espacio audiovisual sin perder lo que abandonó. Pero para este caso en particular faltaría saber si en el momento en que el espectador deja de ver un programa, sabe que querrá volver a él. Si su determinación no es clara (es decir: si no decide grabar), el funcionamiento digital no implicará diferencias con los otros sistemas.

¹⁸⁸ El Decreto Ley N.º 6287 de 1958 terminó con el canal único al asignar los canales 9, 11 y 13 a las empresas privadas (Carlos Ulanovsky *et al.* 1999: 102). Posteriormente, la creación de sistemas diferentes de transmisión multiplicó la oferta de canales, la interactividad y el acceso a un vasto repertorio internacional de programas. Por último, la inminente televisión digital multiplicará las posibilidades de la programación del espectador. Desde la perspectiva desarrollada hasta aquí, la televisión es y será, cada vez más, un *menú construido a la carta* (Gordillo, 1999:19) y, por ello, implicará una mayor *personalización* del consumo televisivo (J. Hartley, 2000).

¹⁸⁹ El *aire*, por ejemplo, se organiza de lunes a viernes en las siguientes franjas horarias: el mediodía, la primera tarde, la segunda tarde, el precentral, el central (o *prime time*) y la medianoche (Hugo Di Guglielmo, 2002:34). A estos tramos, pueden sumarse la mañana y la traspasada. Los fines de semana presentan una organización diferente.

de sus audiencias.¹⁹⁰

No quiero cerrar este subtítulo sin una referencia a la transformación tecnológica que orientará el futuro inmediato de la televisión. En efecto, la televisión de aire, gratuita y analógica, tal como se la conoce hoy y a la que se dedica esta investigación, tiene fecha de finalización. Este año, los países capitalistas más desarrollados económicamente serán los primeros en sustituirla por la televisión digital terrestre y el resto de los países (como la Argentina) irán incorporándola paulatinamente. Cabe preguntarse si lo que finaliza es sólo una forma de emisión y recepción o si implicará también una transformación narrativa.

A. Huertas Bailén (2002) cita a J.M. Contreras y M. Palacio (2001) para quienes la nueva televisión cambiará en tres direcciones: aumentará la oferta de programas, permitirá la convergencia entre el televisor, la computadora y el teléfono celular, y dará más autonomía al espectador a través de más y mejores formas de interactividad. Estas tres direcciones se relacionan con “el fin de la historia de un mueble” que señala Eliseo Verón: sintéticamente, “El

¹⁹⁰ Doy cuatro ejemplos: tres en relación con el sistema de transmisión y uno en relación con el sistema de propiedad.

- La televisión privada de aire se financia fundamentalmente a través de la venta de espacios publicitarios cuyo costo depende en gran medida (aunque no exclusivamente) de la cantidad de sus audiencias. Los horarios nocturnos son los que concentran más espectadores. Por lo tanto, se ubican allí los productos considerados más elaborados y atractivos.

- Diferentes señales *de aire* tienden a programar ofertas de géneros o de características narrativas similares en una misma banda horaria debido a que se supone que grandes grupos de personas tienen rutinas, ciclos y estilos de vida parecidos. Por ejemplo: se considera (o se sabe) que en los hogares de los barrios porteños de nivel medio por las mañanas hay predominio de amas de casa realizando sus tareas hogareñas, cuidando de sus niños más pequeños y deseosas o necesitadas de recibir consejos para afrontar los problemas hogareños. La programación buscará llegar a este tipo de audiencias con propuestas que puedan resultarles atractivas y útiles a la vez que les permitan la *atención de monitoreo*. Esto explica el predominio del género *magazine* en la programación de las mañanas de los canales de aire nacionales durante el año 2008: *Mañanas informales* (Añakot y Win TV para Canal 13), *AM* (Endemol Argentina para TELEFÉ) y *Sabor a mí* (TELEFÉ), *Mañaneras* (América) y *Mañana vemos* (Canal 7).

- Los canales de noticias (como Todo Noticias y Canal Noticias 5) pertenecen al sistema *pago* y tienen uno de sus horarios centrales en las primeras horas de la mañana, cuando se supone que las audiencias se preparan para empezar con las obligaciones cotidianas fuera de los hogares y necesitan informarse de la actualidad que se considere relevante para poder emprender el día. Esos horarios se cubren con los conductores estrella de esas emisoras, los informes sobre el estado de las avenidas y el clima se repasan con insistencia y cada media hora se repite la totalidad de la información sin temor al efecto negativo de la redundancia, ya que se sabe que su público a esas horas se renueva en forma constante.

- En relación con el sistema de propiedad, la televisión pública se asume como un *servicio* destinado a toda la ciudadanía. En consecuencia, puede pensarse que sus responsables se interesan por el diseño de una programación orientada a la *diversidad* de las culturas que conforman un país antes que a los resultados económicos que obtengan a través de una fragmentación de la oferta que -como señala J. Martín-Barbero (2005)- subordine las diferencias socioculturales a los intereses comerciales (es decir, a una programación que construya diferencias solamente en función de su posibilidad de *ser vendible*). Esta lógica es la que parece orientar la programación del Canal 7, el canal público argentino, durante 2008.

elemento central de la evolución en curso es que *la programación del consumo pasa de la producción a la recepción*. (...) Estoy aquí y ahora mirándote, consumiendo tu producto, *porque me da la gana*. ¿Me entiendes? Oye, ¿qué más da? ¿Qué hay de malo en ello?”. (2009: 245-246).¹⁹¹

El aumento de la oferta de programas, la convergencia con otros medios y la mayor autonomía del espectador pueden pensarse también como parte de un mismo proceso cultural. En primer lugar, desde la historia del relato, ya que este configura un camino a lo largo del cual se multiplicó el campo de lo narrable, se transformaron los lenguajes y se modificaron los espectadores, tanto en sus procedimientos de interpretación como en los de participación.¹⁹² En segundo lugar, desde la historia de los medios. Los ejemplos son muchos: la imprenta también incrementó la oferta de textos, generó nuevas convergencias (por caso, entre el libro y el periódico) y liberó más al lector, que ya no estuvo sujeto al manuscrito y a la biblioteca; la radio hizo posible el acceso al espectáculo desde el hogar y acrecentó la interactividad a través del uso del *dial*; el cine *mudo* derribó las barreras de los lenguajes nacionales y permitió una *lengua franca* que eximió al espectador de muchos de sus condicionamientos culturales. En tercer lugar, desde la propia historia de la televisión. La ya mencionada superación del canal único y la creación del video *tape*, de la transmisión satelital, del control remoto y del cable posibilitaron transformaciones en la producción y el consumo similares en su significación a las que se auguran para esta nueva etapa.

¹⁹¹ Mario Carlón dialoga con el análisis de E. Verón en relación con la especificidad televisiva de la transmisión en directo: “La televisión primero se ocupó del mundo exterior en la era de la Paleo TV, luego de sí misma, en la etapa de la Neo TV y la Meta TV (en la Neo TV cada programa empezó a exponer sus recursos productivos; en la Meta TV, ciertos programas se ocuparon de los recursos productivos de los demás) y, finalmente, se concentró en el destinatario o en el espectador”. Y agrega: “En este relato la televisión muere como medio de masas, pero no muere el directo como lenguaje y dispositivo, y tampoco lo hace su sujeto espectador.” (2009: 183).

¹⁹² El bardo medieval que cantaba a su pueblo las gestas heroicas en la plaza pública, es hoy en muchos aspectos el comentarista deportivo del noticiero que narra los triunfos (o los sinsabores) de la selección nacional de fútbol.

Considero que las narrativas que inaugure la nueva televisión implicarán continuidades respecto de los elementos que caracterizan la televisión actual. En ese *continuum* histórico deberá pensarse la transformación.

6. La fragmentación: sucesión y repetición

La corriente televisiva se organiza en *bloques*, unidades narrativas de duración variable ubicadas entre dos tandas publicitarias. Un conjunto de bloques conforma un *programa*. Un conjunto de programas, una *programación*. Como ya se explicó, la institución televisiva somete esta estructura mayor a diferentes lógicas para garantizar la *continuidad* de la expectación a partir de que se identifique un mismo tipo de referente vinculado con cuestiones más generales, como el horario, el tipo de audiencia y el estilo (J. González Requena, 1999). Los programas se desarrollan en emisiones de frecuencia diaria o semanal, que a su vez pueden durar meses o años.¹⁹³ Raramente se realiza un programa de emisión única.

Esta división o fragmentación narrativa puede explicarse por diferentes causas. Arlindo Machado (2003) menciona tres: la relacionada con las *modalidades de la recepción*, la *económica* y la vinculada con el *linaje popular* de la narrativa televisiva. Desde luego, las tres se encuentran fuertemente superpuestas.

En relación con la recepción televisiva, ya señalé que se produce mayoritariamente en el ámbito del hogar. Por lo tanto, se inserta en la vida doméstica (con sus rutinas, necesidades y horarios) y por ello se adecua a su cultura a la vez que la regula. Puede afirmarse entonces que la fragmentación, en realidad, acompaña participativamente los ritmos del hogar.

La causa económica es acaso la más evidente: el modelo de producción que la televisión

¹⁹³ Como el periodístico *Almorzando con Mirtha Legrand* (1968, *Almorzando con las estrellas*, Canal 9 y, actualmente, por América), el noticiero *Telenoche* (desde 1966, Canal 13) o la telenovela *El amor tiene cara de mujer* (Canal 13, desde 1964 hasta 1971).

comercial adoptó desde sus inicios fue el de la radio, que se financiaba con la publicidad (F. Barbier y C. Bertho Lavenir, 1999). Como ocurre con la radio, lo que la televisión ofrece son sus caudales de audiencias a las agencias de publicidad. En conclusión: la fragmentación se utiliza para incluir la publicidad.¹⁹⁴

Si la emisión se interrumpe por causa de la *tanda* o por la continuación de otro programa, el espectador puede cambiar de canal o desistir de seguir mirando el producto hasta el día o la semana siguientes. Para evitar esta pérdida, el relato televisivo comercial desarrolló desde muy temprano la *suspensión narrativa* o *gancho* al final del bloque o de la emisión. Esto significa que el pragmatismo de la estrategia comercial determinó una de las particularidades más significativas de la narrativa televisiva, aunque esta estrategia comercial haya estado presente en otros consumos culturales (anteriores a la radio), como el folletín (Román Gubern, 1986).

La *suspensión narrativa* determina la organización de la intriga, regula la totalidad de los géneros televisivos (tanto de ficción como de no ficción) e implica en el espectador modelo un momento de fuerte incertidumbre y de deseo por saber cómo sigue aquello que se le interrumpió. Por lo tanto, desde el punto de vista narrativo, se trata de un problema de focalización. De hecho, organiza a tal punto la narrativa televisiva que -como sostiene A. Machado- “Si los intervalos que fragmentan un programa de televisión se suprimieran y los capítulos diarios se colocaran en continuidad en una misma secuencia, el interés en el programa probablemente caería de inmediato, ya que fue concebido para ser decodificado por partes y en simultáneo con otros programas. Nadie soportaría una miniserie o telenovela que se presentara de una sola vez (aún si se lo hiciera en forma compacta), sin interrupciones y sin los nudos de tensión que el corte hace

¹⁹⁴ Esto explica la razón por la cual los estudios de medición de las audiencias son inherentes a la comunicación de masas. De manera tal vez demasiado general, puede afirmarse que cuantos más espectadores tenga un programa, mayor será el costo del segundo de publicidad, aunque tan importante como la cantidad es la calidad de sus espectadores (H. Di Guglielmo, 2002): en términos comerciales, a las agencias de publicidad también les importa quiénes son los que miran el programa.

posibles” (2003: 86). Desde esta perspectiva, la suspensión se instituye como un código hermenéutico que establece una relación entre lo que la intriga *predestine* en la puesta en relato y lo que revele al final. Esto se logra a través de una serie de procedimientos o argucias narrativas que se expresan como el *gancho* al que hace referencia A. Machado.

Junto con la suspensión, el relato televisivo incluye también la *repetición narrativa*. Esta puede definirse desde dos puntos de vista complementarios. De manera general, como lo hace Umberto Eco, en tanto “...expresiones que *fingen* ser siempre diferentes para transmitir siempre, sin embargo, el mismo contenido fundamental” (1988: 135). De manera más restringida, como un tipo de fragmentación que consiste en mantener estructuras similares a lo largo de diferentes emisiones de un mismo programa, a la vez que se realizan variaciones o cambios que no alteran su identidad, sino que, por el contrario, la confirman. No hay en este enfoque una idea de simulación y -en consecuencia- de *engaño*, sino la asunción de una modalidad de funcionamiento comunicativo. Es este el sentido que la propongo abordar ahora para retomar posteriormente la perspectiva más general de U. Eco.

La *variación en la identidad*, entonces, es la clave narrativa de la *repetición*: el espectador encuentra lo que esperó y a la vez se siente gratamente sorprendido por la irrupción de lo imprevisto o lo nuevo en aquello que sabe previsible por familiar y conocido. El pacto comunicativo se desarrolla de manera no conflictiva a partir de los principios no violentados de la confianza y de la previsión, que garantizan la fidelidad del espectador.¹⁹⁵ Esta es la condición indispensable para que la narrativa de masas -regida por la *suspensión*- funcione de manera exitosa, al menos en términos económicos. Porque paradójicamente, lo inesperado -incluida la

¹⁹⁵ Cada emisión de *La liga*, por ejemplo, es casi siempre igual a las anteriores (aunque plantee diferentes temas) y, a la vez, es siempre moderadamente distinta.

propia *suspensión*– puede pensarse también como otra forma de la repetición. Llego así a la tercera causa que -según A. Machado- explica la fragmentación: *la vinculada con el linaje popular de la narrativa televisiva*: la suspensión y la repetición pueden rastrearse en innumerables ejemplos de la narrativa popular de todos los tiempos.¹⁹⁶ Su presencia permanente y variada permite afirmar que la televisión abreva de ellas e hibrida también con sus géneros, como afirma Jesús Martín-Barbero (2003).¹⁹⁷

Como señalé anteriormente, para U. Eco, la repetición se relaciona principalmente “con los medios de comunicación de masas, de la película comercial, de los *comic strips*, de la música de baile y -precisamente- del llamado *serial* televisivo, en que se tiene la impresión de leer, ver, escuchar, siempre algo nuevo, cuando en realidad se nos cuenta, en pocas palabras, la misma historia.” (1988:135), aunque este tipo de repetición -señala el autor- haya estado presente en muchas fases de la producción artística del pasado. A continuación, clasifica la repetición en cinco tipos narrativos. Indico ejemplos tomados de la programación televisiva actual:

- la *continuación*, como ocurre con *Los Roldán* (Ideas del sur para Telefé, 2004 y, posteriormente, para Canal 9, 2005). La primera temporada dejó abiertas una serie de historias que, finalmente, se desarrollaron y culminaron en la segunda temporada.
- El *calco*, que reformula una historia. En el cine, se lo denomina *remake*. Por ejemplo, *Yo soy Betty la fea* (RCN, Colombia, 2005) y su versión estadounidense, *Ugly Betty* (ABC, 2007). En

¹⁹⁶ Funcionan así, por ejemplo, muchos relatos antiguos y populares, como *Odisea*, *Las mil y una noches*, los cuentos de pícaros y sabios presentes en casi todas las culturas orales, las series cinematográficas (como *Los superagentes*, que tuvo doce capítulos entre 1977 y 2008), literarias (como la versión en folletín de la novela *Nacha Regules* (1919), de Manuel Gálvez, publicada en el diario *La vanguardia*) y periodísticas (como las *Aguafuertes*, de Roberto Arlt, publicadas en el diario *El mundo* entre 1928 y 1941 o la historietta *El eternauta*, de Héctor Oesterheld y Solano López, publicada en el semanario *Hora cero* durante 1957).

¹⁹⁷ Así lo demuestra la telenovela -género manifiestamente *televisivo*- al poner en evidencia desde su mismo nombre su hibridación con el *folletín* (una novela por entregas) y con la radionovela. La perifrasis de *novela por Internet* con la que se empieza a llamar un producto narrativo como *Amanda O* (Dori Media Group, 2008) da cuenta de estos procedimientos de hibridación, a la vez que confirma que la suspensión narrativa no es un rasgo exclusivo de la televisión.

el caso de *Los Roldán: Los Reyes* (RCN, Colombia, 2005), *Los Sánchez* (TV Azteca, 2005) y *Fortunato* (Mega, Chile, 2007).

- La *saga*, que “es una sucesión de acontecimientos, aparentemente siempre nuevos, que afectan a diferencia de la serie, al decurso histórico de un personaje o, mejor aún, de una genealogía de personajes” (Eco 1988: 140). Es el caso de la telenovela *Chiquititas* (Cris Morena Group para Telefé, 1995 a 2001 y 2006), que narra la larga y variada historia de un hogar para niñas y luego también niños abandonados.
- El *dialogismo intertextual*, que puede adoptar diferentes formas, como el homenaje, la parodia, la cita irónica del *topos*, el juego irónico y el encasillamiento de género.¹⁹⁸ Así ocurre con los programas de investigación periodística del estilo *Kaos en la ciudad* (Endemol para Canal 13, 2002 y 2003), *Ser urbano* (Ideas del sur para Telefé, 2003 y 2004) y *Humanos en el camino* (Rosstoc para Telefé, 2005 y 2006) y los periodísticos de Fabián Polosecki, *El otro lado* (ATC, 1993 y 1994) y *El visitante* (ATC, 1995), con los que mantienen un silencioso diálogo, que el espectador puede o no reconocer.
- La *serie*, que “conciernen de cerca y exclusivamente a la estructura narrativa. Tenemos una situación fija y cierto número de personajes principales también fijos, en torno a los cuales giran personajes secundarios que cambian, precisamente, para dar la impresión de que la historia siguiente es distinta a la anterior” (Eco, 1988: 138). Así ocurre en *Los simuladores* (Telefé, 2002 y 2003), donde un grupo de profesionales resuelve capítulo a capítulo problemas de gente común por medio de distintos simulacros, de ahí su título.

Para U. Eco, esta última -en tanto variación de lo mismo- es un modelo de lo iterativo, en la

¹⁹⁸ Estos casos “ponen en juego una enciclopedia intertextual: es decir, que tenemos textos que citan otros textos y el conocimiento de los textos precedentes es presupuesto necesario para la apreciación del texto examinado.” (1988: 142).

medida en que narra *esta vez* lo que *ya se narró* muchas veces. Su éxito depende del buen funcionamiento dialéctico entre el orden y la novedad o entre el esquematismo y la innovación. La idea es restringida y equivale a lo que prefiero denominar como *episodio seriado*. En el próximo subtítulo, propongo una ampliación de su campo de aplicación en razón de la dominancia que tiene en la organización narrativa televisiva.

6.1. Una tipología de los episodios

Llamo episodio a cada una de las unidades narrativas en que se divide el conjunto de emisiones que conforman un programa o un segmento de este (por ejemplo, las diferentes noticias referidas a una misma información en las distintas emisiones de un noticiero). La matriz episódica de un programa se relaciona con la organización en suspensión y repetitiva de la programación televisiva y es independiente del carácter de ficción o no ficción del género.

Desde una perspectiva narrativa, los episodios pueden agruparse teniendo en cuenta el *grado de autonomía* respecto del programa/ciclo (es decir, si cada uno de sus relatos concluye o no en una única emisión) y el tipo de *serialidad* o *sucesión* que fijan en relación con esa autonomía. En razón de estos criterios, se pueden establecer distintos tipos de episodios.¹⁹⁹

- En el *capítulo*, cada episodio se integra a un relato mayor, como sucede en la telenovela. Los diferentes episodios establecen entre sí una relación de *continuidad*. Los primeros capítulos inauguran un problema o un conjunto de problemas que se irán desarrollando a lo largo de las diferentes emisiones. La resolución definitiva de los problemas debería implicar la

¹⁹⁹ La clasificación que presento a continuación reelabora y amplía la tipología propuesta por A. Machado (2003), quien clasifica los episodios (aunque solo los de ficción) en *capítulos*, *episodio seriado* y *unitario*. En la que presento a continuación, propongo aplicar la categoría también a la no ficción y agrego el *capítulo seriado*.

terminación del programa.²⁰⁰ Esta estructura puede privilegiar una trama única principal -por ejemplo, la de la pareja protagónica en la telenovela clásica- o sostener muchas tramas principales, como sucede en la telenovela moderna (*Sete pecados*, Rede Globo, 2007, *Siete pecados*, Telefé, 2008), pero el procedimiento narrativo es similar. Una saga como la mencionada *Chiquititas* se organiza en capítulos. La organización episódica de esta clase de narrativas obliga a establecer con el espectador una serie de estrategias de suspensión y repetición que garanticen la continuidad.²⁰¹ A su vez, en el cierre se anticipan los puntos más importantes o atractivos del próximo capítulo.²⁰² Dentro de la no ficción, la organización en capítulos puede observarse, por ejemplo, en un programa como *Gran Hermano* (Endemol, 1999, Endemol Argentina para Telefé a partir de 2001).

- En el *episodio seriado*, cada unidad narrativa es autónoma, aunque forme parte de una serie única. El problema o los problemas que abre cada episodio se cierran en esa misma emisión. Por lo tanto, el orden en que puede realizarse la expectación es aleatorio. En el caso de la ficción, la continuidad está dada por la presencia de los mismos personajes, aunque su protagonismo puede variar de episodio a episodio.²⁰³ Dentro de la no ficción, las *secciones* de los programas periodísticos humorísticos como *Duro de domar* (Pensado para televisión,

²⁰⁰ En *Tierra nuestra* (*Terra nostra*, Rede Globo, 2001, transmitió Canal 9, 2008), por ejemplo, los inmigrantes italianos Mateo y Giuliana se separan, accidentalmente, al llegar a San Pablo, Brasil. A lo largo de más de 120 capítulos la pareja se reencuentra y se separa en varias oportunidades. El último reencuentro se plantea como el definitivo y marca la interrupción del sufrimiento, presumiblemente, para siempre.

²⁰¹ Es frecuente, por ejemplo, presentar al principio un resumen de los puntos más importantes de la emisión anterior para garantizar la comprensión y el interés de la nueva entrega.

²⁰² Así sucede, por ejemplo, en *Vidas robadas* (Telefé, 2008), *Por amor a vos* (Pol-ka para Canal 13, 2008) y *Mujeres de nadie* (Pol-ka para Canal 13, 2007 y 2008).

²⁰³ El paradigma de este tipo de narrativas es la serie de animación, como *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groening, Fox Broadcasting Company, 1989 en adelante, Telefé a partir de 1990): los personajes no envejecen, por eso se puede sostener la verosimilitud de la propuesta. Bart Simpson siempre tiene diez años y nadie espera que madure o cambie de una temporada a otra. A. Machado (2003) cita *South Park* (*South Park*, Trey Parker y Matt Stone, Warner Brothers, Locomotion, 1997 y MTV a partir de 2005) como un ejemplo de la autoconciencia narrativa de este tipo de estructuras en las que el orden debe alterarse al inicio del episodio para que haya relato y debe recuperarse al final para que haya continuidad: Kenny, uno de los personajes, muere en todos los episodios. *South Park* lleva al absurdo la imposición de la regla.

Canal 13, 2005-2008) presentan una organización narrativa de este tipo. También lo hacen muchas de las noticias de los noticieros.²⁰⁴

- En el *capítulo seriado*, se combina la organización narrativa del capítulo con la del episodio seriado por medio de una distribución en tramas múltiples. En cada emisión (o en un número limitado de ellas), por un lado, se abre y se cierra un problema, lo que confiere a una o varias de las tramas una autonomía similar a la del episodio seriado. Pero, por otro lado, los problemas que caracterizan a los personajes principales siguen su desarrollo en forma de capítulos.²⁰⁵ A diferencia del capítulo, por lo general esta estructura no supone un final *fuerte* donde los problemas se solucionen *para siempre*, sino *débiles*, anticipando así posibles continuaciones.²⁰⁶ En algunos programas de no ficción, como los de espectáculos (*magazines* del corazón o programas de *chimentos*) se presentan tramas múltiples en capítulos seriados protagonizadas por un número limitado de personajes.²⁰⁷
- En el *unitario*, excepto por la temática y algunos rasgos enunciativos y retóricos, todo lo demás se altera.²⁰⁸ Los actores a menudo varían, aunque en Argentina –desde *Cosa juzgada* (Canal 11, 1968-1970)- son característicos los unitarios que mantienen un mismo equipo artístico. Dentro de la no ficción, los *informes* de los programas de investigación periodística

²⁰⁴ Por ejemplo, algunas de las acciones *televisables* realizadas semanalmente por un presidente, como inaugurar una obra o recibir a un visitante extranjero.

²⁰⁵ En *Socias* (Pol-ka, Canal 13, 2008), se narra la vida afectiva de tres amigas abogadas que comparten un estudio jurídico. A la vez, cada emisión plantea y resuelve un problema (el derecho a la eutanasia o el casamiento entre homosexuales, por ejemplo), que se impone al espectador como autónomo.

²⁰⁶ En el último capítulo de *Hermanos y detectives* (Telefé, 2006), Lorenzo –uno de sus protagonistas– abandona a su hermano Franco para seguir sus estudios en Francia. En caso de realizarse una segunda temporada, el espectador puede anticipar que la primera emisión narrará el reencuentro de los dos protagonistas, condición indispensable para sostener la identidad del ciclo y la continuidad de la estructura detectivesca que lo caracterizaba.

²⁰⁷ Así sucede en *Los profesionales de siempre* (Canal 9, 2003 en adelante), por ejemplo, con los participantes de un ciclo como *Showmatch* (Ideas del sur, Telefé, 1990, Canal 9, 2005, Canal 13, 2006 en adelante): un personaje puede responder a una agresión puntual de un colega y a la vez continuar la secuencia que conduce a su tormentosa separación.

²⁰⁸ Como sucede, por ejemplo, en *Mujeres asesinas* (Pol-ka, Canal 13, 2005 a 2007) o en *Tiempo final* (BBTV y Telefé Contenidos, 2000 a 2001; Fox Latinoamérica, 2007), donde cada emisión narra una historia distinta protagonizada por personajes pertenecientes a universos de ficción también diferentes.

como *La liga* presentan una organización narrativa de este tipo. También lo hacen muchas *noticias*.²⁰⁹

Considero que el doble lector modelo que propone U. Eco (1988) para la serie (en un primer nivel, este es una víctima ingenua de las estrategias del autor; en un segundo nivel, valora esas estrategias que buscaron ponerlo como un lector de primer nivel) puede pensarse también para cualquier relato televisivo irremediamente signado por la repetición. Toda narrativa televisiva, por lo tanto, podría imponerse a ciertos espectadores como una suerte de hipertexto que a su vez fuera su propio comentario metatextual; en ese reconocimiento, radicaría la fruición por *lo mismo*.

²⁰⁹ Es el caso de los distintos relatos sobre la inseguridad en los noticieros de aire de Argentina: distintos protagonistas, historias que abren y cierran en un solo envío, presentación narrativa binaria –víctima y victimario-, retórica melodramática y un mismo tema.

Capítulo N.º 3: Los mundos posibles del realismo

1. Objetivos del capítulo

Dado su carácter textual, los contenidos de los relatos de no ficción no dejan de ser ficciones, si se entiende por ficción aquello que es opuesto a lo real. Los mundos, los objetos, los actores y las situaciones representados y materializados a través del lenguaje se aceptan como posibles en razón de una serie de procedimientos formales a los que denomino *verosimilitud realista*. Parafraseando a Bill Nichols (1997), puede afirmarse que *los géneros de la no ficción televisiva son una ficción (en nada) parecida a la ficción*. La intención de este capítulo es demostrar esta afirmación.

Para ello, propongo:

- investigar el concepto de ficción,
- establecer y caracterizar el campo de la no ficción televisiva,
- examinar sus procedimientos de verosimilitud y
- analizar la representación de los géneros de la no ficción como construcciones realistas.

2. Las teorías de la ficción

La distinción entre los universos de la realidad y la ficción constituye uno de los ejes fundamentales del pensamiento teórico sobre la narrativa, en especial para el análisis literario y la

filosofía. Hice ya referencia en los **capítulos N.º 1 y 2** a Platón y Aristóteles, para quienes la separación entre uno y otro mundo puede establecerse a partir del concepto de *mimesis*: la ficción es lo no real, pero sujeto a las reglas de la verosimilitud, idea que establece un puente entre ambos universos en la medida en que la consideración de uno supone la identificación y la aceptación del otro. La discusión contemporánea respecto de este tema se apoya en aquella diferencia.

Según Thomas Pavel (1991), abordar la ficción como un problema supone diferenciar tres tipos de preguntas:

- las *metafísicas*, que buscan resolver la cuestión de la ficción en relación con la verdad,
- las referidas a la *demarcación*, que pretenden establecer límites claros entre la ficción y la no ficción, y
- las institucionales, que piensan el problema en relación con el lugar y la importancia que la ficción tiene como institución cultural.

Estas preguntas pueden abordarse desde *enfoques externos* (que pretenden comparar la ficción con el mundo factual) y *enfoques internos* (que proponen modelos que representen la manera como el lector o espectador entienden la ficción). T. Pavel denomina estos enfoques como *teorías segregacionistas e integracionistas* respectivamente.

2.1. Las teorías segregacionistas

Dentro de las teorías segregacionistas, T. Pavel ubica dos líneas de análisis: la *filosofía analítica* y la *teoría de los actos de habla*. Ambas sostienen que no hay un universo del discurso fuera del mundo real. La existencia solo se puede atribuir a objetos reales.

La filosofía analítica, entre cuyos representantes se encuentra Bertrand Russell, rechaza el

estatuto ontológico de los objetos inexistentes a partir de su exploración sobre la naturaleza del lenguaje y sus vínculos con el mundo. En la medida en que la ficción contiene *pseudodesignaciones*, sus aseveraciones no son ni verdaderas ni falsas.

En correspondencia con esta posición, la teoría de los actos de habla (ver **capítulo N.º 1**) considera el lenguaje en su aspecto *realizativo*, es decir, en relación con las interacciones y las situaciones del discurso. La ficción carece de la fuerza ilocutoria propia de cualquier acto de habla, porque el que habla no se compromete con la verdad de su enunciado ya que finge hacer referencia a un objeto o a una situación que no existe. Un creador de ficciones *simula* hacer aseveraciones, pero no las hace verdaderamente. Desde este punto de vista, no respeta la *máxima de cualidad* con la que el hablante compromete su enunciado (Paul Grice, 1975).

Ambas teorías, pero en especial esta última, encierran una concepción cartesiana del sujeto como alguien honesto y competente en la producción de enunciados coherentes (sobre los cuales tiene absoluto control) a la vez que no evalúan el hecho de que los textos de ficción se imponen como un entramado de voces entre las cuales la del autor empírico es la única que no aparece *directamente* involucrada. Así, se descuida el hecho de que en la medida en que los textos de ficción poseen cierta *unidad* discursiva, el receptor no escinde los *enunciados* que se le presentan entre los que corresponden a la ficción y los de la no ficción.²¹⁰ Por otra parte, desde luego, la ficción tiene una función realizativa ya que usa el lenguaje dentro de ciertas convenciones para lograr determinados efectos; a la vez, quienes producen textos de no ficción *no necesariamente* se comprometen con la verdad de sus enunciados: con frecuencia, lo que buscan es *hacer creer* la verdad de lo que dicen. Sobre este punto, volveré más adelante.

²¹⁰ Muchos enunciados de la ficción, por ejemplo, pueden aceptarse como verdaderos más allá del fingimiento que supone aceptar la existencia de los personajes. Si no fuera así, la interpretación de una novela como *Guerra y paz*, de Leon Tolstoy, sería imposible, ya que combina el relato de los hechos históricos ocurridos en Francia y en Rusia durante los reinados de Napoleón y Alejandro I respectivamente con un entramado de personajes y situaciones de ficción.

T. Pavel señala que la actitud segregacionista pone en evidencia una postura logocéntrica (en términos de J. Derrida) según la cual se intenta encontrar o construir un idealismo normativo que se oponga a los accidentes y a las desviaciones propias del pensamiento. La no ficción, entonces, se instituye como la *fossilización* o *normalización* de todo lo creativo y lo ingobernable, de lo que la ficción (y también el mito) en líneas generales están dando cuenta. De esta forma, se asume que la ficción responde al universo de lo marginal y en ese carácter constituye una forma de resistencia al *exceso de medida*; de allí su posible carácter subversivo, al menos en sus manifestaciones más revulsivas.

2.2. El problema de la verdad en la ficción y en la no ficción

Desde el constructivismo, Nelson Goodman (1978) afirma que el hombre ordena el mundo en función de la verdad y no al revés: lo real sería una construcción del lenguaje.²¹¹ Por lo tanto, si se acepta que la verdad es *verdad del enunciado* en cuanto se corresponde con algo que se adecua a este, el problema de la verdad puede pensarse como un rasgo retórico de cualquier tipo de relato: dado que este necesariamente *construye* su referente, su supuesta mayor o menor adecuación dependerá de la fuerza de su argumentación.

Culturalmente, la no ficción se sostiene al revés: como un tipo de configuración que excluye el componente ficticio o imaginativo con la intención de garantizar la verdad que se encuentra justamente *más allá* de su representación.²¹² Por ello, *lo verificable* es una cuestión

²¹¹ Según N. Goodman, los enunciados *la Tierra está quieta* y *la Tierra se mueve* son versiones verdaderas, pero en sistemas o mundos diferentes. Desde la ficción, Jorge Luis Borges expresa esta idea en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1989): en el cuento, *se comprueba* la existencia de otros mundos construidos exclusivamente por el lenguaje. La impronta del universo creado por palabras es tan determinante, que el narrador anticipa (aunque sin temor) la supresión del mundo real: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön.”

²¹² Pero incluso aceptando esta afirmación, “sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido”, como explica Juan José Saer (1998: 11). A su vez, que un relato se presente como no ficción, no implica que lo que se narre sea lo verdadero y que un relato se diga ficticio no significa que todo lo que se narre sea

central para la no ficción, aunque es aleatorio para la ficción, ya que afecta solamente algunas de sus clases²¹³. En otras palabras: la *autenticación* es un *problema argumentativo* relacionado con el *referente externo*, que no forzosamente afecta el campo de la ficción. A su vez, *formalmente*, en la medida en que la no ficción construye lo verdadero *diciendo que lo es*, pero *no diciendo que lo hace*, la distancia entre la ficción y la no ficción se acorta (aunque no se anula), ya que la posibilidad de querer narrar algo que pueda creerse o aceptarse *como si fuera verdad* es para los dos tipos de relatos un problema de idéntica naturaleza retórica y complejidad.

Cuando la ficción deja de verse como un *engaño* en oposición a la no ficción, esta última se asume como una actividad que también permite incluir lo que se considera marginal al menos respecto de lo real: así, la no ficción puede contrarrestar las convenciones establecidas y ampliar los límites de lo *pensable* a través del *prisma de la imaginación* (como dice J. Bruner, 2003): dado que la ficción permite comprender lo real, su hibridación con la no ficción (por ejemplo, en un noticiero) bien puede formar parte de su propia autenticación.²¹⁴

2.2.1. El caso de la Historia

Una serie de investigaciones realizadas, entre otros, por Michel de Certeau y Hayden Whyte, centró su atención en las características de la narración histórica en tanto discurso sobre los hechos considerados como reales.²¹⁵ Para estas perspectivas, la Historia debe juzgarse en su

falso.

²¹³ Así ocurre, por ejemplo, con los relatos realistas y los fantásticos, que fundan su verosimilitud, precisamente, en la creación de un mundo que pueda ser aceptado como *similar* al nuestro.

²¹⁴ W. Iser señala que “solo se puede comprender qué es la ficción si se parte de los mecanismos fundamentales del “como si” en tanto inmersión ficcional que implica la coexistencia de dos mundos, el medio real y el del universo creado, que a primera vista parecen mutuamente excluyentes.” (1997).

²¹⁵ Estas investigaciones se relacionan con las realizadas por P. Ricoeur (ver el **capítulo N.º 1**): los relatos de la ficción y los de la historia (y agregó, los de cualquier discurso de la no ficción) se encuentran unidos por el acto de narrar y, de alguna forma, echan luz sobre la experiencia humana a través de su carácter temporal: es la representación del tiempo la que unifica la experiencia narrativa.

carácter doble: por un lado, como una disciplina que investiga el pasado y, por el otro, como un conjunto de relatos que dan cuenta de él. Entre el pasado y sus relatos, se encuentra la mediación del lenguaje, que no es transparente, como señala H. Whyte (1992). Lo que se trata de determinar entonces son los procedimientos y los condicionantes de la escritura de la Historia, es decir, la configuración de un tipo de relato que se impone socialmente como la *materialización* de los hechos pasados por obra del conocimiento. Al respecto, M. De Certeau (1993) señala el carácter *realizativo* del discurso histórico, ya que *contar* la Historia equivale a *hacerla*. Este autor menciona una serie de operaciones de escritura que diferencian el relato histórico de su investigación. Entre otras: el reordenamiento cronológico de los hechos, la clausura del texto en oposición a la apertura del devenir histórico, la anulación de las lagunas por medio de la saturación de significados y la imposición de categorías específicas socialmente aceptadas. Sin duda, estas operaciones se corresponden con la configuración de cualquier tipo de relato, incluidos los de la ficción. *Formalmente*, la diferencia consiste en que el relato histórico (como el de la no ficción televisiva) pretende hacer creer que *dice una verdad reconstruida a partir de sus vestigios*. Este *efecto de realidad* se logra a través de la puesta en discurso de ciertas concepciones *compartidas* y de la configuración en ciertos modelos narrativos.²¹⁶ De hecho, ningún acontecimiento es en sí mismo de una determinada forma narrativa sino que es el punto de vista histórico (o periodístico) el que lo modela y a partir de ese modelo le da su sentido. Por otra parte, como señala P. Ricoeur, el discurso histórico siempre se presenta como comprensión del otro y como indicación de un saber del que se carece. De esta manera, construye su propia autoridad a través de figuras (como las remisiones y las citas) y de la ostentación de pruebas que se consideran objetivas (como la mención de nombres propios y la exhibición de mapas y

²¹⁶ O a partir de la *sedimentación narrativa*, según P. Ricoeur (2001).

gráficos). El discurso histórico es verosímil por este *efecto de realidad* en tanto construcción de sentido generada por una serie de estrategias textuales convalidadas o naturalizadas por una *comunidad de interpretantes*. Lo mismo puede decirse de la no ficción televisiva (volveré sobre este aspecto en el **subtítulo N.º 3**).

2.3. Las teorías integracionistas

Concepciones como las que acabo de explicar permiten la entrada al campo de las *teorías integracionistas*. Estas sostienen que las prácticas narrativas *marginales* (ficcionales) y las *normales* (no ficcionales) pertenecen al mismo *continuum* y manifiestan muchas características idénticas. Para estas teorías, los objetos, los personajes y los mundos de la ficción y la no ficción comparten la misma condición ontológica en la medida en que se definen como una lista de propiedades más allá de que existan o no: existir sería una condición *posible* y no necesariamente la más importante.²¹⁷

2.3.1. Personajes y objetos

Terence Parsons (1980) analiza los personajes y los objetos desde una perspectiva integracionista y distingue entre *rasgos nucleares* y *extranucleares*. Los primeros describen el objeto o el personaje en su universo; los segundos lo hacen en relación con otros mundos.²¹⁸ A

²¹⁷ Según T. Pavel, las ficciones “evidencian el aspecto innovador de los procesos referenciales y se perciben como marginales sólo por contraste con una normalidad fosilizada culturalmente determinada.” (1991: 41). Su idea es adecuada solamente si se opone a la no ficción dominante. *La hora de los hornos* (1966-1968), de Fernando Solanas, en cine, y *El otro lado* (Canal 7, 1992- 1994), en televisión, por ejemplo, lejos de *fosilizar* lo creativo, produjeron formas exploratorias de la realidad que contribuyeron con la configuración del lenguaje de la no ficción y permitieron evaluar nuevos sentidos de lo real. A su vez, también fueron percibidas en su momento como marginales en oposición a las determinaciones culturales dominantes.

²¹⁸ Bart Simpson (*Los Simpson*, Matt Groening, Fox Broadcasting Company, 1989 en adelante, Telefé a partir de 1990), por ejemplo, tiene, entre sus rasgos nucleares, la misma edad siempre, cuatro dedos, un carácter travieso y color amarillo. Entre sus rasgos extranucleares, se identifican propiedades ontológicas (*no existe*), modales (*no es posible que llegue a existir*) e intencionales (*es un personaje de animación producido por el sistema televisivo norteamericano*).

partir de los rasgos extranucleares, identifica tres tipos de personajes y objetos: los *nativos* (aquellos cuya propiedad extranuclear es ser inventados), los *inmigrantes* (que vienen de otra parte, incluida la realidad, y que participan de una metalepsis narrativa)²¹⁹ y los *sustitutos* (correlatos *de ficción*, que modifican sustancialmente sus características a causa del pasaje entre mundos). En los sistemas narrativos que se conciben de este modo, todo personaje está dotado de ser, lo existente es posible y la posibilidad de que algo exista, existe, como señala Marcela Farré (2004: 115): se trata de seres hechos *con* lenguaje, aunque ellos mismos no sean seres *de* lenguaje ya que no pueden reducirse a un conjunto de enunciados, es decir, a la forma de su materialidad, sino que se caracterizan por un conjunto de rasgos.

2.3.2. Los mundos posibles

La semántica modal propone una representación de la posibilidad y la necesidad de diferenciar lo verdadero de lo falso en relación con la ficción. Saul Kripke (1997) toma el concepto de *mundo posible* de Gottfried Leibniz como base para describir un modelo según el cual nuestro mundo está atravesado por una infinidad de mundos no reales a los que denomina *posibles*. En este sistema, se plantea una estructura modelo formada por **K** (el conjunto de mundos posibles), el miembro privilegiado **G** (el mundo real) y la relación **R** como el vínculo entre varios mundos pertenecientes al sistema **K** y sus alternativas dentro de **K**. La relación entre mundos es posible si se establece entre ellos algún criterio. Desde esta perspectiva, la posibilidad de un mundo *realista*, por ejemplo, depende especialmente de la definición de **R**.

A partir de S. Kripke, Lubomir Doležel (1997) y Umberto Eco (1999) desarrollan teorías

²¹⁹ Como ocurre en el capítulo de la séptima temporada *Noche de Brujas: Homero al cubo (Treehouse of Horror: Homer 3)*, en el que el protagonista ingresa al mundo de las tres dimensiones,

que permiten entender la existencia de estos mundos en relación con la no ficción.

Lubomir Doležel (1997) cuestiona la aplicación de la semántica mimética (aquella que parte del concepto de *mimesis* para el análisis de la ficción), ya que encierra la idea de que las ficciones se derivan de la realidad (como imitaciones o representaciones), impidiendo su análisis como *universo*. Así ocurre cuando se pretende que un prototipo particular de la entidad ficcional pueda encontrarse en el mundo real o las entidades no tienen su correlato en el mundo real, pero se considera que los particulares de ficción representan universales reales (o tipos) o se los considera como sujetos *de estudio* por parte de su creador, a la manera del historiador. Ambas opciones son muy frecuentes en los análisis de obras realistas. Para L. Doležel, las dos producen un bloqueo en la teoría mimética, porque en su empeño por explicar todo objeto ficticio como representación de entidades reales, deben ceñirse a un marco de referencia universalista: “Si los particulares ficcionales se conservan, no se explican como representaciones de entidades reales: son tomados como preexistentes y se da por sentado que una fuente de recuperación los ha recuperado” (1997: 76). Para evitar estas limitaciones, el autor propone una *semántica de la ficcionalidad* de los mundos posibles (opuesta a la semántica mimética) organizada alrededor de tres tesis:

- *los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles*. Un personaje no es un ser real, pero es un individuo posible que habita un mundo de ficción de una obra determinada y, desde esta perspectiva, no resulta lícito identificarlo con un individuo real del mismo nombre, ya que no depende de los prototipos reales. En caso de establecerse un vínculo, este se centrará en las relaciones inter-mundos (**R**). Los mundos y los personajes posibles son homogéneos y en tal carácter no pueden compararse entre sí como más reales o más fantasiosos.
- *El conjunto de los mundos de ficción es ilimitado y variado al máximo, dado que lo posible es*

más amplio que lo real. Por otro lado, todos son igualmente ficticios.²²⁰

- *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real.* Si bien el acceso *físico* es imposible²²¹, su llegada se produce a través de *canales semióticos* que permiten la transferencia de la información estructurando los mundos de ficción.²²² Inversamente, el lector puede convertir los mundos posibles en una fuente de su propia experiencia, como sucede desde luego con los relatos de los noticieros.

En *Lector in fabula*, U. Eco (1999) sostiene que el *sentido* es el resultado de una actividad comunicativa textual y que, por lo tanto, la consistencia de los mundos posibles depende fuertemente de la *actividad cooperativa* del lector en razón de la lógica interna que el relato construye (ver **capítulo N.º 1**). Para el investigador, pueden ocurrir dos tipos de relaciones: las *intencionales* (cuya verificación se produce internamente) y las *extensionales* (que permiten identificar un objeto en el mundo factual del lector). Por lo tanto, los mundos posibles siempre se relacionan con su *mundo de pertenencia* (*mundo efectivo* o *de referencia*), no solo porque alcance con que en una serie se mencionen objetos o seres que pertenezcan a su mundo, sino sobre todo porque si no existiera ese otro mundo, la valoración de este como *posible* sería *imposible*. En efecto, en el sistema que describe U. Eco, los mundos posibles siempre se *valoran* desde otros mundos. Las *propiedades esenciales* identifican sin ambigüedades y de forma exclusiva la clase de un individuo en un mundo posible y su carácter depende del *topic* narrativo.²²³

²²⁰ El autor sostiene que “No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones “fantásticas”. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o de la ciencia ficción.” (1997: 81). Es importante aclarar que en la traducción se utiliza *fantásticas* con el valor de *maravillosas*.

²²¹ A la manera de Alice, el personaje de Lewis Carroll, o de Homero en *Homero al cubo*.

²²² El *mundo real* puede brindar modelos o anclar el relato en ciertos acontecimientos históricos.

²²³ Por ejemplo, en un mundo posible donde el *topic* sea la adicción a las drogas entre los jóvenes pobres, la localización de ciertos individuos dependerá de la identificación de esa propiedad; si en cambio el *topic* fuera la delincuencia entre los jóvenes pobres, la adicción de algunos individuos del grupo podría no ser una propiedad esencial sino *accidental*. Dado el carácter *relacional* de los mundos, puede ocurrir una asociación entre *la adicción* y *la delincuencia*: los individuos que posean una

Para U. Eco, por lo tanto, un mundo posible se define como “un estado de cosas, expresado por un conjunto de proposiciones (...). Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirme, lo cree, lo sueñe, lo desee, lo prevea, etc.” (1999: 181): la posibilidad *ocurre* dentro del texto y obedece a su enunciador. Los *relatos* son la representación material de esos mundos, modelos mentales que *se hacen* por medio del lenguaje y que dependen de la *cooperación* del lector para la construcción del sentido.

En conclusión, para las teorías del integracionismo, lo que llamamos el *mundo real* está atravesado por los *mundos posibles*, que influyen en su comprensión y su conocimiento: los géneros de la no ficción se deben caracterizar por presentar *modelos admisibles* del mundo real.

2.4. Conclusiones: los mundos posibles de la no ficción

Llegado a este punto del desarrollo teórico, considero importante elaborar algunas conclusiones.

En primer lugar, desde un punto de vista *textual integracionista*, no es posible diferenciar los *mundos* de la ficción de los de la no ficción; ambos comparten la condición de ser conjuntos ilimitados y variados de estados de cosas posibles. La materialidad de un mundo presentado por un programa periodístico como *La liga*, por ejemplo, está hecha de lenguaje audiovisual y, desde luego, su *contenido* no es la realidad misma sino la referencia que este construye. Por otro lado,

propiedad esencial dentro de uno de esos mundos, poseerán inmediatamente también la otra propiedad: los adictos pobres pueden ser entonces simplemente los delincuentes. Esta particularidad se denomina *entrañe*: una propiedad contiene a la otra.

el *relato* de la no ficción responde también a los dos principios paradójales que caracterizan la ficción según T. Pavel (1991): el de la distancia (*de mi mundo*, el cual el relato no narra) y el de la pertinencia (*con mi mundo*, condición indispensable para que sea posible algún sentido).

Si bien pueden *reconocerse* géneros narrativos propios de la ficción y de la no ficción (como la telenovela o el noticiero, respectivamente), el carácter transversal de toda *modalidad*²²⁴ demuestra que no es posible atribuir estructuras *exclusivas*.²²⁵ A la vez, cualquier narrativa brinda modos característicos de ordenamiento con independencia del carácter real o imaginado de la experiencia. De hecho, las particularidades formales del discurso histórico que mencioné más arriba bien pueden convertirse en retórica de cualquier ficción que pretenda *jugar* a ser verdadera.

En segundo lugar, si bien es condición de todo relato construir un mundo posible a través de la configuración discursiva, constituiría un *exceso teórico* considerar que todos ellos pueden juzgarse *por igual* como ficción. Por eso, propongo diferenciar entre *mundos posibles de la ficción y de la no ficción*, a sabiendas de que la diferencia debe buscarse *por fuera* de los mismos relatos: la distinción entre uno y otro solo es posible adoptando una perspectiva *cultural*. Expongo a continuación algunas de las diferencias:

- desde las prácticas narrativas, la no ficción audiovisual supone un *control* menor sobre la historia que la ficción, la cual plantea fábulas imaginarias acerca de lo posible y responde por lo general a lo lúdico y lo instructivo. Esta idea, que puede impresionar como ingenua, parte de la base de que los autores empíricos de la no ficción se encuentran sujetos a una serie de convenciones sociales y conocimientos previos que, de violentarse *demasiado* por medio de

²²⁴ Una *modalidad* permite reconocer la continuidad enunciativa y a menudo también retórica entre géneros diferentes considerados especialmente por su carácter histórico. De hecho, el modo (o *modus*) implica una *actitud* con respecto al destinatario y al contenido de su enunciado, en oposición al *dictum*, que vehiculiza ese contenido. Volveré sobre estos aspectos en el **capítulo N.º 4**.

²²⁵ Una telenovela tiene una modalidad predominantemente melodramática, pero puede narrar un episodio del modo que lo hace una crónica periodística y esta última puede plantearse melodramáticamente, como una telenovela.

la imaginación, podrían lesionar el estatuto de *autenticación* que es el que define la no ficción, poniendo en riesgo la validez del mismo contrato.²²⁶ Desde luego, las propias prácticas son las que marcan las excepciones, pero aún teniéndolas en cuenta, la no ficción supone un control menor sobre lo real que la ficción.²²⁷

- Por otra parte, la producción de la no ficción televisiva puede juzgarse como una institución cultural (en términos de T. Pavel) formada por profesionales que brindan respuestas a demandas sociales históricamente determinadas, tanto en lo referente a lo económico (se produce y distribuye un bien, como es la información), como a lo político (en la medida en que concierne a un poder a través del cual se interviene en la regulación social) y a lo cultural (ya que a través de la información se produce, se intercambia y se reproduce el sentido). A su vez, la no ficción presenta mundos posibles designados ideológicamente (ya que la materialidad de los lenguajes supone imponer un sentido) y sociológicamente (dado que esos mundos están *habitados* por sujetos que representan seres reales sobre los cuales *se carga* un sentido). Son los propios productores y receptores quienes determinan sus fronteras (aunque sea vagamente), marcando los límites entre lo narrable y lo no narrable, la novedad y la trasgresión, lo posible y lo imposible, y lo pertinente y lo impertinente. Finalmente, parafraseando a Terry Eagleton (1999), puede afirmarse que *es no ficción lo que se lee como no ficción*. Esta afirmación, lejos de centrarse en el valor o en el gusto personal, sostiene la

²²⁶ El mayor peligro, sin embargo, sería la adjudicación del estigma de la locura o de la estupidez, como le ocurre a Fred Leuchter, el protagonista del documental de Errol Morris, *Mr. Death (Mr. Death, The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, 1999)*, quien *demuestra* a través de su relato que los campos nazis de concentración nunca existieron.

²²⁷ Una ficción realizada a través de la improvisación de los actores, grabada por medio de una puesta de cámaras que busque una *intervención* mínima, le permite ejercer al autor empírico un nivel de control muy limitado. Por el contrario, la representación idealizada del pueblo alemán en el documental *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1936)*, de Leni Riefensthal, implicó un altísimo control sobre lo real, de la misma forma en que en algunos géneros televisivos como el *magazine del corazón*, las situaciones *reales* (como los enfrentamientos verbales o las peleas cuerpo a cuerpo entre los actores) son *producidas* por el propio autor empírico. Por otra parte, ya que la televisión generalista privada se impone como un divertimento, la condición lúdica también se encuentra en la no ficción, por ejemplo, en los programas de entretenimiento y en los *magazines* para el ama de casa, entre muchos otros, por lo que los límites entre uno y otro tipo pueden considerarse como problemáticos en relación con este aspecto (ver **capítulo N.º 4**).

importancia de los modos de percibir, evaluar y creer en una época determinada, aspectos relacionados intrínsecamente con el sostenimiento y la reproducción del poder social. El objeto *no ficción* es construido y reconstruido por los propios participantes discursivos (como afirma Michel Foucault, 2004, en relación con la locura).

- Pensar la no ficción como una institución, implica reconocer la centralidad del espectador (y de su cooperación interpretativa) como co-responsable de la legitimidad que brinda la verificación.²²⁸ La no ficción necesita satisfacer la *epistefilia* de su espectador valiéndose para ello de su *escopofilia*: curiosamente, nos alejamos del mundo físico con el fin de prestarle atención a su representación. Aceptado el valor de verdad de la no ficción, esta dirige al espectador a un mundo posible con la expectativa de que se lo *interprete*, aspecto que supone una diferencia importante con respecto a la ficción.
- Debido a que la materia de la no ficción es el mundo histórico, esta a la vez que lo cuenta, *nos* cuenta a nosotros mismos, sus habitantes; al hacerlo unifica y normaliza el mundo real, brindando con frecuencia *modelos* de nosotros mismos.²²⁹ Como Nelson Goodman afirma, *el mundo* es los distintos relatos que de él se hacen y se han hecho: como construcciones del lenguaje, una versión *se considera* más verdadera que la otra “cuando no viola ninguna creencia que nos sea irrenunciable ni tampoco quebranta ninguno de los preceptos o de las pautas normativas que le van asociadas.” (1978: 37). Por lo tanto, los mundos posibles de la no ficción son modelos con los que se construye la realidad y en razón de los cuales se genera algún tipo de regularidad social: el mundo real es *también* una consecuencia de los mundos

²²⁸ Como sostiene B. Nichols en relación con el documental, “Nos introducimos en un modo característico de compromiso en el que el juego ficticio que requiere la anulación temporal de la incredulidad (...) se transforma en la activación de la creencia (...). Ahora nuestra oscilación se mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma.” (1997: 59).

²²⁹ Como sostienen Francesco Casetti y Federico di Chio (1999), la televisión construye modelos que son tomados como ejemplos o cánones de cómo es y cómo hay que estar en el mundo.

posibles.

3. La verosimilitud y la *construcción* de la verdad

En narrativa, cuando se habla de *verosimilitud*, se hace referencia a la concurrencia en ciertos relatos de tres características relacionadas con la *probabilidad*:

- una es *externa* y menciona un tipo particular de vínculo que el relato establece con *lo que se sabe que sucede* o con *lo que se cree que sucede* generalmente;²³⁰
- otra es *intertextual* y parte del concepto de *reiteración* para nombrar las relaciones que el relato establece con los textos anteriores, pertenecientes o no a un mismo género; y
- otras es *interna* y hace referencia a las acciones que llevan adelante los actores: la verosimilitud supone un accionar coherente en función de su posible anticipación.

En cualquier caso, la verosimilitud se encadena con lo probable, no con lo verdadero; es decir, con aquello que se evalúa como previsible en contextos específicos y según determinadas expectativas. Lo verosímil (a diferencia de lo verdadero) no requiere ser demostrado, porque responde al sentido o al conocimiento común: una situación para ser considerada como verosímil debe ser *evidente* o *indiscutible*. Por esta razón, en la no ficción lo verosímil contribuye fuertemente con la producción del *efecto de realidad*. Contrariamente, lo verdadero no probado podría no resultar verosímil.²³¹

De este modo, la verosimilitud es un *rasgo constructivo* de los relatos que buscan en primer lugar *garantizar* el sentido procurado en la recepción: ocurre así generalmente con las narrativas de masas (como las que ofrece la televisión generalista) que -en tanto productos industriales

²³⁰ La diferencia entre una y otra opción expresa diferencias teóricas que explicaré más adelante.

²³¹ Por esta razón, según R. Barthes, para una narrativa que busque ese efecto, es preferible un verosímil imposible que un posible inverosímil (1990: 229).

orientados al *gran público*- están sujetas a la elaboración de verosímiles fuertemente arraigados en el sentido común. Es lo que R. Barthes (1990) llama *estética del público*, según la cual se debe narrar lo que los espectadores creen probable. Esto se logra a través de las reglas textualizadas, cuya lógica se encuentra en la reiteración.

3.1. La probabilidad

Aristóteles en *Retórica* (1966) desarrolla el concepto de verosimilitud (*eikós*) como una de las tres premisas de los razonamientos retóricos (o *entimemas*).²³² La verosimilitud “es aquello que sucede generalmente, pero no absolutamente, como algunos lo definen, aquello que en el ámbito de lo que puede ser distinto, es, en relación a la cosa respecto de lo cual es verosímil, como lo universal respecto de lo particular”. Dado que las premisas de los entimemas son solamente probables o ejemplos, este tipo de razonamiento carece de carácter apodíctico (José Ferrater Mora, 1999). Para Aristóteles, por lo tanto, lo verosímil es un universal probable: como ocurre generalmente, las personas tienden a estar de acuerdo con él. Su probabilidad (es decir, el hecho de que contemple las excepciones) hace que lo verosímil se corresponda con la opinión y se diferencie de otros discursos, como por ejemplo el científico. Desde esta perspectiva, como ya expliqué, el carácter de probable hace que algo verosímil pueda resultar más creíble que algo verdadero, ya que esto último puede responder a un hecho fortuito o excepcional, pero lo verosímil responde siempre a lo general.²³³

La semiología contemporánea avanzó con la definición de este concepto, aunque desplazando la atención de lo *fáctico* (propia de Aristóteles) a lo *textual*. Roland Barthes (1990), por ejemplo, interpretó lo verosímil no como lo que sucede generalmente sino como aquello que el público

²³² Los otros son el indicio seguro (o prueba) y el signo incierto (caracterizado por su ambigüedad).

²³³ Por ejemplo: una buena madre no abandona a sus hijos pequeños, aunque puede ocurrir que sí lo haga. De hecho, resulta verosímil la decisión de Norah, la protagonista de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, de dejar a sus dos hijos pequeños hasta tanto esté en condiciones de asumirse como mujer.

Cree posible *a partir* de su contacto con otros textos. Desde esta posición, lo verosímil es en primer lugar un producto de la *intertextualidad* y responde a la *norma mayoritaria*, es decir, a la opinión pública. Es también en este sentido que G. Genette (1969) utiliza el concepto: según este autor, las acciones individuales en un relato son verosímiles si pueden asociarse a una *máxima* reconocida como verdadera por el público. Por este motivo, un relato verosímil establece con la verosimilitud una relación *muda* (y, puede agregarse, *ideológica*) en la medida en que la historia narrada debe respetar una serie de convenciones que, en razón de su *evidencia*, ni siquiera necesiten ser nombradas.²³⁴ Las motivaciones de los actores en los relatos de este tipo son una artimaña que intenta ocultar la evidencia de la arbitrariedad, ya que estos tienen un fin predeterminado por su autor, pero deben aparentar que se llega *causalmente* a él; de esta forma se intensifica el *efecto de realidad*, al menos en las estructuras fuertes (o *gran forma*, como las denomina Gilles Deleuze, 1994. Volveré sobre este punto más adelante).²³⁵ Como dice G. Genette (1969), en el relato verosímil, la motivación *no cuesta nada*. Vale aclarar que desde mi perspectiva -a diferencia de la del autor- lo que se acepta como probable no es en todos los casos semejante para todos los grupos sociales, ya que la *lectura única* no existe (ver **capítulo N.º 1**).

De lo expuesto, se deduce que puede ser considerado como verosímil lo *particular* que se asimile a una *máxima*, principio de naturaleza moral y de pretensión universal que se caracteriza por ser evidente, pero indemostrable. Las *máximas* pueden adoptar la forma de un enunciado imperativo (“*los niños deben respetar a los ancianos*”) o de un enunciado atravesado por la

²³⁴ “Por lo tanto, lo verosímil es en este caso un significado sin significante o, mejor, no tiene otro significante más que la obra misma.”, afirma G. Genette (1969).

²³⁵ Por ejemplo, la presunción de culpabilidad en razón de la probabilidad es usual en el desarrollo de los capítulos que conforman las crónicas policiales de la no ficción televisiva: si en un *country*, una mujer de clase social alta aparece desnuda y ahorcada con signos de haber tenido relaciones sexuales violentas, el asesino *desde luego* es el jardinero que estaba trabajando ese día allí, ya que *los grupos subalternos son ignorantes y por ello son capaces de hacer cualquier cosa por sexo*. La organización causal del relato (orientada a demostrar la culpabilidad) imprimirá realismo a una finalidad que ya está establecida en relación con lo que ciertos grupos creen posible.

presunción de una *evidencia* incontestable (“*las mujeres nacieron para ser madres*”) y se encuentran asociadas necesariamente al *sentido común* que organiza el pensamiento de los distintos grupos sociales. Para R. Barthes (2004), aquellas son creencias emotivas que, dado que obedecen a verdades universales e indiscutibles, tienen como función principal *apaciguar* la incertidumbre de quien las sostiene. Volveré sobre este aspecto más adelante.

La orientación que desarrollé hasta aquí se caracteriza por ser predominantemente textualista. Pero hay posiciones *intermedias*, provenientes también de la semiología, que buscan articular ese enfoque con el fáctico (o fuerte) que caracteriza el pensamiento de Aristóteles. Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli valoran el *conocimiento* del mundo y la *experiencia* como elementos centrales en la adscripción de la verosimilitud: el espectador *acepta lo que sabe que sucede generalmente*; por este motivo, centra su atención en las acciones y en las motivaciones de los actores²³⁶: un género puede *permitir* que existan las hadas, pero en todo lo demás, el mundo creado y los seres que en él habiten funcionarán tal cual como lo que conocemos.

3.1.1. El sentido común

Según Alejandro Raiter, el *sentido común* responde a un sistema de creencias y se define como “un mecanismo colectivo, social, comunal (...), apto para la transmisión y la fijación de imágenes y representaciones, así como para establecer modos de verificación” (2003: 129). Su contenido no es permanente sino histórico o -como dice el autor- “permanentemente histórico y

²³⁶ “...puedo tomar fácilmente como verosímil el llamado *saludo romano* como si hubiera sido realmente usado por los antiguos romanos porque lo vi en una gran cantidad de películas históricas, pero lo que queda como límite a la construcción de un verosímil cualquiera es, sobre todo, una cierta coherencia en las características internas de los personajes, donde lo habitualmente verdadero está más interrelacionado con la experiencia directa del espectador. (...) Lo que es determinante para el funcionamiento de los textos narrativos y, por lo tanto, para su verosimilitud, es sobre todo la dimensión de las acciones y de los personajes, sus características...” (Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli 2001: 59-60).

verdadero”, permite una comprensión no teórica de la vida (aunque racional de acuerdo con los intereses comunes) e ingresa al sistema de creencias individuales como representación. Pero si bien es *común* a todos los seres humanos, no es idéntico a cada grupo. Por eso, una de sus características es la distribución desigual, según los diferentes contextos en que cada uno -como miembro de distintos grupos sociales- interviene. El sentido común es, por lo tanto, una *categoría* de conocimiento: su contenido está condicionado por el contexto y es variable. Su impronta se debe al carácter de verdad evidente con que se lo inviste y, según A. Raiter y otros investigadores como Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001), a su carácter *práctico*, ya que permite manejarse con una carga importante de certezas en la resolución de las situaciones.²³⁷

La naturalización de la ideología como sentido común por parte de un grupo dominante es uno de los procedimientos que garantizan el establecimiento de la hegemonía a través del *consenso*. De esta forma, se *despolitizan* ciertas ideas en razón de la *autoridad* que “naturalmente” impone la verdad *evidente* (A. Gramsci, 1998). Las narrativas hegemónicas que describí en el **capítulo N.º 1** responden a esta lógica.

3.2. La verosimilitud como una forma de censura

Según Christian Metz (2002), la obra cinematográfica puede recibir tres tipos de censuras, que también se identifican en la televisión: una *política*, relacionada con la prohibición a partir de aquello que se considera como indecente o inapropiado; otra *económica*, en razón de los criterios de rentabilidad del filme evaluado como producto; y una *ideológica y moral* (o *autocensura*)

²³⁷ El sentido común se impone como obvio (por ejemplo, en relación con el género: “*las chicas son más estudiosas que los chicos*”), natural (en relación con la raza: “*los negros tienen mucha capacidad para el deporte, pero no para lo intelectual*”), indiscutible (en relación con la propiedad: “*robar está mal*”), inevitable (en relación con la estructura social: “*pobres siempre hubo*”), eterno (en relación con la religión: “*Dios creó el mundo y lo gobierna*”) o justo (en relación con el destino: “*finalmente, el que las hace, las paga*”).

ejercida por el propio realizador, que anula en su proceso creativo aquello que juzga como inadecuado o improcedente. Sumo un cuarto tipo de censura, indirecta en este caso, que consiste en la resistencia del espectador a aceptar determinados productos en razón de las opiniones recibidas de aquellos que respeta y valora o de sus propios preconceptos en relación con lo que supone que debe encontrar en un filme o en un programa de televisión. Cualquiera sea el tipo de censura ejercida (en caso de que funcionen *separadamente*), es necesario reconocer en ella las relaciones que las instituciones establecen entre el poder y la autoridad, los valores y la conveniencia, y la manipulación y el control. Por lo tanto, el mismo requerimiento de verosimilitud es una forma de censura, en la medida en que restringe los *posibles* narrativos.²³⁸

Para C. Metz, en un sistema de lo verosímil pensado de este modo, la *censura* puede orientarse tanto a los *temas* como a la *forma* de tratarlos: en el primer caso, se trata de una restricción específicamente *institucional*; en el segundo, de una restricción *ideológica*.²³⁹ Si bien los límites entre lo institucional y lo ideológico no son claros, lo importante aquí es evaluar que, para el autor, lo verosímil se define por dos rasgos: lo motivado y lo arbitrario.

El autor diferencia además *lo verdadero* (que en este caso es lo que logra trascender en ciertos relatos de ficción) de *lo verosímil*. Mientras que lo primero se *revela*, lo segundo opera en razón de la reiteración: su carácter intertextual responde a los procedimientos propios de la textualización. Por lo tanto, lo verdadero de hoy, en razón de la repetición, puede convertirse en lo verosímil del mañana: en un momento, la verdad se clausura como convención y se vuelve

²³⁸ El cine (y también la televisión) podrían pensarse como un *vasto género de lo decible*, del que solo puede escapar aquello que se instituya como lo marginal.

²³⁹ En la no ficción televisiva, hay ciertos temas que no son *decibles* y otros que no son *decibles* de determinada manera. En el primer caso, por ejemplo, hasta hace poco tiempo, la negritud en la constitución de la población argentina contemporánea, “*ya que es sabido que los argentinos son descendientes de europeos*”. En el segundo caso, por ejemplo, un tema hartamente frecuentado como *el abuso de menores* no permite un relato que lo explique desde la *provocación infantil*, a la manera del tratamiento narrativo que Humbert Humbert, el narrador autodiegético de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, le da a la relación que mantiene con su hijastra, ya que “*los niños siempre son víctimas*”.

norma a ser respetada. Por este motivo, lo verosímil no es la convención en sí sino su *naturalización*.²⁴⁰ Desde esta perspectiva, la verosimilitud debe pensarse como “...el colmo de lo fabricado” (2002: 264), no solo porque pone en evidencia una “mente sucia” en la medida en que busca parecer verdad sin serlo, sino sobre todo, porque acepta la censura. En contrapartida, en la medida en que los géneros desistan de parecerse a la realidad y se asuman como discursos sujetos a reglas *propias*, su carácter verosímil puede limitarse subsidiariamente a ciertas lógicas de las acciones o a la psicología de los personajes.²⁴¹ Si se sigue esta línea de razonamiento, es posible afirmar que ciertos productos de la televisión generalista privada pueden escapar de la narrativa verosímil, al menos en un primer momento, pero su permanencia depende en gran medida de la posibilidad de volverse *normales*: televisión *generalista alternativa* es, en este sentido, un oxímoron.²⁴²

3.3. La verosimilitud como efecto del género

La perspectiva intertextual -desarrollada en especial por la semiología- entiende lo verosímil también como aquello que resulta de acuerdo con las leyes de un género.²⁴³ La adscripción al género hace que un mismo referente diegético se mantenga invariable en distintos relatos y que solo tenga sentido en virtud de ese género, ya que fuera de él no lograría ser creíble, como ocurre, por ejemplo, cuando se utilizan la *parodia* y otras formas del *dialogismo*

²⁴⁰ Así ocurre, por ejemplo, con la modalidad interactiva de los programas periodísticos como *La liga*, una *variable* que en los años noventa *reveló* la posibilidad de un encuentro *franco y directo* entre la institución televisiva y el actor social, y luego se constituyó en una de las *invariantes* del género (ver **capítulo N.º 5**).

²⁴¹ Así ocurre, según C. Metz, con el duelo en la calle desierta que precede al final del *western* clásico. Por su parte, el cine joven (que seguramente el autor asocia con la producción de la *nouvelle vague* francesa, dado que el texto es de los años sesenta) también renuncia a la verosimilitud porque narra aquello que *las instituciones* y la ideología dominante no dicen.

²⁴² Una hipótesis de este tipo es la que sostiene la investigación de Mercedes Moglia (2008) respecto de la transgresión televisiva en los ciclos de Antonio Gasalla.

²⁴³ Por eso, se trata siempre de un tipo de verosimilitud en razón de lo *ya pronunciado*, como señala C. Metz (2002).

intertextual con el fin de *rasgar* la verosimilitud.²⁴⁴ Esto no supone que *todas* las leyes deban mantenerse inalterables para que el relato resulte verosímil, pero es condición que *algunas* se mantengan, ya que de otra manera no sería posible garantizar el reconocimiento.²⁴⁵

La reiteración en la que se funda todo verosímil también puede pensarse como un *efecto de corpus*: se considerará verosímil lo que se haya visto en textos anteriores, más allá de la adscripción genérica.²⁴⁶

3.4. La verosimilitud como sistema

Como ya expliqué, la verosimilitud también responde a la lógica de la historia o a su desarrollo coherente y previsible a través de las acciones que llevan adelante los actores.

En un sistema verosímil, toda unidad diegética (como *perder*, *buscar* o *encontrar*) tiene siempre una doble función: una inmediata y otra a largo término. La función inmediata varía,

²⁴⁴ El carácter vigilante y autocrítico que Eduardo Romano identifica en la parodia televisiva (1997: 334) responde a la intención de hacer evidentes las convenciones de los géneros de la cultura de masas, aspecto que ya fue analizado por Mijail Bajtin en relación con la cultura popular a propósito de la obra de François Rabelais (2003).

²⁴⁵ Así ocurrió en la Argentina, por ejemplo, con la configuración temprana de *Telenoche* como un *neonoticiero*, según la denominación propuesta por Marcela Farré (2004): las novedades evidentes del programa no impidieron su identificación como *noticiero*. Eliseo Verón (1997) encuentra en este programa el primer *magazine* de noticias de la televisión local. El ciclo empezó en 1966 tomando como modelo los noticieros de los Estados Unidos. Al respecto, Carlos Ulanovsky, Silvia Itkin y Pablo Sirvén transcriben la siguiente anécdota: “Cuando los vi en Estados Unidos – explica Carlos Montero – me conmoví; no eran noticieros, eran programas concebidos y producidos con una rigurosa amplitud de criterios y de fórmulas. Todo muy al estilo norteamericano, no exento de humor y con una adecuada dosis de entretenimiento” (1999, 228-229). Este efecto de *programa de noticias* se logró con la conducción de una pareja de jóvenes periodista vinculados con el *show* y la ficción, y una estructura organizada en tres bloques (los dos primeros de siete minutos y el último, de ocho) con un sumario al principio, la nota central en el segundo bloque y algunas secciones fijas al final (como el pronóstico del tiempo y el humor). “*Telenoche* – explica Mirta Varela – introduce una fórmula novedosa al mezclar en un mismo programa a Tomás Eloy Martínez, que en ese momento era director de *Primera Plana*, junto a Andrés Percivale, que conducía *Universidad del aire*, y a Mónica Mihanovich, una de las actrices del teleteatro *Cuatro hombres para Eva*: se trataba de legitimidades diversas que podían convivir, sin embargo, y convertir la noticia en un *show* informativo que se deslizaba de la política a la nota de color, de los comentarios en estudio a las imágenes de exteriores, pero donde los presentadores –sus cuerpos, sus ropas, sus peinados– tuvieron un contacto muy directo con la audiencia.” (2005: 231).

²⁴⁶ Volviendo al ejemplo de *Telenoche*, actualmente María Laura Santillán, su conductora estrella, resulta verosímil –entre otros motivos– por el tipo de rol que se fue forjando en los otros géneros en los que intervino, en los que lo periodístico y la actualidad se trataban desde perspectivas *comprometidas* y *honestas* a través del establecimiento de un *pacto de hospitalidad*, requisito fundamental para el noticiero (ver **capítulo N.º 4**). Así ocurrió en *Fax* (*periodístico-humorístico*, 1991 y 1992), *Causa común* (*talk show*, 1993 a 1998), *Justicia para todos* (*reality show*, 1994) y *Telenoche investiga* (*periodístico de investigación*, 2002), todos ellos programas de canal 13. El conjunto de notas y comentarios sobre su vida y su trabajo publicados en la prensa escrita, radial y televisiva también deben sumarse a este *corpus*.

pero la función a largo término es la de preparar discretamente la llegada de la otra unidad a la que servirá de motivación (Aumont *et al.*, 1989: 142).²⁴⁷ Este tipo de organización permite pensar la verosimilitud también como una forma de *economía* en la organización del relato, en razón de que permite *usar* dos veces una información en lugar de una (o *servir* a diferentes unidades), favoreciendo la causalidad propia de toda organización verosímil.²⁴⁸

3.5. Características particulares de la verosimilitud en la no ficción

Ernst Gombrich (1998) investigó la percepción en las artes visuales y explicó cómo la representación puede entrar en colisión con la realidad.²⁴⁹ De la misma manera, para el espectador de televisión, en gran medida la experiencia de la no ficción se instituye como una *percepción sustituta* en la que este no se hace consciente *por lo vivido* sino *por lo que se le dice*, como afirma Adolfo Prieto Castillo (1986).

En efecto, percibir es percibir significados que son producto de un proceso de aprendizaje que nace con el comienzo mismo de la vida familiar, de la que la televisión forma parte. Inscriptas en lo cotidiano a través de los medios, las historias de la no ficción corresponden *por definición* a acontecimientos cambiantes y a menudo también extraordinarios, pero se asimilan a las máximas y se configuran en las diferentes clases de relatos, es decir, en los sistemas ya conocidos y estables. Por lo tanto, las distintas *mediaciones narrativas* configuran lo que una

²⁴⁷ Por ejemplo, el desenfado con que se presente inicialmente un actor puede tener la finalidad de *hacer verosímil* una acción osada que realice al final.

²⁴⁸ *Económicamente*, todo relato televisivo es verosímil, excepto que debe incoherencias por falta de pericia narrativa, pertenezca a un género como el humorístico que a través del *disparate* exprese ideológicamente una oposición a las convenciones narrativas (*Peter Capusotto y sus videos*, Televisión digital S.A., Canal 7 y Rock and Pop TV, 2006 a 2008) o se vea obligado a una organización *antieconómica* por el modelo de producción al que esté sujeto (como ocurre con frecuencia con la telenovelas argentinas, cuya duración en capítulos y la consecuente coherencia de sus relatos están sujetas a la respuesta de sus audiencias).

²⁴⁹ Dio como ejemplos tomados de la historia de la pintura, entre otros, la creencia en que los rinocerontes tenían escamas (porque así lo representaba un grabado muy famosos de Albert Durrero) y el rechazo al verde de los paisajes que pintaba John Constable debido a la infrecuencia de esa tonalidad en la representación de los paisajes.

cultura articuló previamente como relato, como sostiene P. Ricoeur (1985). En conclusión, el contenido *informativo* de la no ficción tiende a percibirse como un *evento* de ruptura respecto del *continuum* de la realidad, de allí una parte importante de su atractivo y su interés, pero su relato se construye según las reglas de la verosimilitud para garantizar su inteligibilidad.

3.5.1. La actualidad y lo probable

La *actualidad* es la condición fundamental de lo *noticiable*, materia prima de la no ficción, y puede definirse como algo cuya importancia social se asume como *evidente* y, por lo tanto, no necesita ser demostrada. En la medida en que se presenta como un hecho innegable, promueve una *lectura hegemónica*, ya que se espera que se la acepte según los supuestos ideológicos dominantes que la determinaron. Es, en este sentido, antes que una indicación respecto de qué pensar sobre determinados hechos, un señalamiento sobre qué hechos pensar. Por lo tanto, la *actualidad* puede definirse en términos narrativos como lo verosímil de la no ficción por antonomasia. En muchos casos, la pregunta por su *validez* implicaría poner en evidencia el artificio, dejando en primer plano su carácter cultural y arbitrario²⁵⁰: cuando la actualidad *se desnuda* y exhibe su condición de artificio, desarticula su entramado de *evidencias*, su verosimilitud se lesiona y se violenta el pacto de credibilidad.

3.5.2. El relato de la no ficción en el sistema económico de la noticia

Por lo general, los relatos de la no ficción se organizan según la estructura canónica de la noticia: primero se conoce *qué* fue lo que ocurrió tan significativo como para ser narrado en la TV y luego se cuenta *cómo* y *por qué* sucedió. Desde un punto de vista narrativo, esta

²⁵⁰ ¿Por qué un nuevo escándalo de una vedette es un acontecimiento?, ¿por qué *ahora* la desnutrición infantil forma parte del sumario de los noticieros y de los programas periodísticos?

estructuración es similar a la del relato clásico literario que comienza *in media res*, generando así una *intriga de predestinación* que la *frase hermenéutica* se encargará paulatinamente de develar. En la TV, esta estructura canónica se encuentra a su vez fuertemente fragmentada, como le ocurre a cualquier otro contenido televisivo, pero también debido a que la propia actualidad es cambiante y por ello se impone como un relato episódico en el que el siguiente capítulo nunca está del todo definido. La fragmentación construye el interés del espectador modelo por medio de diferentes focalizaciones que dan cuenta de un permanente juego entre la *anticipación*, el *enigma* y la *postergación*: primero se exhibe un *saber* de forma deliberadamente *parcial* y luego se pospone su *revelación*.²⁵¹ A su vez, el mismo relato puede ser fragmentado en *episodios* o en pequeñas secuencias a lo largo del programa o del bloque.²⁵² Incluso, su propia estructura -con el desenlace de la historia al principio- puede pensarse también como otra forma de la fragmentación.

En cualquier caso, la fragmentación obliga a garantizar la cohesión entre sus partes a través de un sistema económico convencional. Forman parte de él, la *redundancia* (por ejemplo, repitiendo en un bloque lo narrado en el anterior), la *reformulación* de la intriga (con el fin de azuzar un interés que pudo haberse perdido por la postergación o debilitado por una anticipación), la *generación de nuevas preguntas* (para cohesionar varias historias en un mismo relato) y la *síntesis* (por ejemplo, brindando lo fundamental de lo narrado en el episodio anterior).

3.5.3. Lo *noticiable* como censura

Se denomina *valores/noticia* a los códigos informales que organizan y orientan la

²⁵¹ Por ejemplo, se *adelanta* una parte del contenido en las promociones de las tandas publicitarias, en la cabecera del programa, en la bienvenida de los conductores, en el sumario, en la apertura y en el cierre de los bloques e, incluso, en el interior mismo de cada bloque.

²⁵² Así ocurre respectivamente con algunas *investigaciones especiales* de los noticieros o con *La liga*.

producción de relatos noticiosos en los medios de comunicación. Estas reglas pueden ser *explícitas* o *implícitas*, y son el resultado tanto de la organización profesional interna de las empresas de comunicación (donde las distintas tareas se encuentran distribuidas según criterios *ad hoc*), como del contexto social, económico y político.²⁵³

Mauro Wolf organiza los valores/noticia según la *disponibilidad* del material, los *criterios* relativos al producto informativo, el *público* y la *competencia*. Para el autor, “el primer orden de las consideraciones corresponde al acontecimiento que debe ser transformado en noticia, el segundo al conjunto de los procesos de producción y de realización, el tercero a la imagen que los periodistas poseen de los destinatarios, y el último a las relaciones entre los media presentes en el mercado informativo” (1987: 228).²⁵⁴

El relato de la no ficción, en tanto *actualidad*, construye su verosimilitud en relación con los siguientes *valores*:

- lo que pueda ser producido por el personal y la tecnología de la empresa sin alterar significativamente las rutinas de trabajo²⁵⁵ y, a la vez, pueda incluirse en un sistema predeterminado de clasificación;²⁵⁶
- lo que pueda recibir un tratamiento *televisivo* atractivo (por ejemplo, que tenga imágenes y testimonios) y, en consecuencia, posea capacidad de brindar entretenimiento;
- lo que pueda comunicarse con relativa brevedad;
- lo que contenga una importante emotividad (porque se relaciona con los valores “naturales” de *la gente*) y lo que responda al sentido común;

²⁵³ Ejemplo de las normas *explícitas* es la variedad de testimonios que debe incluir una cobertura periodística sobre un hecho polémico. Ejemplo de las *implícitas*, el tipo de hechos que no debe ser tratado con humor o ironía.

²⁵⁴ Estos *valores* se relacionan conceptualmente, por lo tanto, con lo que C. Metz denomina *censura*.

²⁵⁵ Sujeto al presupuesto y a la organización cotidiana del medio, de la productora o del programa, lo real debe *acomodarse* a la factibilidad de su puesta en relato

²⁵⁶ En el caso del noticiero, por ejemplo, las *noticias* de servicio, las de espectáculos, las policiales, las de la vida cotidiana, etc.

- lo que impacte significativamente sobre los intereses de la nación, la comunidad o la región y/o involucre un cierto número de personas;²⁵⁷ lo que corresponda a las elites, a las naciones más poderosas o a las personas o los grupos sociales que gozan de prerrogativas;
- la significación del acontecimiento respecto de su evolución futura o de sus antecedentes. En relación con esto, la probabilidad de organizarse en forma episódica y de identificar protagonistas y oponentes;
- lo reciente, lo repentino, lo cercano, lo violento, lo negativo, lo extraordinario y los conflictos humanos;
- los torneos deportivos, el espectáculo, la vida privada de los personajes famosos, los marginales y los *desviados*;
- lo urbano y, en especial, lo metropolitano; y
- lo que otros medios consideran actualidad y, en consecuencia, manifiesta amplia repercusión social.

Los valores contribuyen a componer directa o indirectamente las *agendas* de los medios.²⁵⁸ El procedimiento fundamental para su establecimiento es la *tematización*, que consiste en colocar un tema en el orden del día de la atención del público, determinando su importancia y su significación respecto de las otras informaciones. Es de destacar que el establecimiento de las agendas no se concibe como procesos lineales y unidireccionales de los medios masivos sino

²⁵⁷ M. Wolf cita con ironía la *Ley de McLurg*, según la cual un europeo equivale a 28 chinos o dos mineros de Gales equivalen a 100 paquistaníes (1987: 232)

²⁵⁸ La teoría de la *agenda setting* nació en Estados Unidos en los años sesenta e intentó explicar inicialmente por qué determinados contenidos de los medios formaban parte de la discusión social a corto y a largo plazo. Según Maxwell McCombs (2006), las agendas responden a la función mediática de vigilancia de un entorno de mayor alcance: para esta teoría, los medios no se definen por decir *qué pensar*, sino *sobre qué* hacerlo, de allí que las otras funciones que señala el autor (lograr el consenso entre los sectores de la sociedad y transmitir la cultura) se relacionen solo de forma transversal con su establecimiento. Esta teoría sostiene dos ideas que han sido desde entonces ampliamente discutidas: por un lado, que la gente tiende a incluir o a excluir de sus conocimientos lo que los medios incluyen o excluyen de su propio contenido; por el otro, que la gente atribuye importancia a esos contenidos en relación con el énfasis que los medios le atribuyeron originalmente.

como parte de otros procesos comunicativos en los que los diferentes actores sociales negocian y luchan por incluir sus propias agendas haciéndolas *noticiables* o ampliando los sentidos de lo ya tematizado.

En conclusión, *en términos de censura*, si una historia de la no ficción se *prefigura* a partir de ciertos valores, podrá integrarse a las agendas *establecidas* y su relato contará con la previsibilidad que define lo verosímil. Su *configuración*, no obstante, deberá garantizar la credibilidad de la *trama* por medio de la recurrencia a los géneros y a las máximas.

3.5.4. La construcción textual de la credibilidad

Según Patrick Charaudeau (2003), dado que el objetivo principal de la información es *dar a conocer*, la verosimilitud de sus géneros consiste en *hacer creer* que lo que se dice es verdad (o su reconstrucción más probable). En el relato de no ficción, la verosimilitud se organiza, entonces, apostando *especialmente* a la *creencia* en la fidelidad respecto de aquello que se cuenta: no en la verdad de los hechos mismos sino en las *condiciones de su veracidad*. La materialidad de todo relato es el lenguaje, por lo tanto, para una perspectiva centrada en lo narrativo, su verdad no es un problema de naturaleza filosófica sino discursiva: la verdad se construye como un relato que *dice la verdad*. Pero como *decir que se la dice* es insuficiente, esta necesita ser *autenticada*.

En conclusión, en tanto construcción del *decir*, la verdad se manifiesta como una oposición a la falsedad: *decir lo exacto* versus *decir lo erróneo*, *decir lo que ha sido* versus *inventar*, *decir con pruebas* versus *decir sin pruebas*, etc. En tanto *autenticación*, se relaciona con la *designación*.²⁵⁹ La designación televisiva se apoya en la imagen y el sonido, no solo

²⁵⁹ Esta se define como el hecho de crear una asociación ocasional entre una secuencia de lenguaje (por ejemplo, explicativa) y un elemento de la realidad.

porque ese es *su* lenguaje, sino porque su *especificidad* permite tomar lo que se representa (el *representamen*) por el objeto mismo o por su *prueba*. También puede constituirse como su *reconstrucción* por medio de los recursos que brinda la tecnología digital.²⁶⁰ Pero esta puede resultar menos verosímil, porque pone en evidencia su intención de hacer creer.

Para que la designación funcione, se debe apoyar en el valor de verdad de lo narrado. Este está determinado por la *evidencia*, es decir, “por las pruebas fundadas en representaciones que adopta un grupo social respecto de algo que es susceptible de validar una información dándole cierta garantía.”, como afirma P. Charaudeau (2003: 65). La evidencia debe reunir tres requisitos: ser reconocible por todos, ser apropiable y ser objetivable, es decir, liberada del sujeto que la construye y externa a él. Estos requisitos permiten atestiguar la existencia de lo que se informa de manera concluyente. Pero el relato también modela su evidencia a través de las *motivaciones* y la *identidad* de quien proporciona la información y las *pruebas* que se exhiben.²⁶¹

Que los relatos de la no ficción pretendan hacer creer, significa que buscan en primer lugar la confianza del espectador. A diferencia del *saber* (que se tiene o no se tiene, independientemente de todo acto de enunciación y de todo punto de vista), la creencia se apoya en una verdad ya construida a la que el sujeto adhiere a partir de una certeza sin pruebas. Es, por este motivo, una forma de apropiación y no de construcción, como sí lo es el saber. La adhesión a frases hechas, rumores y máximas -diversas manifestaciones discursivas de las creencias- es una acción fundamental para la construcción de la verosimilitud. Pero el hacer creer no se basa solo

²⁶⁰ Así se procede cuando se recrea una acción para demostrar cómo *probablemente* haya ocurrido un hecho al que no se tuvo acceso (por ejemplo, un secuestro).

²⁶¹ Quienes dan la información deben tener notoriedad en relación con el tema, haber sido testigos, brindar muchos puntos de vista y/o pertenecer a organizaciones especializadas en los temas que se tratan. Los actores, como parte de su demostración, deben también decir la intención (esto es: lo que se dice se corresponde con lo que se piensa), develar lo oculto (por ejemplo, mostrando o diciendo lo que hay detrás de lo que se dijo), decir lo exacto, proporcionar la prueba de las explicaciones y decir lo que ha sido. De esta forma, el valor de verdad se vuelve verosímil, es decir, produce un efecto de verdad: *hace creer* verdad.

en un supuesto saber al que el espectador modelo *adhiera*, sino que se apoya también en *opiniones y apreciaciones*.²⁶²

En conclusión, la *credibilidad* es sin dudas el problema central de la no ficción, ya que la clave de su legitimidad proviene precisamente de *hacer creer* que lo que se dice es una verdad basada en un supuesto *saber*, que a menudo se sostiene en opiniones, creencias y apreciaciones. Las *pruebas* son construcciones discursivas sometidas a la economía del relato, que el espectador acepta en razón de su confianza y de sus propias creencias, pero también de sus experiencias. Estas últimas constituyen uno de los motivos por los cuales un medio (y cualquier otra institución) no está en condiciones de hacer creer cualquier cosa. Pero el estudio de la verosimilitud escapa a la perspectiva del análisis del espectador empírico: en qué media este cree o no cree a partir de un relato de la no ficción supone otro tipo de perspectivas teóricas y de investigaciones; la verosimilitud es fundamentalmente una construcción narrativa. Desde este enfoque, el relato de la no ficción (como el de la ficción), antes que verdadero o falso, es verosímil y -en términos del contrato comunicativo- no puede dejar de serlo. Su condición de verdad emerge, en realidad y paradójicamente, de su capacidad para hacer creer, es decir, para procurar un *efecto de verdad*.

4. El verosímil realista de la no ficción

El término *realismo* puede ser pensado en dos sentidos, uno particular y otro general. En su sentido particular, hace referencia a las distintas denominaciones atribuidas a algunos períodos

²⁶² Una opinión se construye a partir de la reunión de elementos heterogéneos asociados según lo verosímil. Pero, a diferencia del saber, la opinión expresa un punto de vista del sujeto sobre las verdades del mundo y no una verdad del mundo. La apreciación se diferencia de la opinión en que si bien ambas son juicios reflexivos, aquella no proviene de una evaluación intelectual, sino de una reacción afectiva del sujeto frente a un hecho. Es la distancia que media entre afirmar: *Creo que el problema se resolverá* y *Me parece bien que el problema se resuelva*.

o corrientes en la historia de las representaciones.²⁶³ En su *sentido general*, en cambio, nombra una *modalidad de representación* que atraviesa la historia cultural en su conjunto imponiendo en cada caso una forma de comprender el mundo, “en la medida en que cada período histórico ha tenido una concepción de la realidad con características propias o en la medida en que todas las épocas han tratado de ofrecer una pintura de la naturaleza, del comportamiento y de las circunstancias en que se inscribe la acción humana y han intentado proporcionar esta pintura en forma minuciosa y exacta.” (Jaime Rest, 1982: 128).

Según algunos autores, como Darío Villanueva (1992), la *producción teórica* sobre el realismo puede manifestarse a través de dos grandes concepciones: la *genética* y la *formal*.

La *genética* es de orientación fundamentalmente marxista y supone una actitud de confianza respecto de la posibilidad de observar el mundo y copiarlo de manera fiel. Gran parte de estos trabajos, se basan en las investigaciones liminares de György Lukács (1966), para quien la escritura realista puede revelar los conflictos inherentes a las diferentes concepciones ideológicas en pugna en un momento histórico determinado: realismo y reflexión son, por eso, las dos caras

²⁶³ Por ejemplo:

- el *realismo de las ideas* del pensamiento escolástico influido por Platón;
- el *realismo burgués* literario, dramático y pictórico que prevaleció en Europa y América durante la segunda mitad del siglo XIX;
- el *realismo psicológico* (o corriente de la conciencia), técnica de exploración y representación del pensamiento, que apareció en la novela moderna a partir de la obra de escritores como Henry James, James Joyce y Marcel Proust;
- el *realismo socialista*, presente en la producción artística rusa posterior a la Revolución, que pretendió erigir en las obras ciertos valores considerados como marxista-leninistas;
- el *neorrealismo* cinematográfico, que surgió en Italia luego de la Segunda Guerra Mundial y que extendió su influencia en otras cinematografías, como la latinoamericana;
- el *realismo grotesco*, que describe M. Bajtin (2003) en relación con la cultura popular de la Edad Media, cuyas características más importantes son lo festivo, lo cósmico, lo social y lo corporal asociados a una totalidad viviente e indivisible; y
- el *realismo sucio* literario, emergente en Estados Unidos en el último tercio del siglo XX, que promovió una forma de expresión desnuda y concisa para el relato de la vida de la gente corriente, como se presenta en autores como Charles Bukowski y Raymond Carver.

El realismo literario del siglo XIX en especial motivó un número considerable de investigaciones que operan como faros teóricos a la hora de pensar en el realismo de otras expresiones artísticas y comunicativas, como la televisión.

de una misma moneda.²⁶⁴ Terry Eagleton (2004), en cambio, sostiene que con frecuencia el realismo produce el efecto contrario: al crear una falsa conciencia a través del relato, suaviza los conflictos sociales. Para este autor, la técnica modernista del *distanciamiento* propuesta por el dramaturgo Bertoldt Brecht implica la denuncia más evidente de la ilusión realista: lo que promueve la reflexión crítica es la exageración y el desapego, no la creencia en la transparencia. En cualquier caso, ambas posturas se relacionan directamente con los análisis de Valentin Volóshinov, quien considera que el carácter ideológico de todo signo hace que este, antes que reflejar una existencia, la refracte: al *descomponerla*, muestra lo escondido o lo olvidado de la existencia (2009: 47).

La concepción *formal* parte de considerar que toda obra construye su materialidad a partir del lenguaje: este elabora así su propia realidad textual. Su expresión más significativa se encuentra en los estudios de los postestructuralistas y de los teóricos de la deconstrucción (ver **capítulo N.º 1**). La obra de Eric Auerbach (1993) constituye un antecedente importante de esta concepción. Este autor investiga el problema del realismo en la literatura a partir de las relaciones que se establecen entre los sistemas de representación de una cultura y su concepción de la realidad y señala que la representación se encuentra determinada por las convenciones y el estilo que caracterizan una época antes que por una *verdad* que se encuentre por fuera de su representación (como sí sostienen los teóricos del primer grupo): el realismo opera en este caso como una construcción retórica y lo real, por lo tanto, se toma como un *efecto* de la obra. Un concepto similar expresa Ernst Gombrich (1998), quien señala en relación con la pintura, que los niveles de representación suponen el estudio de las influencias figurativas del creador. El artista tiende a *ver*

²⁶⁴ De esta forma, para el autor, el realismo decimonónico constituiría un intento *crítico* de representar la realidad, que a su vez se trasladaría como *estímulo* al propio lector.

lo que pinta más que a *pintar lo que ve*, condicionado por disposiciones mentales o modelos perceptivos vinculados con su formación estética y por un marco cultural en el que se inscribe su vida: la prefiguración que señala Paul Ricoeur se instituye entonces como un ordenador y un modelador de la propia percepción. Es en esta dirección en que puede afirmarse que antes que aprender a percibir, aprendemos a atribuir sentido a lo que percibimos.

Roland Barthes (2002), por su parte, sostiene que las convenciones realistas intentan ocultar sus huellas transformando lo cultural en natural y lo propio de una época en verdades ahistóricas.²⁶⁵ Por lo tanto, es el mismo lenguaje el que posee una importancia central en la configuración de la propia realidad, como sostiene Ludwig Wittgenstein (1975).

Desde la concepción formal, entonces, y más allá del arte, la narrativa histórica y la no ficción televisiva pueden pensarse como realistas, en la medida en que muchas de sus operaciones buscan construir un efecto similar al de la novela decimonónica: el reordenamiento cronológico y causal de los hechos para que resulten razonables (*post hoc, ergo propter hoc*), el final como una convención (opuesta al devenir histórico) y el uso de categorías socialmente aceptadas como *probables*, entre otras.

Sintetizando: mientras que la postura genética destaca la construcción realista como una producción mimética, la formal hace hincapié en los procedimientos propios de la semiosis. Pero ambas posturas no siempre se oponen. No en todos los casos una perspectiva formal cuestiona la posibilidad de la representación ni una perspectiva genética implica una actitud optimista y crédula. Más allá de la situación específica de la novela decimonónica, en cualquier *corpus* realista es posible encontrar obras que -a pesar de utilizar un lenguaje que intenta camuflarse con

²⁶⁵ La novela decimonónica, por ejemplo, instalaría una ideología burguesa basada en valores como el sentido común, el individualismo y la transparencia de lo real.

lo real o *hacerse transparente*- construyen posiciones políticas evidentes, que se imponen como críticas y que, en tal carácter, promueven la reflexión. Por otra parte, no toda reflexividad concierne al lenguaje y su capacidad de representación: también puede tomar una orientación igualmente política en relación con el propio contenido de lo narrado.²⁶⁶

Cualquiera sea el concepto de realidad, los relatos no pueden *copiarla* sino *recrearla*. Lo que sí pueden hacer -y de hecho hacen- es adjudicarse y pretender que *esa recreación se tome como verdadera*, aspecto que ya analicé en relación con la verosimilitud de la no ficción. En estos casos, la demanda de realidad es la que paradójicamente los vuelve más ficcionales, al menos para el análisis teórico. Los problemas acerca de la legitimidad y los alcances de esas representaciones forman parte de la propia metatextualidad realista, a menudo incluida en la misma obra como reflexividad autoconciente o como efecto de realidad.

En conclusión, el realismo debe entenderse como una categoría relacional, históricamente determinada, que configura sus representaciones a partir de y en diálogo con otras configuraciones de *lo real*.

4.1. La historicidad en la construcción realista audiovisual

Según J. Aumont *et al.*(1989), el realismo del cine puede entenderse en dos direcciones: en relación con sus materiales expresivos (básicamente, la *imagen en movimiento* y el sonido) y en relación con sus temas y su narrativa. Al respecto, considero que ambas orientaciones también

²⁶⁶ Así ocurre con la saga documental de Fernando Solanas acerca de las consecuencias del neoliberalismo en la Argentina (*Memoria del saqueo*, 2004; *La dignidad de los nadies*, 2005; *Argentina latente*, 2007; *La próxima estación*, 2008; y *La tierra sublevada*, 2009) y con algunas de las emisiones de *La liga*. Como sostiene Ángel Quintana, “Si partimos de una visión no ingenua del realismo genético y asumimos su condición como discurso, podemos empezar a vislumbrar la necesidad política que puede adquirir la presencia de una estética capaz de privilegiar el contenido de las cosas, capaz de relativizar esas marcas de lo visible que fueron apartadas de las artes.” (2003: 43).

están presentes en cualquier otro lenguaje (por ejemplo, en el televisivo).

Dado que los materiales expresivos son los que *hacen* el realismo -en el sentido de que todo lo que ocurre en un texto no es más que lenguaje, como sostiene R. Barthes, 2000-, este debe definirse en primer lugar por los *aspectos formales* a partir de los cuales se configura. Como la imagen y el sonido se reproducen y se generan a través de la técnica, su condición *material* se encuentra inscrita social, política y simbólicamente en la cultura; por lo tanto, están sujetos a una serie de transformaciones que limitan y determinan fuertemente su capacidad para *reproducir* y *hacer ver* lo real.

4.1.1. Los materiales expresivos

La fotografía y el video reproducen mecánicamente el mundo físico y crean una imagen y un sonido analógicos. Actualmente, en un proceso posterior a la toma, sus *huellas* pueden modificarse a través de los procedimientos de la digitalización. Estos aportan otros elementos a la configuración clásica audiovisual, sumando sentido de realidad a la comprensión práctica propia de la prefiguración. A su vez, la presencia de la copia (por medio de los distintos sistemas de reproducción, como el negativo y la *repetición* televisiva, frecuente en el sistema de cable) diluye los conceptos de unicidad (determinantes en la obra artística clásica que en su momento describió Walter Benjamín, 1980), incorporándola *multiplicadamente* a la cultura de masas como uno de sus rasgos característicos.

André Bazin (1966) llama *realista* “a todo sistema de expresión, todo procedimiento del relato que tienda a aumentar la apariencia de realidad en la pantalla”; estos procedimientos son, en primer término, construcciones realizadas a través de sus materiales expresivos. El uso del color, la posibilidad de reproducir la *duración* a través de la escena, el sonido digital estéreo o la

ilusión del movimiento crean una imagen similar a la real, que incluso puede confundirse con ella misma, como se afirma que ocurría entre los espectadores durante las primeras proyecciones cinematográficas. En este sentido, el audiovisual efectivamente es *más realista que* otros lenguajes, lo que implica considerarlo en relación con ellos y no tanto con la misma realidad, como indican J. Aumont *et al.* (1989: 135).

Aunque la condición de reproducción de la imagen fotográfica y del video resulta incuestionable y la presencia de *huellas* de lo real es evidente, la imagen y el sonido representan un punto de vista que responde a necesidades técnicas, expresivas y narrativas, y que, por lo tanto, se encuentran teñidos por la subjetividad de quienes los utilizan. A la vez, como ya expliqué, la técnica sufre procesos permanentes de transformación, por lo tanto, pone en evidencia su inscripción histórica.²⁶⁷ Por otra parte, el audiovisual, como cualquier lenguaje, construye la realidad que pretende representar a partir de un gran número de convenciones y reglas *históricamente* inscriptas. En este sentido, como afirmé anteriormente, cada época tiene su propio realismo. Además, la recepción no puede no connotar lo que percibe en el proceso de expectación, toda vez que el producto audiovisual se instituye como un *texto a leer* (E. Russo, 1998: 219).

En el campo del realismo, como señala Ángel Quintana (2002), los procedimientos miméticos pueden implicar dos *tipos* de construcciones: una *de orientación genética*, en la que se privilegie la *transparencia de lo representado* a través de la pretendida *aprehensión* del mundo real; y otra *de orientación formal*, que coloque en primer término la *transparencia de la representación* a través de la puesta en evidencia del mismo artificio.

²⁶⁷ Como ejemplos, pueden considerarse los cambios que ocurrieron en el audiovisual respecto de los usos del color, la velocidad en la reproducción del movimiento y las características de los efectos especiales.

Ambos tipos constituyen modalidades expresivas (e ideologías) que se imponen como construcciones; en tal carácter promueven la ilusión *suspendiendo la incredulidad* (según la frase de Samuel T. Coleridge) o *reafirmando la credibilidad*, como ocurre en la ficción y en la no ficción respectivamente.

Por otra parte, los relatos audiovisuales en particular permiten observar su doble condición (como la *representación en sí* y como *lo representado*) en razón de la especificidad de sus materiales expresivos: por un lado, la reproducción analógica o digital regida por lo automático que parece remitir directamente al referente y, por el otro, el discurso construido a partir de ella. Es en este sentido en que se puede afirmar, junto con los teóricos de *Cahiers du Cinéma*, que todo relato audiovisual es un documental de su propio rodaje.

En conclusión, teniendo en cuenta estos aspectos, la concepción acerca del realismo audiovisual en relación con sus materiales expresivos puede plantearse como un dilema de la enunciación: ¿la verdad (entendida en este caso como la *aceptación* de la fidelidad a lo real) se encuentra en quien realiza la toma o en la realidad que está *más allá de su representación* y que el dispositivo técnico *captura*? Es decir, ¿cuál aspecto aparece privilegiado o puesto en evidencia en la obra?: ¿la *técnica* o la *poiesis*? Dado que la unión entre ambas es inevitable, la predominancia de una sobre la otra puede entenderse como una estrategia retórica que debe, antes que *lo real*, una concepción particular sobre el realismo.

4.1.2. Temáticas y narrativas realistas

El audiovisual abrevó desde sus orígenes de distintos lenguajes realistas anteriores y

simultáneos.²⁶⁸ Con ellos estableció una relación de hibridación, pero también de diferenciación. En efecto, el audiovisual instituyó formas de narrar que presumieron de un mayor o menor acercamiento a lo que se consideraba como *lo real* en razón de la observación de la propia realidad, pero también de los otros modelos que ya dominaban el arte y la técnica de la representación realista.²⁶⁹ Por lo tanto, se puede afirmar que, dado el carácter convencional (y por lo tanto histórico) de toda forma de representación, la narrativa realista sólo puede asimilarse a lo real entre sus contemporáneos. Fuera de su época, el realismo tiende a exponer en primer lugar su carácter de artificio en razón de la puesta en evidencia de su misma retórica. Lo que queda entonces privilegiado *prima facie* no es la imagen de lo real o la pretendida verdad de lo que se encuentra más allá de lo capturado, sino la voluntad y la confianza en que eso es lo que se está haciendo. Desde luego, las convenciones filtran información acerca del mundo de lo real, pero no lo excluyen: si bien las imágenes y los sonidos constituyen un testimonio del ordenamiento social, lo que se impone sobre todo son los testimonios sobre las formas de pensar y de ver las cosas (P. Burke, 2005: 236).²⁷⁰

En conclusión, los análisis narrativos y temáticos sobre el realismo deben inscribirse en

²⁶⁸ Como el de la pintura y la novela en relación con el cine, el del periodismo en el caso de la televisión de no ficción o el de las ciencias naturales y sociales en el cine documental.

²⁶⁹ Así ocurrió, por ejemplo, con la constitución del neorealismo italiano a partir de su *imbricación* con el realismo poético cinematográfico francés y la novela social norteamericana de los años cuarenta y de su *diferenciación* del *caligrafismo* y el cine fascista de la época, que habían modelado una idea de bienestar puesta en crisis por el nuevo movimiento, tal como puede observarse en *Obsesión (Ossessione, 1942)*, de Luchino Visconti (José Monterde, 1994). Muchas películas del *nuevo cine argentino*, como por ejemplo, *Pizza, birra y faso* (1997), de Bruno Stagnaro e Israel Caetano, o *Bolivia* (2001), de Israel Caetano, pueden caracterizarse como la búsqueda de un *mayor realismo* que el del cine argentino anterior, a partir de una serie de rasgos estéticos y narrativos como la puesta en evidencia de la falta de recursos técnicos, el registro *desprolijo* para imprimirle a lo narrado los atributos de la inmediatez, las temáticas relacionadas con la pobreza o la falta de expectativas personales en las clases populares y una estructura narrativa caracterizada por “la pequeña forma” o relato débil, que describe Gilles Deleuze (1994: 227-249). Las investigaciones periodísticas televisivas que comenzaron a producirse en Argentina a partir de *Edición Plus* (Canal 11, 1992 a 1994) pueden también considerarse como realistas en virtud de esos mismos rasgos y de la inclusión *probatoria* de los testimonios de los actores sociales *in situ* y de la *cámara oculta*, infrecuentes hasta ese momento (Carlos Ulanovsky *et al*, 1999: 538 y 539).

²⁷⁰ Como señala E. Russo, “Los realismos de hoy suelen convertirse en los más estilizados amaneramientos de mañana.” (1998: 221).

los contextos en que se producen sus relatos, ya que es en ellos y en sus configuraciones donde el realismo abrevia. Esta misma afirmación debe realizarse en relación con los materiales expresivos.²⁷¹ Cada época construye sus propias imágenes y sonidos de lo real; por este motivo, cuanto más *verosímil* sea una representación, más debilitará su efecto con el tiempo.

4.2. Procedimientos realistas en el relato de la no ficción

El realismo en tanto categoría relacional puede definirse como *ilusión* a partir de su capacidad para producir un *efecto de realidad*, que como tal opera en razón del momento en que se inscribe. Como ocurre con los géneros y con los estilos, el realismo se manifiesta a través de sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos; estos permiten valorar los relatos en razón de su supuesto carácter referencial (ver el **capítulo N.º 4**). Esta afirmación me lleva a formular dos preguntas:

- La primera se relaciona con el realismo en tanto *modalidad*²⁷²: ¿es posible identificar rasgos comunes a toda narrativa realista más allá de cada adscripción histórica en particular, juzgando solamente la utilización de un mismo tipo de lenguaje? Con independencia de las épocas, reconozco el realismo audiovisual como una *modalidad* debido a la *recurrencia* de ciertas características comunes, aunque generales. La *persistencia* de ciertos elementos permite identificar una *modalidad* signada por una misma preocupación: *la intención de narrar lo real mostrándolo*.
- La segunda tiene que ver con las tipologías: ¿existen diferencias entre las narrativas realistas de la ficción y las de la no ficción? Si bien las dos comparten un haz de rasgos, tienen una

²⁷¹ Sometida a la ley del tiempo, la calidad de la imagen y del sonido televisivos de hoy, por ejemplo, parece más realista que la de hace unos años en razón de las transformaciones que aportó la tecnología digital, sin embargo, su destino inevitable es envejecer y debilitar su *poder de realidad* para las nuevas generaciones

²⁷² Para la definición de *modalidad*, ver en este mismo capítulo la nota al pie N.º 16.

diferencia fundamental: mientras que el relato de no ficción se construye a partir de una argumentación sobre *el* mundo histórico con el fin de hacer creer sobre su verdad, el relato realista de ficción crea *un* mundo que se apoya en un tipo de verosímil puesto al servicio de una historia para que *parezca* real. En el primer caso, se busca la credibilidad. En el segundo, se pretende la *suspensión de la incredulidad*: que el espectador *finja* creer que lo que se le va a contar efectivamente ocurrió. Como ya expliqué, todo discurso tiene una orientación argumentativa dado que se construye como interacción con el otro, pero mientras que la no ficción lo hace principalmente en razón de una argumentación *sobre* el mundo externo basada en las *pruebas*, la ficción lo hace *internamente* en razón de su propia historia. Por lo tanto, los argumentos y las evidencias de la no ficción están al servicio de la propia argumentación y *no tanto* al servicio de la historia. En todo lo demás, ambas narrativas son similares.

A continuación, analizo algunos de los procedimientos que, a mi entender, son frecuentes en la construcción realista de la no ficción.

4.2.1. Escenarios y actores

La presencia del *decorado* mimético o de la *locación* y la *verdad de la interpretación* explorada a través de los actores sociales y no de los profesionales de la actuación son dos elementos centrales para evocar la realidad del mundo. Su origen puede encontrarse en el denominado *cine primitivo*.²⁷³ Además de su temprana decisión narrativa, uno de sus objetivos fue *impactar* mostrando la capacidad reproductora del dispositivo cinematográfico a través del registro directo obtenido por medio de una cámara distante e inmóvil que construía un relato

²⁷³ Según Eduardo Russo (198), este se desarrolló durante las dos primeras décadas de su creación.

unipuntual similar al de la escena teatral (N. Burch, 1991).²⁷⁴ Fuera del cine primitivo, el antecedente más significativo de la ficción realista se encuentra en *La tierra* (*La terre*, 1921), de André Antoine.²⁷⁵ Por su parte, según sostienen Bill Nicholls (1997: 66) y Jean Breschand (2004: 7-9), las primeras películas asociadas a la *práctica documental* nacieron en los años veinte a partir del desencantamiento de la diversión que promovía cierta clase de ficción. Estas primeras películas se organizaron como un modo de representación no sujeto al desarrollo de los tres actos aristotélicos, pero en el cual el comentario de la instancia enunciativa y la construcción poética del mundo representado buscaban imponerse como una imagen fiel de lo real.²⁷⁶

4.2.2. Los modos de la transparencia

Según Philippe Hamon (1973: 411-490), el propósito del realismo es presentarse como un discurso traslúcido y coherente, y -en tal carácter- *informativo*. En la medida en que pretende informar, busca evitar a la vez cualquier elemento que lo desvíe de sus objetivos. Por eso, entre sus rasgos se encuentran la preocupación por la claridad en lo que se narra y/o se muestra y la ostentación de un saber. De esta forma, el realismo comparte dos de sus características con los discursos científico y pedagógico.

La claridad y la ostentación de un saber se asimilan a la idea de la *transparencia*: todo

²⁷⁴ Las películas de 1895 de los hermanos Louis y Auguste Lumière (entre las de los otros pioneros europeos y norteamericanos) son un testimonio de lo expuesto. Dentro de la no ficción, sirven como ejemplos: La salida de la fábrica (*Sortie d'usine*), La comida del bebé (*Repas de bébé*) y La llegada del tren (*Arrive d'un train*). En el campo de la ficción, El regador regado (*L'arroseur arrosé*) y La demolición del muro (*Demolition d'un mur*). Estas dos películas proponen respectivamente una trama cómica estructurada a la manera aristotélica y la insólita recuperación de una pared derribada a través del uso temprano de los efectos especiales.

²⁷⁵ Se trata de una adaptación de la novela naturalista homónima de Émile Zola: la utilización de auténticos campesinos como actores y la presencia de códigos escénicos realistas (más allá de los decorados, que eran pintados) acercaron este tipo de cine a una representación que se alejó de las vanguardias oníricas de la época, como el surrealismo.

²⁷⁶ La obra de Robert Flaherty y John Grierson, por ejemplo, expresa estas preocupaciones: el realismo aquí se presenta como una narración que se *desdramatiza* y que se erige como una representación *natural* de la vida cotidiana de un actor social, casi siempre marginal o perteneciente a las clases subalternas. Además de mostrar e informar, estas historias de vida se proponen a menudo como una manifestación propagandística preocupada por lo social. Así ocurre, por ejemplo, con *Drifters* (1929), de J. Grierson, que describe la cotidianeidad de los pescadores de arenque.

relato realista -sea o no de ficción- pone en evidencia una cosmovisión en la que la vista es el sentido que permite el acceso al mundo físico a través de la *observación*. En sus mejores manifestaciones, lo real no se limita a lo visible mismo, ya que lo que se muestra busca *develar* del mundo aquello que se encuentra oculto o *su belleza*, como sostiene A. Bazin en relación con el neorrealismo (1966).²⁷⁷

La *mostración* opera como el procedimiento más evidente en la construcción del efecto de realidad. *El ver y el escuchar* (incluso a través de vidrios, de ventanas o, más televisivamente, de *cámaras ocultas*) son la comprobación indiscutible de la existencia de lo representado. Para ello, el relato garantiza el lugar vicario del espectador respecto de los actores responsables de la mostración y/o el propio actor social *haciéndonos* conocer *su* realidad. El efecto procurado es el de estar compartiendo la visión y la escucha.²⁷⁸ Lo que se muestra con frecuencia es el *hacer algo*, pero no cualquier *hacer* sino un *momento de resolución* de una experiencia que se pretende como real.²⁷⁹ El *hacer algo* no solo garantiza el pasaje del *significante espacio* al *significante tiempo* (en términos de C. Metz) sino que permite a la vez configurar un relato *fuerte*.

Para construir el develamiento de la verdad oculta, el realismo a menudo considera que es indispensable respetar *fielmente* los hechos y rehusar las visiones y las escuchas parciales: donde la imagen y el sonido imponen la evidencia de su referente, ya no es necesario nada más (“*una imagen vale más que mil palabras*”, dice el dicho); a lo sumo utiliza *textos escritos subsidiarios* cuando la escucha es deficiente, por ejemplo, debido al uso de la *cámara oculta*. La presunción de fidelidad lo acerca una vez más a la pretensión de objetividad del discurso científico.

²⁷⁷ En *Nanook, el esquimal (Nanook of the North, 1922)*, de Robert Flaherty, por ejemplo, se llega incluso a exhibir la verdad de un mundo, sin importar siquiera que ese mundo al momento del rodaje ya no exista.

²⁷⁸ Un programa periodístico como *La liga* construye explícitamente su contrato de credibilidad a través de este recurso. “*Hoy te vamos a mostrar...*” u “*Hoy vas a ver...*” son las frases recurrentes con las que se inaugura cada emisión.

²⁷⁹ Por ejemplo, un operativo policial, una discusión violenta entre vecinos, el conflicto entre el conductor y quien no quiere que cierta realidad sea mostrada, etc.

La idea de que tras los hechos se encuentra la verdad es de raigambre positivista y se puede manifestar narrativamente a través de dos formulaciones: la *monológica* y la *dialógica*. En el primer caso, el meganarrador (o indirectamente alguna de sus figuras vicarias) devela una verdad que se asume como única: la ilusión de objetividad se manifiesta a través de la puesta en discurso de un relato en el que, como señala Émile Benveniste, “Nadie habla; los acontecimientos parecen contarse por sí mismos” (1971: 241).²⁸⁰ En el segundo caso, *se supone* que la verdad se construye explícitamente, ya que se asume que los hechos dependen de su *interpretación*. Por lo tanto, la verdad se asemeja a un rompecabezas imposible de resolver y la actitud realista consiste en dar cuenta de las diferentes voces que configuran los hechos.²⁸¹ A menudo, esta *dispersión polifónica* de sentidos se clausura a través de una instancia enunciativa interna que realiza una última revelación que propone un nuevo significado a todo lo anterior (como el plano del trineo con el que termina *El ciudadano*) o extrae conclusiones y hace recomendaciones (como ocurre en *La liga*). En ambos casos, lo dialógico queda subordinado a una voz hegemónica que es, finalmente, a través de la cual se pretende *sugerir* o *imponer* (ver los **capítulos N.º 6 y 7**).

Tanto en lo monológico como en lo dialógico, uno de los efectos procurados suele ser la pérdida del control de la instancia enunciativa a favor de una realidad que parece *imponerse por sí misma*.²⁸² En televisión, el *debate* es el pre género de la no ficción que utiliza con más frecuencia la representación dialógica (ver **capítulo 4**), incluso hasta llegar a su propia parodia: lo *opuesto en sí mismo* se instituye como una garantía de la supuesta tolerancia democrática en la

²⁸⁰ Así ocurre, por ejemplo, en los relatos de los géneros de la información en la práctica periodística clásica (Ana Atorresi, 1994).

²⁸¹ Así ocurre en *Rashomon* (*Rashomon*, 1950), de Akira Kurosawa, *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1940), de Orson Welles, y en *La liga* o cualquier programa periodístico identificable con las prácticas del *nuevo periodismo* (Tom Wolfe, 1976).

²⁸² Así ocurre en *Rashomon* respecto de las diferentes versiones sobre un mismo crimen: no hay verdad alguna por fuera de las representaciones que cada actor pudo formularse a partir de los hechos o no es el lenguaje audiovisual el que puede dar cuenta de ella, como se plantea en el documental *Capturando a los Friedman* (*Capturing the Friedmans*, 2003), de Andrew Jarecki, en relación con las prácticas paidofílicas del padre de la familia Friedman.

que todo está permitido, la verdad *siempre* tiene (solo) dos caras y la misión del periodismo es confrontarlas.²⁸³

En su visión más extrema, la realidad representada también puede teñirse del sinsentido (o de la pura interpretación), como ocurre con el tipo de realismo paródico y absurdo que propone *Peter Capusotto y sus videos* (Televisión digital S.A., Canal 7 y Rock and Pop TV, 2006 a 2008).

284

4.2.3. La metonimia y la metáfora

En el relato realista, lo representado aparece con frecuencia como un reflejo de la propia estructura social. En estos casos, lo individual representado solo tiene valor si expresa *metonímicamente* lo social, en el sentido que Roman Jakobson (1975) le atribuye al término: como un procedimiento -característico del realismo, por otra parte- que se define por establecer una relación de contigüidad; por ejemplo, a través de la relación del personaje con el contexto o de la intriga con la atmósfera.

En otras oportunidades, los actores sociales o los personajes de la ficción no valen tanto por su individualidad sino por la posibilidad de instituirse *metafóricamente* como *estereotipos*, es decir, como representaciones colectivas basadas en las creencias compartidas entre el enunciador y el enunciatario (Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, 2001).²⁸⁵

Ángel Quintana (2003: 83) denomina *causa próxima* la construcción narrativa realista que

²⁸³ El caso televisivo por antonomasia es la emisión de *Hora clave* (Canal 9) del 29 de agosto de 1997, donde el periodista Mariano Grondona enfrentó al diputado Alfredo Bravo con su torturador, el ex comisario Miguel Etchecolatz, en una discusión *entre pares* acerca de *la verdad* de lo acaecido durante su paso por la prisión.

²⁸⁴ Eugène Ionesco describe así lo real: “Estoy delante del mundo como delante de un bloque opaco y tengo la impresión de que no comprendo nada de nada, y que no hay nada que comprender.” (1975).

²⁸⁵ Un adicto al paco o una joven bulímica representan *casos ejemplares* y adquieren su particularidad exclusivamente como representantes de la cultura que los estructura (ver **capítulos N.º 6 y 7**): de esta forma, se convierten en *sustitutos por equivalencia* del grupo o la clase en la que se los incluye y sus acciones individuales permiten comprender el quehacer y el sentido del conjunto.

explica de manera determinista e inequívoca un acto particular en razón de su inclusión en un sistema de referencia mayor. Por ejemplo, los géneros de la no ficción a menudo construyen personajes verosímiles que *roban porque no tienen qué comer*. El testimonio se convierte entonces en un ejemplo que permite inferir una enseñanza o una advertencia (“*como los pobres no tienen qué comer, probablemente roben*”) y el personaje se instituye como un tipo social. El texto resultante a menudo adquiere la dimensión de la parábola.

Es de destacar que cuanto más minuciosa sea la presentación de un actor social y cuanto más se le permita expresarse, más se lo alejará de la metáfora naturalista y más se lo acercará a la metonimia.

4.2.4. Concepciones narrativas realistas genéticas y formales

La dominancia de la causa próxima se corresponde generalmente con los regímenes narrativos fuertes, de voluntad explicativa totalizadora, organizados alrededor de acciones que responden a una lógica causal (*post hoc, ergo propter hoc*). La trama en estos casos es simple y lineal: sus procedimientos predilectos -como señalan Noemí García y Jorge Panessi (1980)- son la conjunción o la disyunción. El ritmo narrativo predominante es el de la escena que, además, permite construir un tiempo que, en razón de su coincidencia con el del espectador, parece desenvolverse *naturalmente*. La fragmentación de la edición o del montaje a través del *raccord* tiende a provocar la ilusión de continuidad (que es atributo del mundo, al menos para este modelo) y la empatía. Centrados en la acción, los actores parecen no ocultar secretos ya que parte de su verosimilitud consiste en tener metas bien establecidas y comunicadas, y focalizaciones predominantemente internas (y por lo tanto empáticas): el actor se moviliza *porque* tiene un objetivo. El afán explicativo y la búsqueda de la transparencia y la claridad hacen que a menudo

el relato deba romper la linealidad e introduzca analepsis tanto externas (por ejemplo, informaciones que *ahora sí* son necesarias) como internas. En este último caso es cuando se pone en evidencia la finalidad pedagógica que mencioné al principio: la repetición intenta garantizar que la información que se considera relevante sea aprehendida por el espectador, incluso a fuerza de *perder* realismo.²⁸⁶

Pero hay además otros regímenes narrativos alejados de la *causa próxima* que también pueden asimilarse al realismo: son las estructuras débiles (*pequeña forma e imagen cristal*, según G. Deleuze, 1994), caracterizadas por la fragmentación y la discontinuidad. Los personajes parecen no desarrollar ningún tipo de acción que pueda referirse a una motivación comprensible o importante y los propios acontecimientos parecen tener entre sí una ligazón más tenue. Si el régimen fuerte se caracteriza por el predominio de la causalidad, el débil se rige por la casualidad. No hay una voluntad explicativa totalizadora y en consecuencia los relatos presentan lagunas permanentes. La inacción y los tiempos muertos de los actores los llena de ambigüedad: los personajes se construyen como individuos incomprensibles debido principalmente a la ausencia de un deseo *comunicado*: el relato así se *desdramatiza*, como ocurría con los primeros documentales y con el *nuevo cine argentino* (ver el **subapartado N.º 4.1.2**). La predominancia de momentos triviales puede hacer que estos se carguen de una gran trascendencia: las imágenes y los sonidos de los personajes concentrados en la realización de tareas rutinarias pueden erigirse en epifanías que propongan revelar en lo inasible cierta condición de lo humano. Antes que *conocer*, la transparencia propia de todo realismo permite aquí *comprender* el carácter opaco,

²⁸⁶ La crónica policial televisiva de los noticieros, aunque con su desenlace al principio, es un ejemplo de la estructura fuerte realista, como ya expliqué.

problemático y ambiguo de lo real.²⁸⁷

En ambos regímenes prevalece una concepción realista *genética* en la medida en que lo que se narra pretende de alguna manera instituirse como una representación del mundo que devela la confianza en que hacerlo es posible (aunque problemático en las estructuras débiles). Los relatos prefieren dirigir la atención de los espectadores al tema que se aborda (ya sea de modo dialógico o monológico) y no tanto al relato en sí. Pero hay otro régimen que pone en crisis esta idea y que, en consecuencia, devela una concepción *formal*: el *metarrelato* (Francesco Casetti y Federico Di Chio, 1996: 219-261). Aquí lo que se narra es el propio narrar, poniendo en evidencia la ya mencionada *realidad de la representación*. De esta forma, los mecanismos que permiten la construcción del texto parecen volverse traslúcidos permitiendo acceder a las preocupaciones de quienes se presentan como los responsables de la enunciación.²⁸⁸ Porque el metarrelato se encuentra en el dominio de la interpretación y en el de la desconfianza acerca de las posibilidades de narrar *lo real distinto de mí*. Es, en este sentido, una narrativa *opaca* respecto de *lo otro* aunque *transparente* en relación con sus realizadores, fuertemente autodiegética y reflexiva. Haré referencia a estos aspectos en el **capítulo N.º 5**, en relación específica con la no ficción.

4.2.5. La minuciosidad como garantía de verdad

La observación realista tiende a la minuciosidad descriptiva porque esta opera como la

²⁸⁷ El paradigma televisivo de este régimen narrativo lo constituye la transmisión en directo de *Gran hermano* (*Bigh Brother*, Endemol, 1997). Volveré sobre este programa en el **capítulo N.º 5**.

²⁸⁸ Así ocurre, por ejemplo, en el documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, en relación con la posibilidad de reconstruir una memoria plausible acerca de la desaparición de los padres de la realizadora, y en los programas periodísticos *El otro lado* y *El visitante* (ATC, 1993 y 1994, y 1995, respectivamente), donde el procedimiento y sobre todo la subjetividad de la investigación son a menudo parte importante del contenido del relato.

garantía de la existencia del referente: como señala R. Barthes (2002), su exactitud construye un *efecto de realidad* debido a la elevada presunción de prueba que entraña. Pero además tiene un valor de *ostentación*, en la medida en que exhibe el poder de acceso al saber sobre aquello que se presenta, rasgo fundamental para la credibilidad televisiva.

Cuando se considera que la complejidad de lo que se describe requiere de una explicación, el realismo invoca a los especialistas, que ponen en claro un mundo confuso en el que la mera observación no resulta suficiente. Su presencia es frecuente tanto en la ficción como en la no ficción.²⁸⁹

La minuciosidad también constata su valor de verdad a través de la exhibición de mapas, cuadros, gráficos, esquemas, fotografías y animaciones, entre otros elementos. La referencia a lugares y tiempos que se supone que son conocidos o reconocidos por el espectador es también una forma de inscribir el relato en el campo de la realidad. La distancia entre un *cliché* o un *topoi* y una representación más ceñida a la particularidad es la misma que separa un estereotipo de un individuo: cuanto más exacta sea la presentación de un espaciotiempo, mayor será la presencia de sus rasgos específicos, pero en la medida en que las características se *crystalicen* y se *reproduzcan*, estos se instituirán como *topoi* y se impondrán como *clichés*, limitando considerablemente los alcances de los significados posibles y lesionando incluso su pretensión realista.²⁹⁰

²⁸⁹ El médico, el científico, el periodista especializado y el economista son algunos de los roles más frecuentes, entre muchos otros

²⁹⁰ Este aspecto ya fue analizado en relación con la verosimilitud.

5. Conclusiones: la dimensión ética en el relato realista

En el cuento “El libro de arena” (1989), de Jorge Luis Borges, el narrador autodiegético dice que afirmar la condición de verídico de todo relato fantástico es una convención actual, pero que sin embargo, el suyo sí lo es. Esta estrategia retórica del personaje para hacer creíble su historia sobrenatural puede describir con exactitud la modalidad realista que, como señala B. Nichols, parece formular a sus espectadores la siguiente interpelación: “*Esto es así, ¿verdad?*”. La aseveración remite al carácter persuasivo de todo relato realista; la pregunta, en cambio, destaca su valor convencional y fuertemente normativo. Ahora bien, dado que la no ficción se presenta como la representación del mundo, sus relatos no solo ofrecen pruebas y argumentos del carácter *real* del contenido narrado sino que manifiestan la implicación ética e ideológica de sus creadores, como bien lo plantearon los primeros documentalistas y los neorrealistas italianos. Como señala B. Nichols, la cuestión que se le impone al espectador crítico no es tanto qué tipo de mundo imaginario ha creado el realizador sino cómo se ha portado este con respecto a los segmentos del mundo histórico que se han convertido en escenario de su relato.

En la medida en que la no ficción involucra la representación de sujetos y situaciones que pretenden ser aceptados como existentes en la realidad, la *dimensión ética* de este tipo de textos cobra un valor diferente al que tiene en la ficción. Los relatos de la no ficción implican ser evaluados en relación con el compromiso y la responsabilidad de quienes los producen y ponen en circulación. La función estética que prevalece en la ficción, puede contraponerse a la dominancia de lo ético que supone la materialidad de la no ficción. Comparto la pregunta que se formula B. Nichols en relación con la práctica documental: “¿quién está autorizado para representar a quién y con la autoridad de qué régimen discursivo específico (...) lo hará?” (1997: 141).

Si como señala D. Mumby (1997), el objetivo de todo discurso es dominar el campo de la discursividad por medio de la fijación del sentido, la narrativa de la no ficción debe pensarse en un proceso doble. Por un lado, el relato de la no ficción adquiere su sentido en un contexto social, pero a la vez desempeña un papel central en la construcción de ese mismo contexto. En la medida en que los mundos posibles son ilimitados y variados, los relatos que a partir de ellos se producen también lo serán. Por lo tanto, es posible aportar una última pregunta a las que formula B. Nichols: ¿por qué se narra *así* este mundo posible y no de otro modo? La pregunta busca establecer un puente entre la política, la ética y la narrativa, tres aspectos fundamentales en la valoración y el reconocimiento de esta clase de relatos. Considero que la exploración en la verosimilitud brinda algunas herramientas importantes para la resolución de este interrogante.

Capítulo N.º 4: Los géneros de la narrativa televisiva de no ficción

1. Objetivos del capítulo

En este capítulo, propongo ahondar en los géneros en tanto clases *situacionales*. Mis objetivos son:

- definir y diferenciar los tipos narrativos *ficción* y *no ficción* desde una perspectiva discursiva, e
- identificar y caracterizar los géneros de la no ficción correspondientes a la programación televisiva privada de aire del año 2008.

2. Los tipos narrativos televisivos

La clasificación de tipos narrativos televisivos que propongo a continuación es heterogénea y la elaboré a partir de las siguientes perspectivas:

- el *análisis gramático-textual* de E. Werlich, 1975, que brinda elementos fundamentales para la caracterización formal de ficción y no ficción (ver **capítulo N.º 1. Apartado 6.1.**).
- Los diferentes *enfoques integracionistas* y *segregacionistas* acerca de la ficción, (ver **capítulo N.º 3. Subtítulo 2.**), en la medida en que me permiten determinar con mayor precisión y coherencia la no ficción como *tipo narrativo*.
- El *modelo instrumental discursivo* de Gustavo Orza (2002)²⁹¹, que parte de la diferenciación entre la ficción, la no ficción y lo híbrido como *tipos de la programación televisiva* en los que los distintos géneros situados se consideran comprendidos.
- El *análisis situacional discursivo* que propone Patrick Charadeau (2003), aplicado al análisis del discurso de la información. El autor parte de una *tipología heterogénea de los*

²⁹¹ El autor realiza este trabajo en el contexto de la programación generalista argentina de enero del 2002.

textos mediáticos e identifica tres *géneros televisivos de la información*: el debate, el reportaje y el noticiero.

- El *análisis situacional* aplicado a los *discursos sociales* que propone Norman Fairclough (2003) a partir de las investigaciones de A. Giddens respecto de la globalización (1991). Para N. Fairclough, los géneros son *modos de actuación* sociohistóricamente determinados que deben pensarse como desprendimientos y especificaciones de modelos de máxima abstracción, a los que denomina *pregéneros (pre genres)*. Uno de ellos es la narración. De estos, se desprenden los *géneros desincluidos (disembedded genres)*. La *desinclusión* se define como un procedimiento sociohistórico por medio del cual un género se *desincluye* de un contexto determinado para incluirse en otro. Los *géneros situados (situated genres)* son modelos específicos de prácticas sociales determinadas.

Las investigaciones que consideré juzgan lo narrativo en tres sentidos:

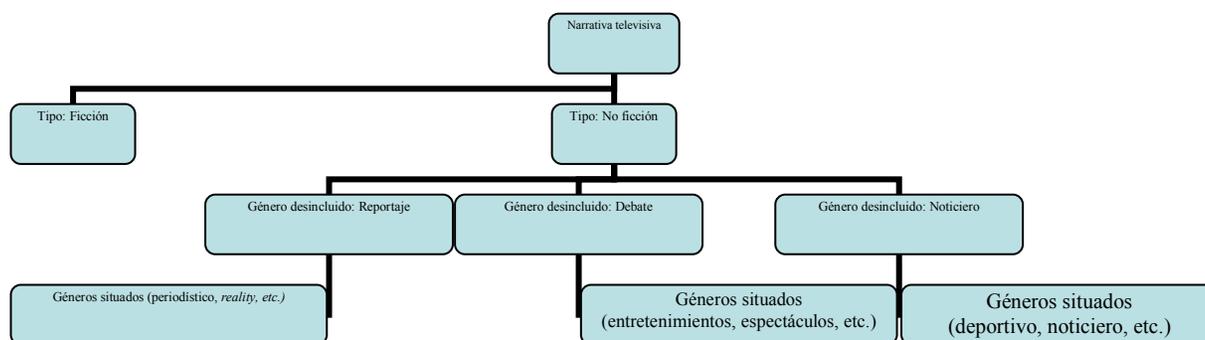
- como una *base* que conforma *secuencias* específicas (en relación con los tipos ficción y no ficción). La predominancia de una base narrativa permite considerar un texto como narrativo (E. Werlich);
- como un *estilo* funcional (en relación con los tipos de la programación televisiva) o un *procedimiento* que atraviesa los géneros (en relación con una tipología mediática de la información) (G. Orza y P. Charaudeau)²⁹², o
- como un gran *género* inclusivo y dominante en relación con los discursos sociales (N. Fairclough).

²⁹² Para G. Orza, los estilos funcionales están directamente relacionados con las actitudes comunicativas y con los actos del lenguaje. Lo narrativo es uno de ellos, junto con lo informativo-periodístico, lo dramático, lo argumentativo, lo explicativo y lo conversacional. Para P. Charaudeau, lo narrativo es un *procedimiento* que debe considerarse como un *rasgo definitorio*, pero que no puede confundirse con los mismos géneros.

Dado que el eje de mi tipología es lo narrativo televisivo, todas ellas están en condiciones de aportar elementos significativos para su elaboración ya que ubican la narración en un nivel elevado de abstracción y en ningún caso la asimilan a un género llano. Por lo tanto, se trata de una categoría *inclusiva* para todas las diferentes clases.

La tipología de la narrativa televisiva que propongo incluye las siguientes categorías:

Cuadro N.º 1:



2.1. Diferencias entre los tipos *ficción* y *no ficción*

La tipología instrumental de Gustavo Orza se compone de dos niveles:

- el de la *relación de los contenidos con sus referentes*, según estos se configuren a partir de un campo de referencia externo o interno. Este nivel se basa en la tipología de E.

Werlich (ver **capítulo N.º1 Apartado 6.1.**)²⁹³; y

²⁹³ La aplicación de la tipología de E. Werlich permite, por ejemplo, analizar la *apertura* de un programa como un *constituyente* que determina el rasgo +/- *ficción* en el mismo inicio: en la no ficción, se produce un saludo y una bienvenida *directos* al espectador; en la ficción, en cambio, el inicio se ve precedido por la presentación de los actores que *representan* los roles de un relato en el que el espectador no es interpelado explícitamente. Por lo tanto, uno y otro tipo puede diferenciarse a partir del rasgo *comunicación directa* +/- . El cierre del programa responde a una lógica similar. Por su parte, las *bases textuales* se imponen como estructuraciones desplegadas en *secuencias* organizadas según *bases temáticas típicas* formadas a su vez por elementos que tienen referencia en el mundo que el emisor y el receptor comparten. El reconocimiento de los contextos enunciativos es fundamental para la determinación del rasgo +/- *ficción*. En el

- el de los *tipos de intención y de función comunicativa*. Este nivel se basa en la propuesta de Roman Jakobson (1967) (ver **capítulo N.º 1. Subpartado 8.1.2.**)²⁹⁴.

La combinación entre ambos le permite establecer tres tipos discursivos televisivos: el *referencial*, el *de ficción* y el *de hibridación*. Este último se presenta como una fusión de los dos anteriores y aparece situado históricamente a partir de los años ochenta.²⁹⁵ Pero considero que no constituye un tipo sino un *procedimiento*, como explicaré más adelante.

El tipo *referencial* -pensado en estos términos y en relación con lo explicado en el **capítulo N.º 3** acerca del realismo y el verosímil- se manifiesta discursivamente en los géneros por su propiedad de *mostrar, referir o comentar* aquello que se considera *lo real*. En efecto, la televisión de no ficción está obligada *por contrato* a dar a conocer una determinada realidad y debe hacer creer que lo que se dice es verdad. Sus textos presumen de informar *sobre* la realidad

caso de la televisión, el contexto está determinado en primer lugar por el propio dispositivo mediático a partir del cual se produce la comunicación, pero cada tipo en particular *sitúa* su contenido en dispositivos escénicos específicos según se considere mundo representado (por ejemplo, la cocina en la que una familia cuenta su historia, en un programa periodístico como *La liga*) o creado (la cocina donde una *familia conversa*, en una telenovela). Volveré sobre este tema más adelante.

²⁹⁴ Según G. Orza, la intención textual o comunicativa “es una instrucción para el televidente sobre el modo en que este debe entender el discurso y, al mismo tiempo, simplifica las intenciones y los objetivos del ente productor.” (2002: 117). A su vez, reconoce tres tipos de intenciones *globales* que se llevan a cabo dentro de un contexto comunicativo (televisivo y social): la *informativa*, la *lúdica* o *de entretenimiento* y la *apelativa* o *de convencimiento*. Por su parte, las funciones se relaciona con la interacción social supuesta o sostenida por el texto y por lo general cada una establece con las otras, relaciones inclusivas y de dominancia, pero no de exclusión, tal como lo plantea R. Jakobson.

La intencionalidad *informativa* se caracteriza por la presencia de contenidos que provienen de la realidad extradiscursiva. Utiliza fundamentalmente la función referencial, los *entes productores* confirman su intención de comunicar lo real y organizan los textos de tal manera que estos se ofrezcan como resúmenes o síntesis de la realidad. La intencionalidad *lúdica* presenta contenidos que pueden provenir tanto de la realidad extradiscursiva como del mundo creado. Utiliza especialmente funciones poéticas y expresivas y los *entes productores* confirman su voluntad de crear historias. La intencionalidad *apelativa* se caracteriza por presentar contenidos que provienen tanto de la realidad extradiscursiva como del mundo creado. Emplea especialmente la función apelativa y los *entes productores* confirman su intención de argumentar, fundamentar y polemizar en relación con lo que presentan sus discursos.

Por otra parte, las funciones no necesariamente coinciden con las intenciones. Por ejemplo, un texto de intencionalidad informativa puede privilegiar una función emotiva de la misma manera que uno de intencionalidad apelativa puede estar dominado por una función informativa. En el primer caso, un informe televisivo sobre la explotación laboral de los menores; en el segundo, una propaganda política de un partido gobernante que se manifieste como una enumeración *objetiva* de sus logros.

²⁹⁵ Para esta perspectiva, el tipo híbrido surgió como una de las consecuencias de la crisis de la televisión pública de los años ochenta: “En la necesidad de posicionarse en el mercado a los productos televisivos, los productores comenzaron a pensar en programas en los que la audiencia se sintiera reflejada y, también, participe.” (G. Orza, 2002: 22). De esta manera, la televisión abrió aún más sus puertas a modalidades de comunicación caracterizadas principalmente por los concursos, el contacto interpersonal con las *estrellas* y la inclusión de la gente común como contenido estructurante de muchos programas. El resultado fue que lo privado se *hizo más público* a través de los *shows de la realidad* (o *reality shows*) y el *programa contenedor*. Lo público y lo privado -culturalmente asociados a esferas de interés opuestas- redujeron (y reducen) exponencialmente sus límites y los géneros se entremezclaron para dar lugar a un espectáculo que se pretende ágil y variado, en el que la propia televisión se exhibe como tal. Así, el *reportaje* no necesariamente presenta en todos los casos un fenómeno social, el *noticiero* no siempre construye una agenda dominada por los problemas que afectan a la sociedad ni el *debate* trata invariablemente un tema relacionado con el espacio público (como sucede, por ejemplo, en los *magazines* del corazón, dedicados a los problemas de la vida privada de *los famosos*).

y, a su vez, las marcas enunciativas parecen remitir directamente a ella.²⁹⁶ Esto se logra en parte por las condiciones *situacionales* que se imponen en los *contratos*: la *finalidad*, el *tema* y la *identidad*, los que a su vez se *realizan* en determinados contextos enunciativos (P. Charaudeau, 2003).

La condición de *finalidad* responde a la pregunta situacional “*Estamos aquí ¿para decir qué?*”. La ficción contesta: “*Para decir (o contar) una historia inventada*”. La no ficción, por el contrario, afirma: “*Para decir lo real: lo que ocurre (ocurrió u ocurrirá)*”.

Por su parte, el *tema* pretende obtener una respuesta a la pregunta “*¿De qué se habla?*”. Esquemáticamente, puede sostenerse que la respuesta de la ficción indaga en lo particular, pero su resultado es lo universal, de ahí su reconocimiento como parte de lo artístico o lo expresivo y su valoración en relación con lo estético. La no ficción, en cambio, atiende a la *actualidad*, aunque de ello se deriven conclusiones generales. Pero es importante tener en cuenta que si se considera el carácter perentorio de lo televisivo que obliga a un tratamiento transversal de la actualidad, esta puede considerarse como un *macrotema* alrededor del cual se presentan los otros temas en tanto universales históricamente determinados (el amor, la pobreza, la justicia, la paternidad, etc.), presentes tanto en la ficción como en la no ficción, aunque con tratamientos y alcances diferentes.

La condición de *identidad* se define mediante la respuesta a la pregunta “*¿Quién intercambia con (o habla a) quién?*”. La ficción *predominantemente* lo hace de manera *interna*: propone que se acepte el fingimiento de la *actuación* en un mundo creado a partir del ocultamiento del mismo fingimiento (al menos, en sus formas hegemónicas), condición indispensable para que la

²⁹⁶ También procede de esta forma la ficción realista y el costumbrismo, aunque el espectador no las confunde como no ficción en razón de una serie de rasgos vinculados con lo verosímil y la experiencia, pero también con las condiciones *situacionales* que se imponen en los *contratos*.

verosimilitud funcione.²⁹⁷ Los géneros de la no ficción, en cambio, establecen un vínculo *doblemente* externo (por lo que cuentan y por la convención que construye la interpelación al espectador) que opera de manera similar al de la ficción, aunque su significación es diferente: si bien *crean* una interpelación, esta debe ser aceptada como *directa, externa* (“*Me está hablando a mí*”) y a menudo *jerárquica* (“*Me está diciendo lo que no sé*”). Incluso cuando la comunicación es interna (por ejemplo, durante una entrevista), la interpelación directa al espectador permanece, por ejemplo, en las aperturas, en el tipo de puesta en escena con planos predominantemente frontales o en el envío de las tandas.

Respecto de los *dispositivos*, como ya expliqué, la inscripción de la ficción se produce en ambientes *creados* (recreados o adaptados) para una comunicación interna definida en primer lugar por su carácter imaginativo; la no ficción -en cambio- está marcada por un tipo de escena que construye su sentido como *ausencia de ficción*, incluso cuando la comunicación se produce en los estudios, cada vez más *creados* como tales a través de una puesta en escena *ad hoc*.

En conclusión, la ficción niega la comunicación externa (o finge que esta no existe) y de esta forma parece que *se habla a sí misma y sobre sí misma*, mientras que la no ficción no solo la admite sino que también la crea a través de dispositivos específicos en los cuales se organizan los roles marcados por la jerarquía del saber respecto del mundo del que se habla (*lo otro* distinto de quienes protagonizan ese encuentro).

2.2. Las hibridaciones

Defino *hibridación* como una mezcla frecuente de elementos culturales distintos, que crea

²⁹⁷ Esto ocurre incluso en el aparte, de raigambre teatral, presente por ejemplo en el *sketch* y en la comedia de situación. El juego escénico hace que se establezca el fingimiento de uno de los actores, a la manera de la cámara oculta.

significados e identidades hasta entonces desconocidos (Chris Baker, 2003). Se trata, entonces, de un *procedimiento de significación* que se construye a partir de la incorporación de lo nuevo en lo que se reconoce como familiar, previsible o normal. Por lo tanto, se identifica, en primer lugar, por construir espacios paraxiales.

Las hibridaciones de la *no ficción* pueden reconocerse en dos sentidos: como una mezcla *endógena* entre sus géneros situados o como una mezcla *exógena* con los de la ficción. En este último caso, los contenidos de la realidad se configuran según las estructuras y los modos de la ficción. Pero esta mezcla no lesiona la dominancia de lo no ficcional: la *complicidad* del espectador que menciona G. Orza en relación con lo que denomina *tipo híbrido* es en realidad un componente característico de la no ficción que puede encontrarse, por ejemplo, en la focalización espectacular (a través del uso discrecional de las *cámaras ocultas*). Los momentos de ficción, por su parte, son muy frecuentes en la no ficción: se los utiliza para construir la verosimilitud narrativa realista; por ejemplo, cuando un conductor saluda a sus invitados como si antes del inicio del programa no se hubieran visto o cuando un periodista realiza una entrevista a un actor social fingiendo desconocimiento del tema. La perspectiva histórica a partir de la cual se justificaría la aparición de este supuesto tipo validando la adscripción de géneros como el *reality* o el *talk show*, en verdad responde a procesos que aparecen desde los orígenes mismos de la no ficción (ver **capítulo N. 5**).

3. Los géneros *desincluidos*

P. Charaudeau (2003) sostiene que una tipología orientada a las producciones de los medios debe definir la clase de *objeto-texto* a la que se aplica, determinar el lugar de pertinencia en la que actúa (externo, externo-interno o interno) y definir los ejes de *tipologización* según criterios

de organización discursiva. Su tipología propone el análisis de los *marcos de tratamiento* del acontecimiento mediático en diálogo con los *condicionamientos discursivos* a partir de la identificación de la doble finalidad *mediática* de informar y captar la atención.²⁹⁸ Para el autor, por lo tanto, todo texto mediático “se inscribe en una situación comunicativa, que está determinada entre otras cosas por el propósito de *lograr una finalidad* que determina el tipo de influencia que la instancia de enunciación quiere tener sobre la recepción” (155): los comportamientos están determinados de antemano y, por este motivo, son esperados por el *participante-receptor*. Si esto no ocurre, la comunicación *esperada* no es posible dado que no habrá contrato. El propósito de un acontecimiento, inscripto obviamente en una situación determinada, se asocia a *un tipo de tema* en particular cuyo *origen* (o identidad de los participantes) está condicionado a su vez por el *soporte material* de su inscripción. Los elementos situacionales (el tema, la identidad y el dispositivo) son *textualizados* en relación con una finalidad informativa, que a la vez pretende *movilizar* el interés de su *blanco*: para el autor, la información se encuentra en el campo de la *producción* y no en el del *producto terminado*, ya que su perspectiva es comunicativa.

Acorde con estos criterios, su tipología evidentemente *situacional* se organiza según el *tipo de modo discursivo*, el tipo de *instancia enunciativa* y el tipo de *dispositivo escénico*.

Los *modos discursivos* están constituidos por los procedimientos que construyen el acontecimiento mediático como noticia y responden a tres finalidades: *referir el acontecimiento* (como ocurre en un noticiero), *comentarlo* (por ejemplo, en una entrevista) o *provocarlo* (por ejemplo, en un *talk-show*).

²⁹⁸ La finalidad de informar hace que la instancia de producción se desempeñe como buscadora, proveedora y comentadora; la de captar, en cambio, trata de seducir en tanto autoconciencia del espectáculo que propone.

La *instancia enunciativa* discrimina su origen interno o externo (según sus actores pertenezcan o no a la institución mediática) y su grado de intervención y compromiso en relación con lo que se presenta.

El *dispositivo escénico* puede ser radial, gráfico o televisivo. En este último caso, el discurso de la información distingue la *escena en estudio* de la construida a través de *la edición*.

Esta tipología permite diferenciar, en primer lugar, los géneros de sus *procedimientos*: lo narrativo (como lo argumentativo o lo descriptivo, por ejemplo) puede considerarse un *rasgo definitorio*, pero no puede confundirse con los mismos géneros, más allá de que estén potencialmente atravesados por lo narrativo. En segundo lugar, dado que las *situaciones* varían, los géneros adscriptos a una tipología de esta especie se caracterizan por su *inestabilidad*. De esta afirmación, se desprende que su propuesta permite el análisis de la cointencionalidad de los participantes, por lo que se inscribe en una perspectiva de orientación comunicativa. Ambos aspectos son centrales para el tipo de enfoque que propongo en relación con los géneros, como se verá más adelante.

A partir de los elementos mencionados, P. Charaudeau reconoce tres géneros *de base*: el *noticiero*, el *debate* y el *reportaje*.²⁹⁹ Considero que a los fines de una tipología narrativa televisiva, estos deben ser pensados como *desincludidos* de la narración, según la caracterización de N. Fairclough, en la medida en que –como ya señalé– su configuración responde a procesos históricos de especificación en los que estos géneros determinan el contexto y a la vez son determinados por este.

Por otra parte, en los *géneros situados*, los géneros desincludidos aparecen *hibridados* de tal

²⁹⁹ El *debate*, por ejemplo, incluye un número importante de prácticas situacionales particulares materializadas en géneros menos abstractos, como el *entretenimiento*, el *espectáculo*, el *humorístico* y el *reality show*.

suerte que el resultado es una mezcla en la que es posible identificar relaciones de *predominancia, dominancia y/o subsidiariedad* (ver **capítulo N.º 1. Subtítulo 5.**).³⁰⁰

A continuación, caracterizo cada uno de ellos desde una perspectiva narrativa.

3.1. El noticiero

El noticiero *refiere* acontecimientos de la actualidad a través de un número importante de subgéneros, como la noticia, la entrevista, la crónica y el informe. Su dispositivo escénico es el *estudio* y su modo de transmisión es predominantemente *en directo*, lo cual contribuye a la construcción del efecto de inmediatez que requiere el tratamiento de aquello que se enuncia como el suceso mismo a la vez que permite la incorporación “*natural*” de lo más apremiante. En relación con su identidad, presenta instancias internas que se borran detrás de *la realidad del mundo*, dramatizada (o *actuada*) en función de la captación de los espectadores. Si bien predomina el relato de los acontecimientos, también hay comentarios (a menudo a través de la presencia de los especialistas) y debates (forjados en el piso, pero sobre todo contruidos en el interior de sus *noticias* a través de la intervención de actores, por ejemplo sociales, que postulan puntos de vista diferentes). El tema está marcado por la actualidad del día (o del segmento temporal que marque su periodicidad), fragmentada en las noticias.³⁰¹ Los conductores tienen la función privativa de actuar como *enlace* activo entre el mundo referencial y el espectador y entre

³⁰⁰ Por ejemplo, un programa humorístico como *Caiga quien caiga* (Eyeworks Cuatro Cabezas, Telefé) puede adscribirse predominantemente al tipo *reportaje* (de hecho su estructura está determinada por la alternancia de *piso* e informes), subsidiariamente al *debate* (como la sección “Proteste ya”) y predominantemente al *noticiero* (tanto en algunos de sus temas como en algunos de sus aspectos retóricos y enunciativos parodiados, como la puesta en escena y la vestimenta de los conductores. De hecho, el programa se promocionaba inicialmente como un *resumen semanal de noticias*).

³⁰¹ Según P. Charaudeau, “con el pretexto de presentarnos los acontecimientos que surgen en el mundo referencial, sólo nos entrega (ya cocinado) un mundo de acontecimientos construido por él mismo y compartimentado.” (2003: 241).

el programa y ese mismo espectador.³⁰²

3.2. El debate

El debate pone en escena varios actores alrededor de un conductor para tratar temas relacionados con el espacio público o con los acontecimientos de la vida privada espectacularizada o *mediatizada* a través de sus géneros situados característicos, como por ejemplo, el *de entretenimiento*, el *humorístico* y el *de espectáculos*. Se trata, por lo tanto, de un acontecimiento *provocado* en el que los actores invitados son convocados por razones precisas de *identidad* en relación con el tema a tratar. Pero como el propósito es la polémica, se los reúne también con la certeza de que sus puntos de vista son opuestos. De esta manera, la identidad queda definida de antemano y su *puesta en conflicto* garantiza el *movimiento* dramático, condición de existencia del debate. El conductor representa la instancia mediática y su rol es el de administrar la palabra en función del objetivo de generar la polémica. El dispositivo escénico es el piso y su transmisión con frecuencia es en directo, entre otras razones porque la polémica posibilita la intervención inmediata de los actores ausentes, pero interpelados.

3.3. El reportaje

El reportaje presenta un *fenómeno* de alcance social o individual que se intenta explicar. El fenómeno se compone de un conjunto de acontecimientos producidos en el espacio público o privado espectacularizado, aunque su vinculación con la actualidad es indirecta, a diferencia de lo que ocurre con el noticiero. Su modalidad predominante es la entrevista. Esta supone dos roles

³⁰² Esta función incluye acciones como recibir y despedir, anunciar, interpretar, comentar, generar nuevos interrogantes, distribuir la palabra, entrevistar y dar una conclusión. Esta última a menudo opera como una *coda* o *valoración retrospectiva* de lo narrado, a la manera de los relatos morales.

jerárquicos: el del entrevistador (que puede o no aparecer en el campo) y el del entrevistado. Según B. Nichols, entre sus diferentes clases, se encuentran la *conversación*, la *entrevista encubierta*, el *pseudodiálogo* y el *pseudomonólogo*.³⁰³ Agrego a esta clasificación, una quinta clase: el *diálogo híbrido*. Este combina las estrategias de la *entrevista común* con las de la *conversación* y las de la *entrevista encubierta*. El entrevistador siempre se encuentra presente y no resigna su lugar de poder, pero se propone como una suerte de *confesor cómplice* del entrevistado a partir de la construcción de una relación que simula un encuentro entre pares regido por la *comprensión*. Para que esto ocurra, se construye una escena propia de la conversación en la que el entrevistador comparte la cotidianeidad de su entrevistado e incluso realiza sus mismas actividades, de allí su hibridación con la entrevista encubierta.³⁰⁴ Un

³⁰³ Las clases mencionadas participan tanto del documental cinematográfico como de los géneros de la no ficción televisiva.

La *conversación* se presenta como libre y variada, lo cual desde luego no significa que los roles tengan idéntica jerarquía, pero la escena se construye como si así lo fuera. En estos casos, el entrevistador aparece siempre visible y las marcas del poder aparecen debilitadas o disimuladas. Así ocurre, por ejemplo, en *Susana Giménez* (RGB Entertainment y Telefé para Telefé).

La *entrevista encubierta* se caracteriza por poner en escena una *simulación* en la que el presentador está fuera de la pantalla (y no se lo oye) y el entrevistado parece participar *naturalmente* de una conversación con otros (a menudo, sus pares), que en realidad ha sido organizada por la instancia productora. Esta clase de entrevista se observa en algunos segmentos de los programas periodísticos del estilo de *Cárceles*, *Policías en acción* (ambos de Endemol Argentina para Telefé y Canal 13 respectivamente) y *E 24* (Eyeworks Cuatro Cabezas para Telefé). Se logra de esta forma un tipo de espontaneidad que caracteriza el verosímil de los *géneros de realidad*: la instancia de producción simula reservarse un lugar *externo* y subsidiario, próximo al que construye el documental de observación de orientación etnográfica.

El *pseudodiálogo* propone una interacción más estructurada en relación con los roles. A diferencia de la conversación, se busca privilegiar la función social o histórica del entrevistado, por encima de su identidad personal. Según B. Nichols, la puesta en escena supone una limitación de la técnica audiovisual mayor que el de las otras formas: planos frontales, alternancia entre el plano y el contraplano, puestas rígidas y pocos o nulos movimientos internos de la cámara. La reciprocidad entre los roles está absolutamente prohibida, aunque fuera de la escena puedan establecerse acuerdos sobre los temas que se abordarán. El entrevistador puede o no estar visible y en todos los casos, su rol es marcadamente apelativo. Es el caso de los programas periodísticos vinculados con la agenda que proponen los noticieros, como *La cornisa* (La cornisa Producciones S.A.) y especialmente *Tres poderes* (América), ambos emitidos por América. Dentro de este grupo, B. Nichols identifica la *entrevista común*, en la que “Los rasgos personales no son irrelevantes; aportan “grano” o textura al conocimiento y pueden ser cruciales para la credibilidad retórica de lo que se dice.” (1997: 89). Se trata desde luego de una modalización del pseudodiálogo, frecuente en el género de entretenimiento y en los *reality shows* cuando exploran en la emoción antes que en la información; por ejemplo, *La mamá del año* (Endemol Argentina para Canal 13).

El *pseudomonólogo* se caracteriza por la ausencia ilusoria del entrevistador, por lo que se construye un verosímil en el que el entrevistado parece que hablara directamente al espectador, convirtiéndolo en el destinatario *directo* de la entrevista. La marca más evidente de la jerarquía se observa en la edición a la que se somete la entrevista (que nunca es en directo) y en los propios parlamentos de los entrevistados, que construyen discursos en los que se ven forzados a retomar las preguntas formuladas en sus respuestas; por ejemplo, *Mi nombre es Martín* o *Me encuentro en esta situación debido a que cometí un delito*. Así ocurre, por ejemplo, en *Cárceles*.

³⁰⁴ El rasgo personal –propio de la entrevista común– es el que aporta el componente emocional en una clase que inscribe a sus entrevistados en relación con sus funciones sociales o históricas. El diálogo híbrido suele caracterizarse por el *paseo* (un andar sin meta en el que entrevistador y entrevistado *conversan* mientras caminan por las calles, por ejemplo, del barrio del entrevistado), la *compañía* (el entrevistador *sigue* al entrevistado mientras este realiza distintas actividades, como esperar clientes, cambiarse de ropa o realizar compras) y el *acompañamiento* (el entrevistador realiza las mismas actividades que realiza el entrevistado habitualmente, como jugar al fútbol o cocinar).

programa como *La liga* utiliza esta clase de entrevista (ver **capítulos N.º 6 y 7**).

Más allá de esta clasificación, es importante considerar las posibilidades de *modalización* que tiene el reportaje -signado por la voluntad de *hacer decir*- en un paradigma que incluye desde sus formulaciones más agresivas (por ejemplo, *Impacto Chiche*, Canal 9) hasta los intentos para preguntar como si en realidad se estuviera sometido al entrevistado. Pero en cualquier caso, lo dialogal generalmente queda subordinado a una voz hegemónica que es a través de la cual el relato busca construir su sentido. Por eso, todo reportaje televisivo exhibe su poder dos veces: por un lado, a través de la jerarquía de roles y, por el otro, a través de su configuración audiovisual.

En relación con sus temas, el reportaje los define claramente desde un principio, pero su narración los expone como un *desorden* o un *enigma* que involucra a los actores interpelados y que el reportaje intentará *explicar* a través de un proceso en el que se brindarán las *respuestas*. Se trata, por lo tanto, de un *acontecimiento comentado* que propone una situación paradójal: el reportaje debe adoptar un punto de vista relativamente distanciado que permita la inteligibilidad del fenómeno, pero a la vez debe captar la atención del espectador involucrando los elementos propios del espectáculo, como la emoción. El entrevistador se encuentra así en una situación de incomodidad ya que debe mantener la imparcialidad y, a la vez, se ve compelido a la toma de partido en relación con la construcción dialogal del sentido.³⁰⁵

3.4. Clases de conductores

Los géneros *desincluidos* de la no ficción se caracterizan por la presencia del conductor,

³⁰⁵ Según P. Charaudeau, esta particularidad hace que el género tenga “un poder explicativo escaso. Suscita emoción, expectativa, interrogantes permanentes, pero no le propone al telespectador ningún modo de pensamiento, ningún método de discriminación conceptual de los hechos para que pueda formar su propia opinión.” (2003: 246).

su *alma máter*, ya sea como presentador de noticias, como coordinador de un debate o como entrevistador. Su función se relaciona a la vez con el rol de anfitrión: recibe al espectador, le da la bienvenida, sostiene su interés y lo despide. Además, regula las diferentes situaciones que propone el programa y se convierte en su *cara visible*. De hecho, programa y conductor, en muchas ocasiones, conforman una misma identidad.³⁰⁶

Marcela Farré llama *pacto de hospitalidad* al contrato que el conductor establece con sus espectadores (2004: 32): el conductor es el responsable de construir al espectador *en* el programa e indirectamente también lo es de que este no lo deje, ya que este tipo de pacto no implica necesariamente un compromiso de permanencia y el espectador en cualquier momento puede decidir mirar otro programa. Francesco Casetti (1988) reconoce en este pacto un estatuto progresivo que va ajustándose a medida que avanza no solo el programa puntual sino también sus distintas emisiones. Por eso, puede manifestarse como *discontinuo* en la medida en que el espectador se encuentra en libertad de elegir. De allí que uno de sus rasgos fundamentales sea la *negociación*.³⁰⁷

La importancia de los conductores hace que a menudo se conviertan en *estrellas* televisivas: “(...) *entertainers*, que constituyen el meollo del *star-system* (...) estos profesionales del espectáculo han ganado notoriedad pública por dos razones que no deben ser confundidas: por la capacidad mitogénica de los medios (el efecto-ventana selectivo, el primer plano, la puesta en escena favorecedora de sus cuerpos, etc.) y por la capacidad multiplicadora de los medios, que les dotan de ubicuidad.” (Román Gubern, 1997: 31). Pero también por su capacidad de

³⁰⁶ Como ocurre, por ejemplo, con *Almorzando con Mirtha Legrand*, América, *Impacto Chiche*, América, *Susana Giménez*, Telefé u *Oppenheimer presenta*, The Communications Factory para América.

³⁰⁷ El autor señala que “El acuerdo se contrata, superando tensiones e indecisiones, introduciendo sucesivos perfeccionamientos, reconociendo un derecho de intervención al *partner* hasta convertirlo en un sujeto dotado de plena competencia.” (1988: 16).

significación social.³⁰⁸

Más allá de las funciones y los pactos enunciativos *generales*, los conductores desempeñan roles particulares y establecen contratos diferenciados con sus audiencias, aspectos que permiten a Francesco Casetti y Federico di Chio (1999) desplegar una clasificación formada por el *presentador*, el *locutor*, el *charlatán* y el *conductor propiamente dicho*. Cada clase de presentador se distingue por sus espacios de acción, sus funciones, gestos rituales y *contratos particulares* (289 y 290).³⁰⁹

4. Los géneros *situados*

Lo que N. Fairclough considera *género situado* puede relacionarse con el concepto de *género* que proviene de la misma Antigüedad y que se utilizaba para la clasificación de las producciones de carácter literario y político.³¹⁰ Con posterioridad, se lo empleó (y se lo emplea) en los análisis textuales y discursivos de cualquier tipo de producción cultural con independencia de su soporte. A su vez, es un término incorporado al habla corriente para designar “el conjunto de seres u

³⁰⁸ Se considera *estrella* a aquel individuo que en razón de su actuación pública en los medios es considerado un símbolo por distintos grupos. En la televisión (a diferencia del cine), la estrella se incorpora al mundo de lo cotidiano hogareño y por este motivo suele imponerse a la vez como una persona corriente (aunque con algunos atributos especiales), pero integrante privilegiado de un mundo infrecuente, prestigioso y sobre todo impenetrable y oculto, como es el televisivo. Este doble carácter tiñe su condición de cierta *irrealidad*. Edgar Morin (1967) sostiene que una estrella se conforma en el *intercambio* con los papeles que representa, por eso se inviste de un estilo de vida y unos valores con los que los diferentes grupos de audiencias pueden identificarse. Como los conductores se inscriben en los géneros de los programas que conducen, una estrella como Santo Biasatti puede fácilmente asociarse con la honestidad y con la voluntad de decir la verdad en razón del rol que desempeña en *Telenoche* (Canal 13), pero no de manera excluyente: la verosimilitud es siempre una relación intertextual. Como señala Gabriela Fabbro, “La estrella es entonces una figura que excede la representación, que se articula en diversos papeles o roles asignados, pero cuya existencia desborda la cotidianeidad, y se sitúa en un espacio a medias entre la ficción y la realidad y adquiere vida propia.” (2004: 33).

³⁰⁹ En los ejemplos que propongo, aplico las categorías de manera general. Un análisis específico daría cuenta de las hibridaciones, pero escapa a los fines de mi trabajo:

- el *presentador* asume las funciones del maestro de ceremonias o de conductor de juegos, por lo que encarna un *pacto de espectáculo*. Por ejemplo, Alejandro Wiebe (Marley) en *El muro infernal* (Telefê Contenidos, Telefê).
- El locutor tiene funciones de informador, de maestro o de moderador, por lo que encarna un *pacto de aprendizaje*. Por ejemplo, Felipe Pigna en *Algo habrán hecho* (Eyeworks Cuatro Cabezas, Telefê).
- El *charlatán* realiza funciones de intermediario, confidente o entretenedor, por lo que encarna un *pacto de comercio*. Por ejemplo, Guido Kazcka en *El último pasajero* (Endemol Argentina, Telefê).
- El *conductor propiamente dicho* actúa en su casa como si fuera el anfitrión, por lo que encarna un pacto de hospitalidad. Por ejemplo, Leo Montero y Verónica Lozano en *AM Antes del mediodía* (Endemol Argentina y Telefê Contenidos, Telefê).

³¹⁰ Así se expresa, por ejemplo, en *Poética y Retórica*, de Aristóteles.

objetos establecido en función de características comunes.” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2005).

El carácter *situacional* de los géneros exige la consideración no sólo de los aspectos estructurales o formales, sino también de los aspectos relacionados con su inscripción en la historia y en la cultura. Por lo tanto, su estudio supone el conocimiento de las reglas que permiten su producción y -a la vez- el modo en que estas se institucionalizan para garantizar una comunicación competente entre los productores, los responsables de su circulación y los consumidores. En cualquier caso, una clasificación genérica implica un tipo particular de *reconocimiento* que permite *interactuar* en función de los *horizontes de expectativas* producidos a partir de la identificación de los constituyentes comunes con los otros productos que se piensen como pertenecientes al mismo grupo.³¹¹

La definición que Oscar Steimberg elabora tiene la virtud de dar cuenta de todos estos aspectos. Para él, los géneros se explican como “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social.” (1998: 41).

4.1. Perspectivas diacrónicas y sincrónicas

Para Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot (2003) existen dos posibles enfoques en relación con el estudio de los géneros: el *inductivo*, que *comprueba* la existencia de los géneros a partir de la observación de un período determinado, y el *deductivo*, que postula su existencia a partir de una

³¹¹ Según Mijail Bajtin (2002), estos *horizontes* son como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua (y, podría agregarse, de cualquier otro sistema semiótico), de allí la inestabilidad diacrónica que los caracteriza.

teoría general del discurso. Los alcances del primer enfoque son particulares, en la medida en que sólo afectan un período determinado.³¹² El segundo enfoque pretende alcanzar un grado mayor de generalidad que (sin negar las variables históricas y contextuales) logre describir su objeto dejando en un segundo plano los condicionamientos externos.³¹³ Según T. Todorov y O. Ducrot, este último enfoque se orienta a los análisis tipológicos mientras que el primero se centra específicamente en los géneros, al formar un sistema en el interior de cada período. Pero ambas posiciones -la histórica y la estructural o formal- no marcan entre sí una ruptura “sino más bien una serie de diferentes grados de inscripción en el tiempo.” (2003: 181). Desde luego, la inscripción temporal es más fuerte en el género que en el tipo.

4.2. Aspectos formales

Desde un enfoque deductivo, Oscar Steimberg (1998) menciona tres haces de rasgos *formales* comunes a todo género: el *retórico*, el *temático* y el *enunciativo*.³¹⁴

Los *rasgos retóricos* son aquellos que se relacionan con la forma o el modo de la expresión.³¹⁵ Los *rasgos temáticos* se definen -junto con Césaire Segre- como “acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados,

³¹² Así ocurre, por ejemplo, con las investigaciones que Marcela Farré (2003) realiza sobre el noticiero argentino durante el neoliberalismo.

³¹³ Es la orientación que adoptan algunas investigaciones, como las que reúne Marita Soto (1996) en relación con la telenovela.

³¹⁴ Un número importante de investigadores identifica estos mismos rasgos; por ejemplo, M. Halliday y J. R. Martin (1993) (ver **capítulo N.º 2. Subtítulo 2.**).

³¹⁵ En el género, la retórica prescribe el uso de los lenguajes con una finalidad principalmente persuasiva y poética. Su análisis se orienta al estudio de los recursos y las estrategias presentes en los mismos textos en relación con la capacidad de construir significado. Por ejemplo, un rasgo retórico en el género periodístico es el uso del *registro directo* de la cámara para la representación de los relatos de la vida cotidiana de los sujetos marginados, al estilo del *cinéma vérité*, como ocurre en *Policías en acción* (Canal 13). De esta forma, se construye un verosímil realista a través de la *inestabilidad* de la cámara que parece reproducir la inestabilidad propia de quienes no poseen los bienes materiales (y espirituales) que garantizan una vida segura, pero también lo perentorio y arriesgado de aquellos que están allí para registrarlo. En oposición, la narración de la vida cotidiana (y doméstica) de las clases medias y populares se registra a la manera clásica, privilegiando la inteligibilidad de lo mostrado y oído. De este modo, se refuerza el significado de estabilidad y equilibrio de lo cotidiano, incluso para narrar situaciones de preocupación, incertidumbre y peligro. Así se presenta en *Buscando a Dios* (Innova Producciones, América Televisión).

previos al texto.” (1985).³¹⁶ Desde luego, la recurrencia temática propia de un género no significa que se afirme siempre lo mismo: distintos relatos pertenecientes a un mismo género pueden abordar un mismo tema, pero plantear *tesis* diferentes.³¹⁷ Por este motivo, considero que en los análisis deductivos, no es posible asociar un género a una ideología única de manera automática. Por último, los *rasgos enunciativos* hacen referencia al efecto de sentido de los procesos de *semiotización* por medio de los cuales en un texto se construye una situación de comunicación. Si bien en la televisión lo impredecible de la significación textual y la necesidad de obtener una respuesta contribuyen a la construcción de audiencias y emisores característicos, cada género en particular tiende a construir una enunciación que se reconoce como propia.³¹⁸

Los tres rasgos explicados no constituyen un sistema de clases mutuamente excluyentes, sino que aparecen imbricados en el género.³¹⁹

4.3. Aspectos históricos y culturales

Desde la perspectiva inductiva, los géneros se piensan en términos de producción social, en relación con la actividad comunicativa, con los medios que los forjan y con las ideologías con

³¹⁶ Por ejemplo, los temas de *la pobreza* y *la inseguridad* son propios del género periodístico que analizo en esta investigación.

³¹⁷ Por ejemplo, se puede sostener que *la inseguridad es producto de la pobreza* o que *es consecuencia de políticas públicas ineficientes*.

³¹⁸ Así ocurre, por ejemplo, con el *ama de casa preocupada por el hogar* y *la época* en los *magazines* de la mañana (por ejemplo, *Mañaneras*, *Varenike* Contenidos, América Televisión) o con el *ciudadano comprometido* de los *noticieros*. Los *programas periodísticos* como *La liga* se dirigen a audiencias modelo dotadas de un conocimiento fuertemente atravesado por un *sentido común progresista*. Este les permite construir un pensamiento apropiado a los valores de la modernidad (en especial, el respeto por el otro y por la vida en democracia), comprometido política y socialmente con el país y la época a través de la expectación del programa. Así se establece una suerte de diálogo *in absentia*, remedo del *ágora*, pero virtual. El espectador de este modo puede articular la pasividad del cuerpo con el compromiso que supone la actividad *dialogal* del pensamiento: los atributos de las audiencias son equivalentes a los de las distintas figuras del enunciadador. Ambos se constituyen como *nosotros* y se opone a un *ellos* referencial, a quienes se investiga y en ocasiones se denuncia como responsables de los distintos padecimientos sociales. También se opone a los *otros* distintos de *nosotros*, pero en este caso, dignos de compasión (los *marginados*, los *pobres*).

³¹⁹ Por ejemplo, la *persuasión retórica* puede expresarse a través de un tema -como la *virtud recompensada* que caracteriza la telenovela (Román Gubern, 1986). Así sucede con la joven negra, pobre y nordestina en *El color del pecado* (*A cor do pecado*, Rede Record, Brasil, 2007, Canal 9), quien recupera a su amado, un hombre blanco y rico por el que sufrió persecución y discriminación. También puede observarse en la enunciación interna-externa del conductor del noticiero clásico, respetuosa con el espectador y distanciada de la información ofrecida, que contribuyó con la construcción de una retórica de objetividad. Así ocurrió en *El reporter Esso* (Canal 11, 1963 a 1969). (G. Kaufman, 2007).

que son creados, según explica Mijail Bajtín (2002) aunque en relación con la literatura. Por este motivo -parafraseando al autor- los géneros son los grandes protagonistas de los destinos de la cultura y deben entenderse como conjuntos de enunciados relativamente estables ligados a esferas sociales determinadas. El investigador ruso distingue entre los géneros primarios y los secundarios, según la naturaleza comunicativa del intercambio.³²⁰ Pero en cualquier caso, los géneros del discurso son siempre situacionales, ya que dependen básicamente de las circunstancias en que se producen.

4.3.1 Modalidad, matriz y género

Enlazar *Lisístrata*, de Aristófanes, con una *sitcom* como *Casados con hijos* (Telefé, 2005), por su posible adscripción común a la *comedia*, implica, por un lado, evitar todo tipo de consideración respecto de los contextos y los usos de los géneros y, por el otro, establecer rasgos exclusivamente formales que respondan a un nivel muy alto de generalidad, como el tratamiento predominantemente humorístico, la *puesta en tema* de los conflictos sociales y políticos simultáneos con la producción de las obras o la construcción de estereotipos de cuño popular.³²¹ En cambio, el concepto de *modalidad* (como lo utilicé en el **capítulo N.º 3** en relación con el realismo) permite reconocer la continuidad entre géneros diferentes considerados especialmente por su carácter histórico. La modalidad (modo o *modus*) implica siempre una *actitud* con respecto al destinatario y al contenido de su enunciado, en oposición al *dictum*, que vehiculiza ese

³²⁰ Los géneros primarios se corresponden con los de la interacción de la vida cotidiana mientras que los secundarios (como los de la literatura o los de la ciencia) se imponen como una reelaboración y una complicación de los primarios debido a su carácter institucional.

³²¹ Así lo hace Pedro Cano (1999) en relación con la tragedia, la epopeya y la comedia y su pervivencia en las narrativas televisivas, pero el resultado, antes que señalar una identidad, establece una comparación que, por otra parte, no requiere de un género en común para realizarse.

contenido.³²²

La modalidad, entonces, da cuenta de la *hibridación* que se produce entre los diferentes géneros en tanto configuraciones históricas concretas. En cada texto perteneciente a un género es posible encontrar las huellas de otros géneros (anteriores o simultáneos) identificables a menudo en las nuevas denominaciones.³²³ Las modalidades además pueden atravesar la totalidad de los sistemas semióticos.³²⁴

Cada modalidad se configura en una *matriz* propia. Utilizo la denominación de matriz para nombrar los rasgos discursivos modales en común que presentan diferentes textos adscriptos a distintos géneros, con independencia de los contextos. Se trata de *inventarios* de las marcas y de las combinaciones constantes de cada configuración modal. Por lo tanto, diferentes textos pertenecientes a diferentes géneros pueden compartir rasgos matriciales en común, que permiten agruparlos sin confundirlos con una misma identidad genérica ni con una misma tipología.³²⁵

4.3.1.1. El *infoshow*

Una modalidad característica de muchos de los géneros de la no ficción es la del *infoshow*, que marca el último período -hasta el momento- en la exploración de una narrativa

³²² Así lo utiliza Peter Brooks, por ejemplo, en relación con la ficción, en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1995), para explicar la conexión de lo melodramático entre géneros y períodos históricos diferentes y Rosmary Jackson (1986) para explicar la permanencia de la vacilación como rasgo definitivo del fantasy. También lo usa Bill Nichols en relación con las modalidades de representación en el documental, estas presentan una dialéctica “en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en las que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente.” (1997: 66).

³²³ Así ocurrió, por ejemplo, entre la ficción teatral y la radial (*radioteatro*) y entre esta última y la televisiva (*teleteatro*) o, actualmente, con los denominados *infomerciales*, como *Hogar Shopping Club* (G. P. Media, América).

³²⁴ La pasión (o el exceso) de lo melodramático aparece en la crónica policial televisiva y en la telenovela; lo cómico se presenta tanto en la *sitcom* como en el *reality show*; lo fantástico puede aparecer también en la noticia (por ejemplo, en el relato de un hecho que no alcanza a recibir la certeza de una explicación lógica); lo verdadero (o lo mimético) es el modo enunciativo propio de los noticieros y de los géneros de no ficción en general, pero también puede presentarse en las ficciones costumbristas (como *Son de Fierro*, Pol-Ka, Canal 13) o realistas y testimoniales (como *Televisión por la identidad*, Telefé Contenidos, Telefé).

³²⁵ La matriz de lo mimético, por ejemplo, está dada por la representación de situaciones que se consideran como reales, únicas, irrepitibles y próximas a los participantes de la comunicación. La matriz de lo melodramático se reconoce por la búsqueda de la propia identidad (o *drama de reconocimiento*), el triunfo público de la virtud y la retórica del exceso (P. Brooks, 1995). Lo fantástico se define por la vacilación entre una explicación racional de los acontecimientos del relato y la aceptación de lo sobrenatural, y por su consecuente indeterminación (Tzvetan Todorov, 2006; R. Jackson, 1986).

netamente televisiva en relación con la información y la interpretación de la realidad.

Esta modalidad se caracteriza *matricialmente* por la presentación espectacular de *casos* centrados en la vida privada y en la cotidianeidad de personas reales o por el tratamiento desde perspectivas individuales de hechos de alcance social. A menudo, esta perspectiva impide contextualizar y extraer conclusiones que trasciendan lo individual.

Aníbal Ford define el *caso* como “algo que sucede a nivel individual o microsociedad y que es expuesto mediante una estructura discursiva básicamente narrativa” y la *casuística*, como “el conjunto de casos que más que agruparse para ejemplificar, problematizar o completar un *corpus* normativo específico, como sucede con la jurisprudencia o la teología y también con diversas ciencias, se agrupa o se mueve de manera errátil en la agenda de los medios a partir de su valor como *noticia*.” (2002: 246). Destaca además su carácter *modelizador* o ejemplar y su *puesta en serie* en relación con unidades más generales como condiciones ineludibles para su narración. El caso, por lo tanto, adquiere su especificidad exclusivamente en el marco particular de la cultura que lo estructura, ya que no para todas ellas es lo mismo lo que merece ser contado. El autor elabora una lista de sus posibles funciones, que pueden sintetizarse como impactar, explicar, transmitir, divertir, observar (conocer) y autoexplorarse. Por último, propone tres categorías de casos: el *exemplum* de lo que es aceptado como norma, el *índice* de una situación que exige una hipótesis explicativa de orden o conjunto y la *sinecdoquización* (o parte de una serie demostrativa).³²⁶

El *infoshow* además, como el *nuevo periodismo*, organiza los relatos a través de otras matrices modales, como el melodrama o el policial. Efectivamente, en la prensa gráfica, el *nuevo*

³²⁶ A esta categoría corresponde, por ejemplo, la representación criminalizada de *los pobres* (como ocurre en *Policías en acción*) o su representación victimizada (como ocurre en *La liga* o en *Cárceles*) a través de algunas historias que se narran.

periodismo de los sesenta diluyó las fronteras entre los géneros de ficción y de realidad a través de distintos procedimientos, como la ficcionalización (Michael Jonson, 1975). De esta manera, puso en primer plano el carácter convencional e incluso la arbitrariedad de la diferencia entre información y opinión, y entre ficción y no ficción, baluartes ideológicos del periodismo clásico (volveré sobre este tema en el **capítulo N.º 5**).

Por otra parte, el tratamiento del contenido propone un sentido único relacionado con verdades que se presentan como obvias e indiscutibles. Los puntos de vista contrapuestos sobre un tema son muy frecuentes, no tanto porque se admita la pluralidad interpretativa de los hechos en los testimonios sino porque estas confrontaciones imprimen un ritmo y una variedad *televisivos* al relato. De hecho, los puntos de vista se organizan de manera binaria a la manera del relato popular (por ejemplo, las verdades son dos, hay una moral buena y otra moral mala, se es víctima o victimario, etc.) y es la enunciación global la que garantiza el sentido esperado en la recepción.

Por último, el *infoshow* busca la novedad narrativa y formal a través de la experimentación en la organización y la presentación de cada relato. El *formato* distingue cada programa dentro de su género y permite su clonación y comercialización internacional.

4.4. El género como un campo de batalla

Desde una posición deconstructiva, Rick Altman (2000) propone una aproximación *pragmática* al género. Considera el *uso* como el factor central en su consideración a la vez que identifica el consumo y la producción genéricas como los espacios interrelacionados en los que se dirime su significación.

Para R. Altman, los productores y los usuarios *emplean* los géneros y su terminología de

manera muy distinta y a menudo contradictoria. “La mayoría de las teorías de los géneros – explica- no se han mostrado muy sensibles a la discursividad genérica” (281), que en realidad debería definirse como una multidiscursividad: cada género en particular se ve definido por los distintos códigos de los diversos grupos que lo utilizan.

Las teorías anteriores a los estudios sobre la recepción aplicadas a este campo de investigación consideraron que los géneros preexistían a los espectadores y que, por ello, podían guiar su recepción. Los estudios de la recepción posteriores acordaron con la primera afirmación, pero liberaron al espectador de sus condicionamientos ya que privilegiaron el lugar de la interpretación. La posición pragmática de R. Altman -en cambio- trata los géneros “como el campo de batalla y el lugar de cooperación entre múltiples usuarios” (284) y, por ese motivo, en lugar de plantear la comunicación en una única dirección (*del texto al espectador* o viceversa), propone un proceso constante de *fertilización* cruzada mediante el cual los intereses de un grupo puedan manifestarse en las acciones del otro: todo género tiene múltiples usuarios, que desarrollan lecturas distintas, pero entre ellos existen relaciones de intercambio. Estas observaciones sobre los procesos deberían tomarse en consideración para el análisis del efecto de los múltiples usos en conflicto alrededor de la producción, el *etiquetado*, la presentación y el consumo de los productos de género.

Por estos motivos, según R. Altman, los géneros participan de un *campo de batalla* en el que los usuarios con intereses divergentes compiten para llevar adelante sus propios programas. Los *momentos de paz*, es decir, los períodos de estabilidad y acuerdo entre los usuarios, son esporádicos.

4.5. Conclusión: la indefinición de los géneros

De lo expuesto hasta aquí, puede inferirse que desde las perspectivas no formales lo que define un género no es un conjunto de rasgos que determinen un significado cristalizado, sino su capacidad de entrecruzar variables en el campo de la significación. Este *entrecruzamiento* se produce, en primer lugar, con los otros géneros del mismo sistema.³²⁷ Por lo tanto, un género se reconoce primero por su oposición respecto de los otros constituyentes del sistema en el que se lo incluya. Por este motivo, la adscripción genérica varía según las épocas y los lugares, ya que al modificarse los criterios del agrupamiento, también varían las consideraciones sobre sus componentes.

Los géneros son construcciones que se *realizan* en el campo de las prácticas sociales: es en ese *encuentro* donde la clasificación se instituye como consenso, dominación u oposición. En la medida en que el ejercicio del poder logre *fijar* una clasificación, el género tenderá a construir un significado general que ostentará los atributos propios de lo hegemónico: una *visión* del mundo desde una clase y una estructuración de acuerdo con esa visión (Antonio Gramsci, 1998). La batalla por la denominación a la que se refiere R. Altman es también la lucha por el sentido. El funcionamiento social de los géneros es indisociable de su regulación y control: la imposición de una forma de pensar un género o un producto incluido en él, implica a la vez la clausura ideológica de un sentido y, en tal carácter, una forma de censura, como expliqué en relación con la verosimilitud. Por esta razón, desde el campo de la teoría (y no ya desde las otras prácticas sociales) cada género debe definirse en primer lugar por su carácter inasible y polémico, es decir, por la imposibilidad de arribar a *una única* definición que lo caracterice.

³²⁷ Dentro de los géneros televisivos, un *unitario* como *Mujeres asesinas*, por ejemplo, se diferencia de una *tira* como *Son de Fierro* (ambos de Pol-ka, Canal 13), ya en su propia denominación, porque esta última tiene una emisión diaria y el otro, semanal.

5. Géneros *desincluidos* y *situados* de no ficción en la programación generalista privada de aire del año 2008

Desde una perspectiva situacional, clasificar géneros supone considerarlos a la vez como:

- una práctica social *determinada por* y a la vez *determinante de* un contexto o entorno situacional común entre un productor y un consumidor;
- un *esquema básico* que precede, programa y configura su producción,
- una *estructura* o entramado formal a partir del cual se construyen los textos;
- una *etiqueta* para las decisiones y comunicados de distribuidores o exhibidores; y
- un *contrato* comunicativo.

Estos elementos implican atender a sus distintos usuarios, quienes pueden agruparse resumidamente en tres instancias: la de la producción, la de la circulación y la del consumo. A su vez, cada una de ellas incluye diferentes instituciones y grupos de personas.³²⁸ Entonces, dado que los géneros se presentan como un *campo complejo de significados múltiples*, imponer una clasificación supone negar o simplificar los sentidos implícitos en las diferentes voces de sus usuarios. Esta afirmación implica que los géneros, en tanto que clases institucionalizadas de textos, imbrican procedimientos de definición y de reconocimiento complejos entre quienes los establecen y quienes los designan, en una suerte de *bucle* sin principio ni final, como metaforiza R. Stam.

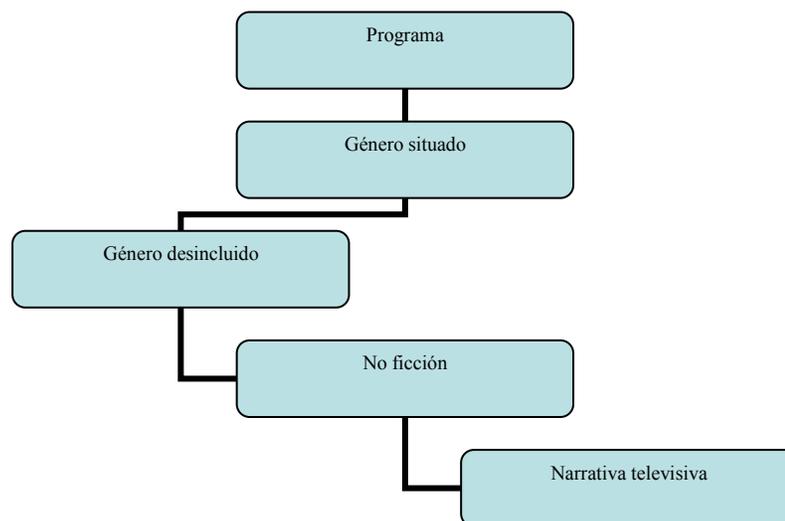
Mi intención es establecer una clasificación situacional que responda a criterios coherentes que den cuenta de la adscripción *cotidiana* de los programas en la no ficción y que permita identificar el *corpus* específico de mi investigación en un sistema. Por estos motivos, tomé dos

³²⁸ Por ejemplo, en el caso de la televisión, la instancia del consumo está integrada por el *público*, la *crítica* y la *academia*, cada una de las cuales a su vez no necesariamente presenta uniformidad a la hora de pensar en un género o en la adscripción genérica de un programa determinado.

decisiones. La primera consiste en circunscribir la clasificación de los géneros a la programación abierta y privada del año 2008, dado que mi *corpus* está integrado por un programa emitido durante ese año y en ese sistema televisivo. Respecto de la segunda, utilizo un enfoque *inductivo* (tal como lo definen T. Todorov y O. Ducrot), que parte de cada programa y su género de inclusión según una clasificación *en uso* realizada por la instancia de circulación (es decir, por la de los responsables del *etiquetado*) debido a que su rol de *mediadora significativa* exhibe con mayor claridad el campo de la construcción de una significación siempre en conflicto. De esta forma, entonces, pretendo guardar coherencia con el concepto de género situado que utilizo, es decir, como una *forma de clasificación empírica no uniforme realizada por los miembros de una comunidad*.

Resumiendo: el eje clasificatorio es la *narrativa televisiva*. La unidad mínima de reconocimiento son los *programas*, inscriptos en los *géneros* situados por la instancia de circulación. A su vez, adscribo los programas y sus géneros a categorías más abstractas: el tipo *no ficción* y los *géneros desincluidos*.

Cuadro N.º 2



La clasificación que propongo es heterogénea y no exhaustiva: evalúa el carácter narrativo del programa, su pertenencia a la no ficción, la *predominancia* del género desincluido y su hibridación. Esta última se produce endógena y exógenamente: entre los otros géneros *desincluidos* (según criterios de *dominancia* y *subsidiaridad*) y entre los de la ficción, respectivamente. La matriz y la modalidad son variables *ad hoc*.

En conclusión, mi trabajo consiste en evaluar la inclusión de los programas en el tipo no ficción, adscribir a un género desincluido cada programa previamente clasificado como perteneciente a un género situado y describir los rasgos *de reconocimiento* que permiten explicar las particularidades de cada género situado. Esta descripción intenta, por un lado, develar los criterios de la inscripción genérica a partir de la comparación y de la grilla de programación y, por el otro, extraer conclusiones que den cuenta del estado de la no ficción en el año 2008.

La clasificación de los géneros situados está tomada del sitio www.televisión.com.ar.³²⁹ En la clasificación, no incluí la categoría *especiales* que sí identifica el sitio debido a la inestabilidad que la define.³³⁰

5.1. Clasificación

Cuadro N.º 3: Género *desincluido*: reportaje

Género situado	Hibridación endógena	Programas
Cultural	Debate: subsidiariedad Noticiero: dominancia	<i>Ver para leer</i> (Telefé) <i>Sentí Argentina</i> (América) <i>Un pueblo</i> (América)
Documental	No se destaca	<i>Grandes de la vida</i> (canal 9)
Entretenimiento	Debate: dominancia Noticiero: subsidiariedad	<i>Hoy puede ser</i> (canal 13) <i>La mamá del año</i> (canal 13) <i>Susana Giménez</i> (Telefé)
Espectáculos	Noticiero y debate: subsidiariedad	<i>Secretos verdaderos</i> (América) <i>Secretos de colección</i> (América) <i>Top en vivo</i> (América)
Humorístico	Debate: subsidiariedad Noticiero: dominancia	<i>Caiga quien caiga</i> (Telefé) <i>Último vuelo del día</i> (América)
Interés general	Debate: dominancia Noticiero: subsidiariedad	<i>Impacto Chiche</i> (canal 9) <i>Almorzando con Mirta Legrand</i> (América)

³²⁹ La página que cuenta con un diario y un canal *en línea*, con 30.000 y 10.000 visitantes únicos diarios respectivamente. Esta empresa además publica un anuario de la televisión argentina desde hace siete años.

³³⁰ Hugo Di Guglielmo caracteriza el programa *especial* como “un programa no habitual, sin continuidad y que ofrecerá algún destaque inesperado en la programación.” (2002: 75). El sitio www.televisión.com.ar agrupa como *especial* los programas de los siguientes géneros: *deportes* (transmisiones de partidos de fútbol, tenis y polo), *eventos* (festivales, desfiles de moda, homenajes y entrega de premios), *periodísticos* (las cadenas nacionales y los programas de emisión única de temática periodística, como *Esclavas*, *especial de Humanos en el camino*, Rosstoc, Telefé), *turismo* (los programas con *estrellas* que de manera extraordinaria acompañan en viajes a los conductores habituales de un ciclo), *varios* (una miscelánea que incluye las proyecciones de películas fuera de la grilla de programación semanal, los programas de magia y las ficciones de temática actual, como *Oportunidades* -sobre el SIDA-, Pol-ka, Canal 13), *documentales* (las películas fuera de la grilla de programación semanal dedicadas a temáticas no actuales, como *Mujeres del holocausto*, Universidad de La Matanza, Canal 13), *humorísticos* (los *shows* de artistas del género sin programas fijos), *musicales* (los recitales, los conciertos y las premiaciones de artistas) y *solidarios* (los programas interactivos orientados a prestar un servicio, como *Un sol para los chicos*, Canal 13. Este tipo de programa generalmente se realiza en colaboración con instituciones de bien público).

		<i>Fuera de foco</i> (América) <i>Habitación 414</i> (América)
Magazine	Noticiero y debate: dominancia	<i>AM, antes del mediodía</i> (Telefé) <i>La casa de América</i> (América) <i>Mañanas informales</i> (canal 13) <i>Mañaneras</i> (América) <i>Sin escala</i> (América) <i>Tardes informales</i> (canal 13)
Periodístico	Debate: dominancia Noticiero: subsidiariedad	<i>Cárceles</i> (Telefé) <i>La liga</i> (Telefé) <i>Un tiempo después</i> (Telefé) <i>Argentinos por su nombre</i> (canal 13) <i>La cornisa</i> (América) <i>GPS para saber dónde estás parado</i> (América) <i>Tres poderes</i> (América) <i>Documentos América</i> (América) <i>Adolescentes en el horno</i> (América) <i>Pabellón número 5</i> (América) <i>Oppenheimer presenta</i> (América) <i>Algo habrán hecho</i> (Telefé)
Reality show	Debate y Noticiero: subsidiariedad	<i>Policías en acción</i> (canal 13) <i>E 24</i> (Telefé) <i>Cirugía del alma</i> (Telefé) <i>Terapia, única sesión</i> (América) <i>Tardes de acción</i> (canal 13) <i>Golpe a golpe</i> (América) <i>Había una vez un club</i> (Telefé)
Salud	Noticiero: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>Fitness y belleza</i> (América) <i>Mi nuevo yo</i> (América) <i>Información & prevención</i> (América)
Servicios	Noticiero: dominancia	<i>Rutas en rojo</i> (América)

	Debate: subsidiariedad	<i>Valores</i> (América)
Talk show	Debate: dominancia Noticiero: subsidiariedad	<i>La Biblia y el calefón</i> (canal 13)
Turismo	Debate y Noticiero: subsidiariedad	<i>Por el mundo</i> (Telefé) <i>Resto del mundo</i> (canal 13)

Cuadro N.º 4: Género *desincluido*: noticiero

Género situado	Hibridación endógena	Programas
Archivo	Reportaje y debate: dominancia	<i>Nosotros también nos equivocamos</i> (canal 13)
Deportivo	Reportaje y debate: dominancia	<i>A todo motor</i> (América) <i>Drivers</i> (América) <i>El garage</i> (canal 13) <i>Fútbol de primera</i> (canal 13) <i>La red TV – show del fútbol</i> (América) <i>Sin codificar</i> (América)
Educativo	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>Hábitat natural</i> (América)
Entretenimiento	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>Este es el show</i> (canal 13) <i>Naitá</i> (canal 13)
Humorístico	Reportaje y Debate: subsidiariedad	<i>Ran 15</i> (América) <i>RSM</i> (América) <i>Televisión registrada</i> (canal 13) <i>Zapping</i> (Telefé) <i>Zapping de colección</i> (Telefé)
Moda	Reportaje: dominancia	<i>Activados</i> (América) <i>Kubik</i> (América) <i>Planeta moda</i> (América) <i>Tendencias</i> (canal 9)
Noticiero	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>América noticias (sábados)</i> <i>América noticias 1º</i>

		<i>América noticias 2°</i> <i>América noticias mañana</i> <i>Arriba argentinos</i> (canal 13) <i>Diario de medianoche</i> (Telefé) <i>En síntesis</i> (canal 13) <i>Noticiero 13</i> <i>Telefé noticias 1°</i> <i>Telefé noticias 2°</i> <i>Telenoche</i> (canal 13) <i>Telenueve 1°</i> <i>Telenueve 2°</i> <i>Telenueve 3°</i> <i>Telenueve al amanecer</i>
Publicitario	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>El show creativo</i> (canal 9)
Reality show	Debate y reportaje: dominancia	<i>Cámara testigo</i> (América) <i>Infama</i> (América) <i>Reality TV</i> (América)
Religioso	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>Claves para un mundo mejor</i> (América)
Rural	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>América rural</i> (América) <i>CRA, el sentir del campo y la ciudad</i> (canal 9) <i>Dinámica rural</i> (canal 9) <i>Hombres de campo</i> (América) <i>Infocampo</i> (canal 9)
Servicios	Reportaje y Debate: subsidiariedad	<i>Prevenir</i> (canal 9) <i>Tiempo del tiempo</i> (canal 13)
Transmisiones deportivas	Reportaje y Debate: subsidiariedad	<i>Carburando</i> (canal 13)

Cuadro N.º 5: Género *desincluido*: debate

Género situado	Hibridación endógena	Programas
Entretenimiento	Reportaje: subsidiariedad Noticiero: dominancia	<i>¿Por qué no te callas?</i> (Telefé)
Espectáculos	Reportaje: dominancia Debate: subsidiariedad	<i>Bendita TV</i> (canal 9) <i>Intrusos en el espectáculo</i> (América) <i>Los profesionales de siempre</i> (canal 9) <i>Ponele la firma</i> (América)
Humorístico	Noticiero: dominancia Reportaje: subsidiariedad	<i>Duro de domar</i> (canal 13)
Rural	Reportaje y noticiero: dominancia	<i>Infocampo debate</i> (canal 9)

Cuadro N.º 5: Hibridación exógena dominante en el reportaje

Género situado	Programa
Juegos	<i>El muro infernal</i> (Telefé) <i>El último pasajero</i> (Telefé) <i>Golden balls</i> (América) <i>La noche del domingo</i> (canal 9)
Juegos telefónicos	<i>Call TV</i> (canal 9)
Musical	<i>Banda soporte</i> (América) <i>Pasión de sábado</i> (América) <i>Trasnoche pop</i> (canal 9)
Reality show	<i>Aconcagua 2008</i> (canal 13) <i>Cuestión de peso</i> (canal 13) <i>El casting de la tele</i> (canal 13) <i>Para siempre, ni solos ni solas</i> (canal 13) <i>Talento argentino</i> (Telefé) <i>Yo quiero ser la protagonista de Hairspray</i> (canal 13) <i>El conquistador del fin del mundo</i> (canal 13)

Cuadro N° 6: Hibridación exógena dominante en el noticiero

Género situado	Programa
Musical	<i>Rock y arena</i> (canal 9)
Reality show	<i>Videos en peligro</i> (canal 13)
Rural	<i>Jineteando</i> (canal 9)

Cuadro N° 7: Hibridación exógena dominante en el debate

Género situado	Programa
Entretenimiento	<i>100% lucha</i> (Telefé) <i>Lucha libre</i> (canal 9) <i>Showmatch</i> (canal 13)

5.2. Descripción de los géneros

- i. El *archivo* presenta fragmentos de otros programas con la finalidad humorística y crítica de poner en evidencia la producción televisiva. Su temática es, por lo tanto, la propia programación. Heredero de *Las patas de la mentira*, de Miguel Rodríguez Arias, el género se ubica en el horario central y tiene una única emisión semanal y grabada. Mario Carlón caracteriza esta clase dentro de la *metatelevisión*, ya que son programas que “no atienden a sí mismos, sino que se ocupan de otros, de lo que, por afuera de ellos mismos, los demás ponen en el aire”. Por lo tanto, construyen “un discurso que se ocupa de otro discurso, que es, en definitiva, la operación básica que estos programas despliegan” (2006: 280). Comparte su matriz y su modalidad (*lo cómico*) con el género humorístico. Se caracteriza por la alternancia entre la comunicación directa con el espectador y la presencia de escenas de ficción entre los conductores (que a menudo simulan enfrentamientos). Estos pueden caracterizarse como *charlatanes*, se encuentran *en piso* y manejan un estilo de comunicación informal,

conversacional y humorístico. La organización episódica es el unitario.

- ii. El *cultural* es una clase de programa que reúne temáticas muy variadas: la literatura (*Ver para leer*), las tradiciones provinciales argentinas (*Sentí Argentina*) y el judaísmo (*Un pueblo*). Su emisión se ubica en el central o en la trasnoche de los fines de semana y se emite grabado. El conductor responde al tipo del locutor, se dirige al espectador de manera directa y desarrolla su actividad en el piso o en exteriores, desde donde presenta las noticias y los informes o realiza las entrevistas. El estilo es periodístico y explicativo. Si bien predomina una formalidad coloquial, se da lugar también al humor como forma de distanciamiento crítico o paródico respecto del mismo género. Los programas se organizan predominantemente como unitarios.
- iii. El *deportivo* es un género orientado a brindar información sobre la actualidad de algunos deportes, en especial el fútbol y el automovilismo. Uno de sus rasgos es el relato de los eventos deportivos, alrededor del cual se organizan los reportajes y los debates en los que se evalúa el desempeño de los deportistas y los técnicos. Otra característica se relaciona con la difusión de las novedades del mundo automotor orientadas al consumo. La forma de emisión es semanal y se ubica en los distintos segmentos de los fines de semana. Su carácter de noticiero atado a las novedades del día implica la transmisión en directo, pero cuando el tipo de actualidad lo permite, su emisión va en grabado. La enunciación responde a un estilo periodístico y explicativo, a menudo polémico y conversacional, que incluye el humor y la informalidad. Los conductores se desenvuelven como locutores o como conductores propiamente dichos. La modalidad que predomina es la del *infoshow*. La presencia de una agenda construida en base a las noticias de la actualidad hace que su organización episódica sea variada. La inclusión de conductoras jóvenes y sensuales –como en *El garage*– agrega un

atractivo a un género que se asocia con un espectador modelo masculino y heterosexual. Que no se incluya *Carburando* como *deportivo* se debe a que en este programa predomina la presentación en directo de carreras automovilísticas.

- iv. El *documental* es un género predominante en la televisión pública, pero infrecuente en la privada.³³¹ G. Orza señala que estos programas “han evolucionado asociados a una idea de comunicación *formadora* o *educativa* que hoy se halla en paulatina desaparición.” (2002: 146). *Grandes de la vida* valora desde su propio título un contenido *formador*: historias de vida de ancianos que se presentan como modelos positivos de identificación. El horario de emisión se ubica los fines de semana al mediodía. El documental se presenta en el piso y el conductor (un locutor) utiliza un estilo formal, conversacional, explicativo y argumentativo, que elude las formas propias de la confrontación y el debate. La retórica general tiende a construir un producto fuertemente asertivo. El tipo de episodio es el unitario.³³²
- v. El *educativo* presenta rasgos en común con el de servicios, el religioso, el documental y el cultural. Su nombre hace referencia a la intención de la instancia productora (como ocurre con el humorístico o el de entretenimientos): *Hábitat natural* se presenta como un programa que busca promover la defensa del medio ambiente de los golpes de la modernidad. El conductor (un locutor) presenta los informes en piso y realiza entrevistas a actores sociales. La enunciación propone un estilo conversacional, coloquial, periodístico, explicativo y argumentativo. Su emisión es semanal y grabada. Sale al aire los fines de semana. Se organiza predominantemente en episodios seriados y en unitarios, que buscan sostener una continuidad temática alrededor de una problemática continua, por ejemplo, la contaminación ambiental.

³³¹ No lo es, en cambio, en el cable, donde su presencia es muy marcada.

³³² Es importante aclarar que por tratarse de una clase que incluye un solo programa, los rasgos que describo se confunden inevitablemente con él.

vi. Según la clasificación que propone www.television.com.ar, el *entretenimiento* es uno de los géneros más prolíficos de la televisión privada. Su denominación se confunde con la intención misma de sus programas (y de la televisión en general). El hecho de que pueda adscribirse a los tres géneros *desincluidos* indica que se lo podría asimilar a un *pregénero*. A pesar de su extensión, encuentro una serie de rasgos en común, que me permiten evaluar la identidad genérica. En primer lugar, una enunciación que construye un estilo marcadamente informal, conversacional y emotivo. En segundo lugar, sus programas permiten todo tipo de conductor: el presentador (*Este es el show*), el conductor propiamente dicho (*La mamá del año*), el charlatán (*Showmatch*) y el locutor (*¿Por qué no te callas?*). En todos los casos, la comunicación con el espectador es directa. En tercer lugar, la predominancia del entretenimiento lo lleva a presentar propuestas espectacularizadas a través de la presentación de segmentos o secciones en los que intervienen modalidades y matrices propias de los programas de juegos, de espectáculos, humorísticos, de interés general, *reality* y *talk shows* y musicales. Lo competitivo en particular mezcla de manera *espontánea* dos géneros de la no ficción, según la orientación específica de cada programa: el reportaje (como en *El último pasajero*, donde a través de una entrevista común, se establece un lazo de identificación del participante con las audiencias) y el debate (como en *Showmatch*, donde la polémica genera enfrentamientos que orientan las decisiones de los jurados y las audiencias en relación con los desempeños de los participantes). En cualquier caso, el entretenimiento se combina con la propia ficción, ya que todo juego supone una simulación. Su emisión es en directo (o en *falso vivo*) y semanal o diaria. Su horario de emisión es variado. Su estilo de comunicación es informal, polémico, fuertemente coloquial y directo. La liviandad y la banalidad atraviesan su tono general, lo que lleva a asociar el entretenimiento con el ocio y la distensión. Sus

conductores exponen estos mismos atributos. La amplitud de algunos de sus exponentes permite asociarlo matricialmente al *programa contendor*. Su organización interna es predominantemente el capítulo seriado.

- vii. El género *de espectáculos* incluye especialmente aquellos productos cuyos temas son la vida privada de los *famosos* y su desempeño en los propios medios (en primer lugar, en la televisión). La emisión de este género es diaria o semanal y en directo. Se lo ubica preferentemente en los horarios de la tarde o en el precentral. Este aspecto privilegia una atención de monitoreo favorecida por un nivel elevado de fragmentación informativa. Su modalidad dominante es la del *infoshow*. Se reconoce además por la preeminencia de la metadiscursividad que señala M. Carlón, aspecto matricial de otros géneros. Esta clase de programas se nutre de la vida cotidiana de un grupo muy acotado de personas. La limitación temática que implica este tipo de actualidad hace que su atractivo se oriente hacia el debate, en el que lo banal se *licua* con lo polémico. La presencia de famosos (en piso o en *móvil*) es muy frecuente. Este aspecto organiza una puesta en escena en la que puede predominar un estilo fuertemente agresivo, que incluso conduzca a la pelea cuerpo a cuerpo. Como en el caso del entretenimiento, su organización interna es el capítulo seriado. El conductor propiamente dicho está acompañado por un grupo de panelistas con los que establece una comunicación humorística, informal y periodística. Entre sus funciones, está la de distribuir la palabra entre los panelistas y los entrevistados, orientando las preguntas a la confrontación de ideas. Por este motivo, una de sus tareas principales es la de procurar el debate. En su versión más elaborada, se aproxima al documental que narra historias de vida, como ocurre con *Secretos verdaderos* y *Secretos de colección*. En estos casos, el noticiero y el debate ceden lugar al reportaje apoyado en el trabajo de archivo, la emisión es semanal durante los horarios nocturnos de los fines de

semana y la organización episódica es el unitario.

- viii. Los *juegos* y los *juegos telefónicos* son géneros que se organizan alrededor del deseo de los participantes de obtener un premio, pero también de *aparecer* en la televisión. Los participantes pueden encontrarse directamente en el piso o interactuar telefónicamente. El concurso narra la evolución *en directo* del participante, quien se instala televisivamente como un personaje. La presencia de las reglas del juego *crean* un mundo de competición. El reportaje y la entrevista en particular se instituyen como las formas de acceso a la interioridad del actor social-participante, facilitando así los procesos de identificación que posibilitan el interés del espectador en que alguien gane o pierda. Este aspecto junto con las noticias y el debate sostienen el interés de la expectación a través del tiempo. Cuando la competencia se centra en la destreza física, el género se vuelve más espectacular; así ocurre, por ejemplo, en *El último pasajero*. En cambio, cuando el eje se encuentra en el saber, la escena se sostiene más en el *suspense*, como ocurre en algunas de las propuestas de *La noche del domingo* o *Golden Balls*. Estos programas se ubican por lo general en el horario central. Su emisión es semanal o diaria y normalmente van en directo, entre otros motivos, por la participación telefónica de sus espectadores. El estilo es conversacional e informal y el modo es fuertemente emotivo, ya que pone en escena las pasiones propias de la competición. Su organización interna puede plantearse como unitario (por ejemplo, *Call TV*) o como capítulo seriado (por ejemplo, *El muro infernal*). En cualquier caso, el tipo de continuidad está dada por la obtención del máximo premio en un único episodio o por la necesidad de continuar participando a lo largo de varias emisiones. El conductor puede asumir el rol de presentador,

locutor o charlatán según la identidad específica de cada programa.³³³

- ix. El *humorístico* atraviesa los tres géneros *desincluidos*, como lo hace el entretenimiento. Por esta razón, se lo podría asimilar a un *pregénero*. Lo cómico como lo lúdico, además, puede pensarse como una de las modalidades dominantes de la televisión privada actual. El tema en común –y en especial *lo que hace reír*– es cierta idea de actualidad, entendida como el encuentro predominante y no conflictivo entre política, espectáculo y deportes a través de las noticias, las entrevistas y los informes centrados principalmente en la vida de los *famosos*. Este tipo de contenido supone un espectador modelo con competencia en *la actualidad televisiva* ya que esta es la materia prima a partir de la cual un famoso se instituye como tal. El humorístico, por lo tanto, es un género fuertemente metadiscursivo. A diferencia del género periodístico, el tratamiento de la actualidad que se propone es paródico, burlón o irónico.³³⁴ La puesta en humor de la actualidad produce un distanciamiento enunciativo que a menudo se traduce en reflexión y en crítica, como ocurre en *Caiga quien caiga* o *Duro de domar*. El estilo predominante de comunicación es periodístico, informal, conversacional, humorístico e irónico. Este último aspecto determina el rol del conductor, que parodia al locutor, estableciendo así una clave de lectura en la que se interpela al espectador modelo como un

³³³ Es importante destacar que el juego forma parte de la *matriz* de la *modalidad lúdica*. A través de ella, la televisión tiende a recuperar los aspectos más festivos y corporales de la cultura popular que identifica M. Bajtin (2003). Como señala Valerio Fuenzalida, “Lo lúdico genera un espacio-tiempo especial, con un orden inmanente diferente a lo cotidiano y que se agota en sí mismo, con reglas propias para cada juego, libres pero obligatorias. Quienes participan tienen un sentimiento de alegría y de tensión hacia una resolución incierta” (2002: 92). La búsqueda de la resolución establece una tensión clásicamente ficcional entre el quiebre de un orden conocido, la búsqueda de su restauración y la obtención de una recompensa. Por este motivo, cada segmento de un juego se convierte en un pequeño relato.

Matricialmente, el juego se plantea como un *segmento bien delimitado* y se presenta de forma interactiva (a través de las llamadas telefónicas, Internet o el correo postal) o presencial a través de la participación de los invitados *famosos* o de los concursantes. Se incluye en géneros tan variados como el de entretenimiento, el *magazine*, el musical, el de espectáculos, el de interés general y el humorístico. Además de divertimento e interpelación al espectador, el *juego* se instituye como una forma de obtener financiamiento a través de las publicidades no tradicionales (PNT).

³³⁴ Esto se logra especialmente a través de una retórica en la que predomina el *gag* visual y verbal, el equívoco (o *quid pro quo*), la inversión cómica y la exageración, recursos clásicos para la construcción de la comicidad (Henri Bergson, 1942).

sujeto *inteligente*, capaz de descifrar segundas intenciones. El *notero* es un actor central del género y se encuentra *en exteriores* con la *gente común* y los *famosos*. Su personalidad –como la del conductor- marca la identidad de cada programa.

La frecuencia es semanal o diaria en el horario central; su emisión es en directo (o falso vivo) o grabada, y articula la presentación en piso con las notas grabadas o en directo y con el archivo, a menudo de contenido metadiscursivo. La estructura se organiza en secciones (o segmentos bien delimitados) a través de los diferentes tipos de episodios.

- x. El género *de interés general* constituye una clase determinada por la preeminencia del reportaje. Los programas que lo integran entretienen, son periodísticos, tienen humor y son de espectáculos, pero parecen moverse en un límite de alcance mayor, la *miscelánea*, lo que hace difícil su adscripción privativa a alguna de las clases anteriores, de allí su denominación tan difusa. Las entrevistas se plantean en diferentes situaciones (mientras se almuerza o se camina por la ciudad, sentados en un living o encerrados en la habitación de un hotel). Estas variaciones son uno de los elementos que contribuye a forjar la identidad de cada programa en particular. El otro es el estilo del conductor y su personalidad, de tal suerte que este y el programa en muchas ocasiones conforman una relación de equivalencia (como ocurre, por ejemplo, con *Almorzando con Mirtha Legrand* o *Impacto Chiche*). El conductor puede presentarse como un conductor propiamente dicho (*Almorzando con Mirtha Legrand*) o como un locutor (*Habitación 414*). El estilo de comunicación es periodístico, informal, conversacional, emotivo y polémico. En algunos casos, predomina el tono sensacionalista (como ocurre con *Impacto Chiche*). La emisión puede ser diaria o semanal, por lo general en los horarios del mediodía o la tranoche. La organización episódica es el unitario. Puede emitirse grabado o en directo e incluye desde luego archivo y notas especiales.

xi. El *magazine* presenta contenidos de actualidad relacionados con el entretenimiento, el servicio, la vida cotidiana y la información general. A la manera de una revista, se organiza en secciones (o segmentos bien delimitados), de allí su nombre. Estas se enlazan a través de uno o dos conductores propiamente dichos que a la vez imprimen un tono informal, ligero y hogareño en su relación con las audiencias. El tipo de tratamiento pretende acercar tranquilidad y orden a la vida cotidiana en el hogar, garantizando que todos los problemas que esta pueda presentar tengan una resolución positiva y adecuada si se tiene el empeño necesario. Este rasgo tiende a relacionar el género con las amas de casa, pero la amplitud y variedad de propuestas que hoy incluye demuestra que su objetivo es el *gran público*. En todo caso, es su temática la que tiene una orientación hogareña. Su ubicación diaria, por las mañanas y las tardes. Su emisión es en directo. En líneas generales, puede afirmarse que el estilo enunciativo es periodístico, argumentativo, fuertemente explicativo, coloquial e informal con tendencia a la polémica. Este aspecto en particular permite diferenciar algunos de ellos (como *AM, antes del mediodía*). Por otra parte, la presencia de los panelistas favorece el intercambio, la distribución de los contenidos en secciones y su estilo conversacional y amistoso. La organización en secciones hace que su estructura esté abierta a la inclusión de segmentos de distintos géneros, como el *reality show*, el *talk show*, el juego y algunas clases de la ficción.³³⁵ Dado que predomina el reportaje, el *magazine* –como el de interés general– depende en gran medida de la presencia de *invitados e informes*. Con el noticiero, comparte el tipo de abordaje urgente de la actualidad, la inclusión de diferentes subgéneros (como crónicas y noticias) y el rol intermediario del conductor, quien hace descansar su *no saber* en la *duda*.

³³⁵ Así ocurre, por ejemplo, en *Mañanazas informales*, con la presencia de personajes (el payaso Malaonda) y *sketches*.

La organización episódica es variada.³³⁶

- xii. El de *moda* se encuentra imbricado con el de *publicidad*. Se trata de programas de actualidad destinados tanto a la difusión como a la promoción de nuevos productos. Esta doble identidad se construye a través de entrevistas e informes sobre empresarios relacionados con la moda y modelos, actores u otra clase de *famosos*. La enunciación se construye a través de un estilo que se asume como refinado, explicativo y formal, pero coloquial, rasgos que explican la ausencia del debate. El género refuerza su adscripción a *lo moderno* (equivalente en este caso a *lo que se usa*) a través de una puesta en escena que remeda el estilo de fragmentación del video clip. Su emisión es grabada y semanal, ubicada en los horarios nocturnos de los días sábado. Su organización episódica es el unitario. Comparte elementos matriciales con otros géneros, como el *magazine*, en la alternancia presentación en piso/informe y en la presencia de secciones. El conductor propiamente dicho pertenece por lo general al mismo mundo de la moda, lo que refuerza la significación que procura el género.
- xiii. El *musical* se caracteriza por la mezcla de reportajes, noticias de actualidad musical y *shows* en piso o emisión de video clips. También incluye una suerte de competencia o *ranking* de canciones en la que se asocia la calidad musical a su consumo masivo. Esto contribuye a la configuración de *estrellas* que suben o bajan del *ranking* según los supuestos favores del público. En su organización, predomina el reportaje (*Banda soporte*) o el noticiero (*Rock y arena*, programa que se presenta como un resumen de los shows más importantes). En cualquier caso, la estructura incluye una secuencia en la que se presentan los músicos, se los entrevista brevemente y luego estos realizan un *show* (compuesto básicamente de dos o tres

³³⁶ La inclusión de *Sin escala* en esta clasificación produce una disrupción en relación con los otros programas, ya que este se acerca más al periodístico o al de interés general que al *magazine*.

canciones) o se da paso a la emisión de un video clip. Ambas opciones incluyen el *hit*, ya que esta clase supone a la vez la difusión y la promoción de los productos, como en el género moda. Los estilos musicales dominantes son la cumbia, el rock y el pop. Los programas se ubican en la grilla de los fines de semana por las tardes o en la trastroche; su emisión es grabada o en directo. En este último caso, el programa se desarrolla con la presencia de público. Su organización episódica es el unitario. El estilo es coloquial e informal, apoyado en un conductor que asume las funciones de un presentador (*Pasión de sábados*).³³⁷

- xiv. El *noticiero* es una de las clases cuyo reconocimiento es más inmediato, en parte debido a su persistencia histórica con una propuesta que en líneas generales no se ha modificado: la de informar. Su tema predominante es la actualidad, organizada en noticias, pequeños relatos contruidos a partir de una vasta agenda nacional e internacional. Las noticias son presentadas por los conductores propiamente dichos, quienes contribuyen a la construcción de un sentido dominante en una estructura abierta, como es la de la actualidad. Entre sus rasgos enunciativos, se destaca lo conversacional, lo informativo, lo argumentativo y lo explicativo. En un plano complementario, aparece lo expresivo (que puede asociarse al amarillismo o al sensacionalismo), rasgo que define estilísticamente a cada programa (y a cada canal) en particular. Su matriz fue asimilándose a la del *magazine*, en especial por su adscripción a la modalidad del *infoshow* (G. Kaufman, 2008). Su modo de emisión es en directo desde *el piso*, donde se presentan sus diferentes subgéneros. Su frecuencia horaria es diaria y atraviesa las distintas franjas; su organización episódica es muy variada, aunque tiende a la serialidad dado el tipo de materiales con los que elabora su contenido.³³⁸

³³⁷ *Trastroche pop* -a diferencia de los otros programas- se caracteriza por la emisión de video clips sin presentaciones.

³³⁸ Respecto de las noticias, son relatos breves de actualidad sobre hechos y personas del mundo factual. Una de sus características es la fragmentación, que intenta mantener el interés acerca de contenidos que a menudo -cuando el noticiero se está emitiendo- ya son

xv. El *periodístico* se asemeja al del entretenimiento y al humorístico en la variedad de programas que contiene; por esta razón, en otra propuesta de clasificación podría pensarse como un *pregénero*. A diferencia del entretenimiento, su tipo predominante es el reportaje recreado de múltiples formas (como en el de interés general). La denominación de *periodístico* destaca un tipo de práctica social que acompañó desde el principio a la televisión (ver **capítulo N.º 5**). Como ocurre con el noticiero, el género promueve expectativas que se relacionan a la vez con lo político, lo económico y lo cultural. Los actores sociales interpelados proceden predominantemente (aunque no de forma exclusiva) del mundo de la política (*Tres poderes*), del espectáculo (*Argentinos por su nombre*), de la historia (*Algo habrán hecho*), de la vida cotidiana (*Adolescentes en el horno*) o de una combinación de todos ellos (*La cornisa* y *Un tiempo después*). Cuando provienen de la vida cotidiana, pueden agruparse alrededor del concepto de *gente común* (*Adolescentes en el horno*) o de *gente común* atravesada por experiencias extraordinarias (los presidiarios de *Pabellón N.º 5* y *Cárceles*). En ambos casos, la matriz es similar a la del *reality show*.

El *periodístico* se caracteriza además por presentar un universo problemático en el que la mediación del reportaje opera como un ordenador para la comprensión de los fenómenos. Su agenda –como en el noticiero– se construye a partir del entrecruzamiento de las diferentes variables que conforman la *actualidad*.³³⁹ Su ubicación nocturna en horario central y con emisión semanal devela la intención de que a sus contenidos se les dispense una atención concentrada. La enunciación es *periodística*, explicativa, informativa, argumentativa y

conocidos por el espectador. Por eso, el verdadero atractivo televisivo de las noticias no lo constituye tanto qué pasó sino cómo fue que ocurrió y cómo se lo narra, es decir, su estrategia ficcional.

³³⁹ Esto ocurre incluso en *Algo habrán hecho*, en el que la referencia a la historia argentina apela permanentemente a la actualidad, por ejemplo, a través del tópico de la *corrupción política*.

polémica. Su finalidad es acercar un contenido de cierta complejidad al espectador *familiarizándolo* con él. Esta *voluntad explicativa* se apoya a menudo en la construcción de un tipo de conductor que, como en el noticiero y el *magazine*, *necesita* entender una realidad. Este rasgo determina también la vocación probatoria de lo que se afirma, por ejemplo, a través de múltiples testimonios e imágenes. La variedad de registros (que va desde la seriedad de *Oppenheimer presenta* hasta la informalidad de *Adolescentes en el horno*) depende del espectador modelo. En su organización, predomina el unitario y el episodio seriado. Su modo de emisión –grabado o en directo- obedece fundamentalmente al tipo de actualidad a la que se orienta.³⁴⁰ En cualquier caso, su modalidad predominante es la del *infoshow*.

- xvi. El *publicitario* es un género de ubicación marginal: se emite los fines de semana en la traspasnoche. Como ocurre con el de moda y el musical, hibrida con la propia publicidad, ya que se centra a la vez en la difusión y la promoción de nuevos productos, que en este caso son las campañas de las agencias. Su temática, por lo tanto, es la actualidad publicitaria desde el punto de vista de sus mismos productores. La enunciación se exhibe como refinada, formal y coloquial. El registro de los conductores propiamente dichos utiliza la jerga correspondiente al campo temático. Su emisión es grabada y semanal. Su organización episódica es el unitario.
- xvii. El *reality show* reúne actualmente un vasto conjunto de programas que, en su indeterminación, amplía considerablemente los alcances de la denominación original con que se lo reconoció en Estados Unidos en los años ochenta (ver **capítulo N.º 5**). Comparte su matriz con el periodístico (*Golpe a golpe*), el de interés general (*Terapia, única sesión*), el propio *reality* en su formulación más clásica (*Cárceles*), y el programa de juegos (*Video en juego* o *Talento*

³⁴⁰ Cuando atiende a temas menos perentorios, se acerca más a la configuración del *reality* (*Argentinos por su nombre* o *Pabellón Número 5*), va en grabado y tiene un gran despliegue de producción (que incluye notas en exteriores); cuando se encuentra más próximo a la agenda semanal, predomina el debate y el noticiero (*La cornisa* y *Tres poderes*) y se desarrolla *en piso*, en directo y con *invitados*.

argentino). En cualquier caso, la pauta del reconocimiento es el protagonismo (y no la mera participación) de la gente común. Su carácter prolífico, como ocurre con el de entretenimiento, el humorístico y el periodístico, permitiría identificarlo como un *pregénero*, lo que explicaría los diversos géneros desincluidos que lo contienen. En todos los casos, un *hombre* (o *mujer*) *común* resuelve un problema personal (*Cirugía del alma*), exhibe sus destrezas con el objetivo de obtener un premio o un reconocimiento (*Yo quiero ser la protagonista de Hairspray*), conoce gente con la que compartir un proyecto (*Por siempre, ni solos ni solas*) o se muestra como protagonista de situaciones extraordinarias (*Policías en acción*).³⁴¹ La emisión se ubica por las tardes o por las noches en el horario central, de forma diaria o semanal y, como en el caso del periodístico, su periodicidad depende en parte de la propuesta de la producción. La enunciación es conversacional e informal, a menudo polémica y emotiva. Se realiza indistintamente en piso y en exteriores. Su modalidad predominante es la del *infoshow*. Su organización episódica es variada: puede alternar el unitario con el episodio seriado (*Policías en acción*) y el capítulo con el capítulo seriado (*El casting de la tele*) o plantearse como un unitario (*Cirugía del alma*) o un capítulo (*Había una vez un club*). El tipo de conductor depende de la propuesta del programa. Puede tratarse de un charlatán (*Argentinos por su nombre*), un presentador (*Talento argentino*), un locutor (*Cirugía del alma*) o un conductor propiamente dicho (*Para siempre, ni solos ni solas*).

- xviii. El *religioso*, nombrado ambiguamente por su temática, posee la estructura propia de un noticiero de actualidad, vinculado con un tema asociado tradicionalmente a lo cristiano: la solidaridad. Las noticias se acompañan de reportajes centrados en la historia de vida. Su

³⁴¹ Corresponde la inclusión de *Infama* como poseedor de estos rasgos ya que el hecho de que en este programa se presente *famosos* en situaciones aparentemente cotidianas hace que prevelezca de ellos su carácter de *gente común*.

emisión es grabada durante los fines de semana y en horarios de la mañana. Comparte elementos matriciales con el periodístico, el *magazine* y el *reality show*. Su enunciación es conversacional y formal, en un estilo atravesado por la voluntad apelativa. Estos aspectos se complementan con un conductor propiamente dicho educado y moderadamente distante. La organización episódica es el unitario.

- xix. El *rural*, como ocurre con el religioso, el publicitario y el de moda, se nombra por su temática: el campo, sus actividades económicas y su vida cotidiana, pero también sus problemas y sus actividades extraordinarias y divertimentos. Las hibridaciones y la variedad de propuestas dan cuenta de un género que se manifiesta como muy prolífico –a pesar de estar ubicado en horarios marginales. Su modo de emisión es diario (*Infocampo*) o semanal (*Jineteando*). En el primer caso, como todo noticiero, se emite en directo. La enunciación es conversacional, informativa, polémica y expresiva. El tipo de conductor responde predominantemente al locutor. La organización episódica es variada.
- xx. El *de servicios* brinda información de actualidad perentoria (sobre el estado del tiempo) o permanente (sobre los riesgos de la vida cotidiana). El género, que fue fundamental en la paleotelevisión, se emite semanal (*Valores*) o diariamente (*Tiempo del tiempo*) en horarios de la mañana, en directo o grabado según las características del tema. Su organización se corresponde con el episodio seriado, lo que responde adecuadamente al carácter predictivo de su propuesta. La inclusión de programas como *Valores* (dedicado a la reflexión moral a través del reportaje), *Prevenir* (con consejos de la Policía Federal acerca del mundo del delito), *Rutas en rojo* (dedicado a prevenir los accidentes de tránsito) y *Tiempo del tiempo* construye un conjunto tan heterogéneo como limitado en cuanto al alcance del concepto *servicio*. La enunciación es conversacional, informativa, predominantemente apelativa y didáctica; esta

última se sostiene fuertemente en su tipo de conductor: el locutor. Comparte rasgos matriciales con el noticiero, el periodístico y el programa de interés general. Pero se aleja de estos en relación con su modalidad informativa clásica, alejada del *infoshow*.

- xxi. En relación con el *talk show*, ocurre lo opuesto a lo que describí respecto del *reality show*: la clasificación ubica un solo producto para representarlo.³⁴² En principio, se trata de un género en el que la *gente común* que lo definió históricamente es sustituida por un panel de *famosos* que conversan sobre su vida privada en un tono polémico, desprejuiciado, fuertemente humorístico, paródico e irónico. Su conductor responde al tipo del charlatán. Su emisión es semanal, grabada y en horario central. Su organización episódica es el unitario.
- xxii. Las *transmisiones deportivas* a las que hace mención esta clasificación se refieren específicamente al noticiero híbrido *Carburando*, que articula las transmisiones de carreras y las promociones de productos, los reportajes y las noticias del mundo del automovilismo. Puede, por lo tanto, asimilarse a otros géneros, como el de moda, el rural y el de publicidad. Su emisión es en directo, semanalmente y por la mañana de los domingos. Su horario de inicio depende del momento en que comience la carrera. La enunciación es emotiva, informativa y moderadamente coloquial. El estilo construye un aquí y ahora que a menudo se traduce en un registro *crudo* o *sucio*, que refuerza el contrato de credibilidad. Su organización episódica dominante es la del unitario. El tipo de conductor es el locutor.
- xxiii. El de *Turismo* nombra de manera un poco ambigua una clase de programa que articula un aspecto documental narrativo (la mostración secuencial de distintos lugares del mundo) con

³⁴² El *talk-show* se consolidó en Estados Unidos en los años ochenta, con programas como *The Oprah Winfrey Show*, *El show de Cristina* y *El show de Ricki Lake*. Originalmente, presentaba paneles integrados por *hombres y mujeres comunes*, convocados para discutir sobre temas de su vida privada y empujados a la confrontación y a la exposición de lo íntimo por un *charlatán*. Su tratamiento espectacular y su orientación ficcional hacía que su propuesta se presentara como poco verosímil. Considerado en estos términos, sería un género próximo al de interés general e incluso al humorístico y al periodístico. En este sentido, podrían considerarse como pertenecientes a él, *Para siempre, ni solos ni solas*, *Intrusos en el espectáculo* y *La mamá del año*. Pero teniendo en cuenta que en la clasificación sólo se incluye *La Biblia y el calefón*, es poco lo que se puede evaluar.

entrevistas e informes. Lo espectacular se mezcla con lo periodístico a través de la modalidad del *infoshow*. Su matriz comparte aspectos del *reality show*, pero especialmente del periodístico, aunque a diferencia de este, su enunciación es la propia del *magazine*: predomina la informalidad, el tono coloquial y explicativo, la ironía y el humor. Su emisión es grabada, semanal y en horario central. Su propuesta se centra en mostrar los aspectos insólitos, pero también los más estereotipados y reconocidos de las otras culturas. Su organización episódica predominante es el unitario. El tipo de conductor es el charlatán.

6. Conclusiones: la no ficción en el campo de lo híbrido

Del análisis de la clasificación propuesta, puede inferirse que los programas se agrupan por géneros según los siguientes ejes: la función (entretenimiento, educativo, servicios y humorístico), la estructura genérica (juegos, juegos telefónicos, *magazine*, noticiero, *reality show* y *talk show*), la temática predominante (turismo, rural, religioso, publicitario, musical, moda, espectáculos, deportivo y cultural), la indeterminación temática (interés general, documental y archivo), la práctica productora dominante (periodístico) y la modalidad de emisión (transmisiones deportivas). Pero más allá de estos seis ejes, las adscripciones de los programas no siempre responden a criterios semejantes.³⁴³ Especialmente en los géneros preponderantes (es decir, en aquellos que incluyen un mayor número de programas), las denominaciones orientan de manera muy general (a la manera de un pregénero) lo que está caracterizando cada producto.³⁴⁴ Este elevado nivel de generalización en ocasiones puede desdibujar las expectativas en la

³⁴³ Por ejemplo, *Carburando* no se incluye en el género deportivo a pesar de que la transmisión de carreras sea solo uno de sus aspectos diferenciales; *Duro de domar* no se clasifica como de espectáculos, a pesar de que su propuesta dominante –la reunión de panelistas para debatir sobre las novedades televisivas– es similar a la de *Bendita TV*.

³⁴⁴ Por ejemplo, el entretenimiento divierte con reportajes, noticias y debates, el de espectáculos habla sobre la gente *famosa*, el humorístico hace reír, el periodístico narra el encuentro de la televisión con lo real, el *reality show* muestra a gente *común* compitiendo y/o mostrando su cotidianidad y el noticiero da la actualidad. *Todo* lo demás resulta secundario

recepción.³⁴⁵

Si la ausencia de especificidad (y de coherencia y uniformidad) se piensa como un rasgo característico de la clasificación y no como un problema, es en la *hibridación* dominante donde puede encontrarse la respuesta: para www.television.com.ar, los protagonistas de la televisión no son las clases, sino sus programas; lo que se reconoce predominantemente es el *producto* y no su adscripción genérica. Por lo tanto, los propios programas (e incluso sus conductores) desplazan el privilegio de la identificación genérica seguramente porque se supone que ambos pueden describir *mejor* que la clase un conjunto de expectativas posibles.³⁴⁶ En otros casos, la expectativa por el programa se construye en especial a partir de la cristalización de un contenido en una ubicación horaria.³⁴⁷

La hibridación se observa también en la modalidad predominante: el *infoshow*. Lo real –la materia constitutiva de estos géneros– se adecua al espectáculo televisivo y en el proceso debilita la dominancia de su especificidad. Los límites entre lo real y lo creado se desdibujan porque en el tratamiento de los contenidos se confunden sus estrategias retóricas, temáticas y enunciativas.³⁴⁸

³⁴⁵ Por ejemplo, *Argentinos por su nombre* ¿es periodístico o humorístico?, ya que ambos aspectos caracterizan al ciclo; *Cuestión de peso* ¿es un *reality show* o un programa de juegos?, pues finalmente se establece un nivel de competencia en el que si se adelgaza según criterios *ad hoc*, se permanece en el ciclo; *Habitación 414* ¿es un programa de interés general, periodístico o de espectáculos?: todos sus participantes pertenecen al ámbito del espectáculo televisivo y se busca su interpelación como *personas* más allá del *personaje*; *Nosotros también nos equivocamos* ¿pertenece al género de archivo o al humorístico?, ya que brinda un tratamiento humorístico al material de archivo televisivo similar al que le brinda *Zapping*

³⁴⁶ El caso por antonomasia lo representan los programas de larga permanencia en la historia de la televisión, como *Showmatch* (desde 1990), *Almorzando con Mirtha Legrand* (desde 1968) y *Susana Giménez* (desde 1987). En los tres ejemplos, cambiaron algunos aspectos formales, sus denominaciones, los horarios y los canales de emisión, pero sus expectativas generales excedieron y exceden a las que pueda construir su adscripción genérica.

³⁴⁷ Es lo que ocurre con el *magazine* (género del ama de casa situado siempre por la mañana, aunque sus audiencias actualmente se ampliaron) o el noticiero (con tres o cuatro emisiones diarias: a la mañana temprano, al mediodía, a la media tarde y a la medianoche, coincidentes con la salida de la familia del hogar, su regreso y su descanso).

³⁴⁸ Así ocurre, por ejemplo, con *Terapia, única sesión* (un reportaje que se desarrolla como si se tratara de una sesión de psicoanálisis), *Argentinos por su nombre* (encuentros *casuales* del conductor con un *famoso*, que accede *espontáneamente* a pasear por la ciudad) e *Intrusos en el espectáculo* (relatos atravesados a menudo por el *pathos* del melodrama). Una hibridación similar ocurre entre los dos tipos de actores que conforman su universo: los que pertenecen al campo de lo extraordinario (los *famosos* y los *naturalmente* aceptados como reconocidos: profesionales destacados, políticos, escritores, etc.) y los que pertenecen al campo de lo cotidiano (hombres y mujeres corrientes). En los dos casos, reciben un tratamiento espectacular: los *grandes* hombres y mujeres de la política (*Tres poderes*), la historia (*Algo habrán hecho*), el espectáculo (*Secretos verdaderos*) y el deporte (*Fútbol de primera*) conviven en los mismos géneros con los hombres y mujeres comunes cuyos relatos de vida a menudo se tiñen de épica, como si de esa forma se *justificara* su inclusión en la televisión. Así ocurre con, por ejemplo, los condenados a prisión (*Cárceles*), las mujeres destacadas positivamente por sus acciones como

Las modalidades cómica y lúdica, a su vez, atraviesan un gran número de clases, como un supuesto contractual que garantiza el espectáculo concebido como una forma del entretenimiento, incluso cuando lo real referido pueda remitir a situaciones dolorosas.³⁴⁹

Como señalé anteriormente, los *famosos* y sus actividades se legitiman como tales por formar parte de un mismo espacio: el de lo televisivo. Pertener a él es la condición para integrar los paneles, las entrevistas y las noticias. A su vez, la referencia a ellos se encuentra en mayor o menor medida en todas las clases televisivas, conformando una especie de laberinto de espejos en el que lo mismo juega a ser lo otro. Ambos aspectos construyen una *metadiscursividad* que alimenta y a la vez explica la existencia de tantos programas en los que la propia vida de la televisión y de quienes la hacen prevalece como temática. Lo que se busca es comentar los aspectos destacados de la propia programación o de su contexto evaluando al otro o autocorrigiéndose.³⁵⁰ En otros casos, se busca promover el entretenimiento a través de la burla, el elogio, la denuncia o la humillación.³⁵¹ Desde luego, los límites entre sus diferentes manifestaciones son muy variables ya que no dependen del género sino del programa. Por lo tanto, requieren de análisis particulares que exceden la propuesta de este capítulo. Lo significativo es que la televisión, como todo discurso, no puede evitar su dimensión dialógica intrínseca.

Por otra parte, en los géneros de la no ficción se observa con frecuencia la aceptación de

madres (*La mamá del año*), los boxeadores (*Golpe a golpe*) o los jóvenes de costumbres evaluadas como moralmente positivas y sus padres (*Adolescentes en el horno*). Los tipos de actores no caracterizan los géneros porque ambos reciben el mismo tratamiento del *infoshow*. La excepción la constituyen el archivo, el deportivo, el educativo, el de juegos, el de moda, el publicitario, el *reality show* y el de espectáculos, que se definen principalmente por la *identidad* de sus actores. Estos aspectos los analizaré en relación con *La liga* en el **capítulo 6**.

³⁴⁹ Como ocurre en *Cárceles*, *Para siempre, ni solos ni solas* (personas con dificultades para constituir parejas, pero deseosas de hacerlo) e *Impacto Chiche* (una miscelánea en la que se encuentran entre otras temáticas las vinculadas con el abuso sexual, las adicciones y los trastornos alimenticios)

³⁵⁰ Como sucede, por ejemplo, en *Duro de domar*, *Televisión registrada* y *Caiga quien caiga*, y en *Nosotros también nos equivocamos* respectivamente.

³⁵¹ Por ejemplo, *Intrusos en el espectáculo*, *Los profesionales de siempre*, *Ponele la firma* y *Último vuelo del día*.

las convenciones implicadas en la representación de lo real (por ejemplo, a través de la marcación a otros actores para que se conduzcan como se espera que lo hagan frente a las cámaras), la mostración del dispositivo enunciativo (por ejemplo, en la puesta del noticiero, que incluye el detrás de escena) o la indicación de su existencia (a través de los comentarios realizados por los conductores acerca de lo que está ocurriendo *detrás de cámaras*). La *opacidad* resultante lejos de lesionar el contrato (como ocurriría en la ficción clásica), contribuye a configurarlo, ya que refuerza el verosímil propio de los géneros de no ficción, caracterizados por la credibilidad en lo que se enuncia como lo real. Del mismo modo, la objetividad y la transparencia clásicas se ven desplazadas por una retórica que naturaliza la subjetividad y la emoción en el tratamiento de la información, incluso en el noticiero.

La comunicación con el espectador es coloquial e informal y se realiza a través del conductor, actor central en la construcción enunciativa de estos géneros. La mirada a cámara (o *a los ojos del espectador*) constituye actualmente un rasgo retórico hegemónico de la no ficción que fortalece el contrato de credibilidad y contribuye a la producción de un dispositivo realista netamente televisivo en el hogar, garantizando la familiaridad, la intimidad y la confianza propias de la televisión. A través del conductor que *mira a cada uno*, la audiencia es interpelada de manera individual.

Es de destacar que a pesar de ser www.television.com.ar un espacio de consulta para la industria televisiva, su clasificación guarda pocas similitudes con la que utiliza la Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía de Argentina (APTRA), institución fundada en 1959 que anualmente entrega los Premios *Martín Fierro*.³⁵² Este hecho refuerza la concepción del

³⁵² Las categorías de premiación de los géneros de no ficción del año 2007 fueron: *reality show*, periodístico, noticiero, humorístico, interés general, cultural, entretenimientos y deportivo. No reconoció archivo, documental, educativo, espectáculos, juegos y juegos telefónicos, *magazine*, moda, musical, publicitario, religioso, rural, servicio, *talk show*, transmisiones deportivas y turismo. Esto no

género como un campo de batalla en el que se dirime la significación.

significa que los programas de esas clases no hayan sido incluidos en los otros géneros para su premiación. Así ocurrió con *Mañanas informales* (premiado como información general y caracterizado por www.television.com.ar como *magazine*) y *Carburando* (deportivo y transmisiones deportivas respectivamente).

Capítulo N.º 5: *La liga* en la historia de la televisión argentina

1. Objetivos

En este capítulo, propongo:

- identificar los períodos de la historia de la televisión de aire de la Argentina y establecer entre ellos continuidades y rupturas;
- evaluar las particularidades narrativas de los programas periodísticos en relación con el resto de la narrativa de la no ficción; y
- ubicar diacrónica y sincrónicamente *La liga* en el contexto de la narrativa televisiva de la Argentina.

2. La televisión argentina y los géneros de no ficción ³⁵³

Frédéric Barbier y Catherine Bertho Lavenir (1999) señalan que en los orígenes de la televisión occidental, esta remedó los dos modelos desarrollados por la radio antes de la Segunda

³⁵³ Como señala Mirta Varela, hay muy pocas investigaciones dedicadas a la historia de la televisión en la Argentina. Los trabajos existentes son de corte periodístico o de divulgación, biografías o entrevistas a gente destacada del medio y estudios sobre un género en particular o un canal, pero en cualquier caso -si se exceptúa su propio trabajo- carecen de “preocupación metodológica y no van mucho más allá del anecdótico.” (2005: 18). De todas formas, estas historias formulan una cronología y brindan información sistemática de relevancia para el análisis de los contextos.

Pablo Sirvén (2001) propone una periodización de la televisión argentina dividida en cinco momentos marcados por lo político y relacionados con la propiedad de las emisoras, según estas hayan estado en manos del Estado o en manos privadas. Los períodos son: de la fundación (1951-1959), de la privatización (1960-1973), de la estatización (1974-1983), de la reprivatización (1984-1994) y de la atomización (1995-2001). Nora Mazziotti (2002) utiliza el mismo criterio, pero denomina *etapas* a los períodos y llama a las dos primeras *estatal experimental* y *de consolidación* respectivamente. Para la autora, la primera se caracterizó por la experimentación en relación con un medio hasta entonces desconocido y supuso germinalmente la totalidad de lo que luego se desarrollaría; la segunda supuso un período de florecimiento de la televisión privada que se interrumpió a causa de la inestabilidad política del país. Por su parte, Carlos Ulanovsky, Silvia Itkin y el mismo Pablo Sirvén (1999) proponen segmentar la historia en tres períodos: el primero (que va de 1951 a 1966) marca la etapa fundacional, regida por la creación del *estilo* televisivo, el segundo (de 1967 a 1982) incluye lo que los autores denominan *edad de oro* y su posterior decadencia a partir del golpe de estado de 1976, y el tercero (de 1983 a 1999) se inicia con la recuperación de la democracia y culmina con el triunfo de la televisión global. En una publicación posterior, C. Ulanovsky y P. Sirvén (2009) analizan el período siguiente (al que no denominan de una manera en particular), que hacen llegar hasta el año 2009. Esta última propuesta profundiza lo que Sirvén (2001) denominó como *atomización*. Desde una perspectiva cultural, Mirta Varela (2005) denomina *televisión criolla* al período 1951-1969. Dentro de este, diferencia dos etapas: los diez primeros años (1951-1960) se caracterizan por la precariedad de producción en el marco del interés estético que despertaba en unos pocos. Según la autora, en este período se produce “un pasaje de *la tele-visión al televisor*, es decir de las utopías de transmisión de imágenes a distancia (cuyo símbolo recurrente sería la antena transmisora o tele-transmisora) al electrodoméstico que aún no tenía un espacio propio en el hogar. El televisor “es lo que queda de esas proyecciones maravillosas una vez que se concretan.” (14), y la segunda década, en cambio, marca el pasaje *del televisor a la televisión* “y con ello a la existencia de un verdadero medio de comunicación de masas”: la TV implica ya “un medio, un espectáculo, una audiencia y fundamentalmente, un lenguaje.” (16). Jorge Nielsen (2004, 2005, 2006, 2007, 2008 y 2009) propone una *historia documentada* en una serie de volúmenes que no expresan un criterio uniforme o claramente delimitado, aunque predomina la exposición *por décadas*: 1951-1960, 1961-1970, 1971-1980, 1981-1985, 1986-1990 y 1991-1995. Su trabajo aporta información detallada y cronológica.

guerra mundial: en Estados Unidos, el modelo privado financiado por la publicidad y preocupado por incrementar los niveles de audiencia y en Europa, el modelo público gestionado por el Estado y orientado a la prestación de un *servicio*. Ambos modelos perduraron hasta los años ochenta, década en la que Europa creó nuevos canales (privados) en el marco del neoliberalismo político y económico. Umberto Eco (1986), Francesco Casetti (1988) y Francisco Pastoriza (1997), entre otros investigadores, coinciden en denominar *neotelevisión* al período que se inició en ese continente en aquellos años. La *neotelevisión* se caracteriza por configurar un modo novedoso de pensar a las audiencias, quienes dejan de ser interpeladas como *ciudadanas* y comienzan a serlo como *consumidoras*. De este modo, la televisión se ve impelida a desarrollar estrategias comunicativas tendientes no solo a mantener sino también a incrementar su masa de espectadores. La herramienta fundamental para el logro de este objetivo es la *seducción* (Jesús Gonzalez Requena, 1999) a través de la *espectacularización*.

La paleotelevisión, por su parte, se había caracterizado por distribuir claramente las funciones comunicativas de *informar*, *entretener* y *educar* en los distintos géneros de su programación, a través de una propuesta unidireccional que algunos autores -como Mariano Cebrián Herreros (2004)- describen como *pedagógica*. El diseño neotelevisivo de la programación a nivel de los *canales*, compañías privadas orientadas a la obtención de ganancias a cambio de la prestación de servicios de comunicación, se plantea en cambio como un *continuum* en el que los programas no se distinguen *tanto* como unidades narrativas discretas sino que sus límites se diluyen y los géneros se hibridan para garantizar en la recepción un interés que no se vea afectado por la interrupción, el cambio y la renovación de los contratos. De esta forma, el *continuum* de cada emisora intenta concentrar la atención de un espectador cada vez más atento a

la oferta de las otras cadenas y de las otras *pantallas* que acompañan su vida cotidiana.³⁵⁴ La interactividad -entendida como una forma de apelación antes que como una posibilidad *directa* de modificar el contenido- sustituye la linealidad de la antigua televisión a través del conductor, figura responsable de garantizar el *enlace*, el pacto comunicativo y la permanencia de las audiencias. El *infoshow* se configura como la modalidad dominante de los géneros de la no ficción combinando lo periodístico con el entretenimiento. La televisión se *globaliza exponencialmente* como una forma de garantizar el funcionamiento de un *negocio* que no puede agotarse en los límites territoriales de un país. En este marco, la televisión pública europea en muchos casos inicia un camino en el que asume la *competencia* como una forma de sobrevivir a las acometidas del mercado. El concepto de *calidad* se instituye como una categoría de evaluación en el examen de la nueva televisión, aunque sus implicancias a menudo se orienten solo a la televisión pública y no al *sistema* -mixto en este caso- como totalidad (Giuseppe Richeri y María Cristina Lasagni, 2006).

A diferencia de lo que ocurrió en Europa, en América latina la televisión tuvo un origen comercial, a excepción de Chile. Su desarrollo acompañó los vaivenes políticos a través de un modelo en el que se alternó la propiedad pública con la privada. Hacia los años ochenta, los canales se encontraban mayormente en manos de los estados y presentaban situaciones económicas que, en el contexto político del neoliberalismo, se evaluaban como *deficitarias*. La corriente privatizadora puso fin también a la hegemonía y a la ideología de una *televisión pública*, con el traspaso de la mayoría de los canales a empresas particulares, aunque con algunas diferencias entre los países.³⁵⁵ Como en el caso de la televisión europea, la latinoamericana

³⁵⁴ Como los celulares y las computadoras.

³⁵⁵ El análisis de este punto escapa a los objetivos de mi trabajo.

también se inscribió cada vez más en la globalización, aumentando en muchos casos su dependencia económica y tecnológica. Aunque con diferencias entre los países, la televisión pública, entretanto, comenzó a ocupar un espacio cada vez más marginal, debatiéndose entre su inscripción en la lógica del mercado y su desarrollo pleno como servicio de interés público (Jesús Martín-Barbero, 2005). Actualmente, los sistemas televisivos son mixtos, con excepción de Cuba.

Respecto de la televisión argentina, el período que va desde su creación en 1951 hasta 1983 (año en que se *reprivatizan* los canales) se relaciona con la paleotelevisión europea, aunque de manera muy general y teniendo en cuenta las diferencias que ya expliqué, sobre todo en relación con el *tipo de sistema* dominante, mientras que la etapa siguiente -a partir de los años ochenta- se inscribe en la neotelevisión y en la televisión global (Chris Baker, 2003: 100).³⁵⁶

A continuación, presento un análisis breve de los géneros periodísticos en relación con la historia de la televisión argentina. La división en etapas sigue la clasificación que propone Nora Mazziotti (2002) a partir de Pablo Sirvén (2001), pero debe considerarse como un mero ordenador de la exposición, ya que el sesgo político y económico que domina el planteo de los autores no se corresponde con el criterio narrativo que orienta mi trabajo. Para la información sobre los programas del primer período utilizo como fuente fundamental, aunque *indirecta*, la bibliografía que menciono en la **nota N.º 1** en relación con la historia de la televisión.

2.1. Etapa estatal experimental

La emisión televisiva regular se inició el 4 de noviembre de 1951. Existía un solo canal, que era estatal y emitía publicidad comercial. El carácter *experimental* se debió a la impericia

³⁵⁶ Marcela Farré (2004) y Gustavo Orza (2002), entre otros investigadores, comparten este criterio.

televisiva de sus técnicos, locutores y actores, provenientes en su mayoría de la radio. Las emisiones eran todavía en vivo y en estudio, aunque se incluían materiales en fílmico, como noticias o series norteamericanas y programas en exteriores.³⁵⁷ En 1957, se dictó el decreto N.º 866, que llamó a sancionar una nueva ley de radiodifusión y estableció la privatización de los medios. Producto de este, fue la Ley de Radiodifusión N.º 14.460/57, que determinó una cantidad máxima de emisoras para cada titular, prohibió la participación del capital extranjero y sentó las bases para un próximo llamado a licitación, que daría lugar a los nuevos canales privados a partir de 1959. Los géneros del nuevo medio abrevaron de los otros medios, hibridando con ellos y configurando a partir de allí lo *propio televisivo*, como ocurrió con el *noticiero* y la *telenovela*. Asimismo, la influencia de los programas de la televisión norteamericana fue también decisiva en este momento y lo seguiría siendo a lo largo de toda la historia, según referiré oportunamente.³⁵⁸

2.1.1. La no ficción, en el estudio y en vivo

Dentro de la no ficción, los *géneros situados* de la etapa fueron variados: programas políticos (*Sala de periodistas*, *Prensa libre*), de actualidad y debate (*La gente*), de espectáculos (*Mariofelia*, *El show de las estrellas*), misceláneas de entrevistas (*Cita con las estrellas*), noticias del mundo (*Ecos de la prensa mundial*), semanarios políticos y económicos (*Claves para siete días*) y noticieros (*Telenoticioso argentino*), entre otros. Los *géneros desincluidos* del debate y el reportaje favorecieron un tratamiento familiar e íntimo con sus audiencias y sus entrevistados, aunque con diferencias. De todas formas, y en comparación con la televisión posterior, el registro

³⁵⁷ Los bombardeos a la Plaza de Mayo, en *Telenoticioso argentino*, en 1955, son un ejemplo de noticias en fílmico. Las series se comenzaron a emitir en 1956. *Club de hombres* (1959) es un ejemplo de programa con exteriores.

³⁵⁸ Según Nora Mazziotti, en esta época se definieron los géneros y los formatos sobre los que se apoyaría la televisión posterior, aunque de manera incipiente. Pablo Sirvén explica que “La programación se sirve y se deja influir necesariamente por expresiones preexistentes y bien establecidas como el teatro, el ballet, el cine y la radiofonía” (2001: 52).

predominante era formal. Por su parte, el noticiero -luego de una primera etapa de vacilación- sostuvo un vínculo distanciado tanto con los espectadores como con sus contenidos, al menos en el nivel retórico, y en general puede afirmarse que privilegió -en términos de R. Jakobson- la *función informativa*. En los *debates* y los *reportajes*, el planteo narrativo dominante se resolvía en el piso y en vivo, con un conductor periodista estrella que tanto realizaba entrevistas como presentaba noticias, comentaba la actualidad o coordinaba polémicas. Su impronta definía el carácter del ciclo, estableciendo un lazo de confianza con las audiencias.³⁵⁹

La *entrevista* fue una de las modalidades periodísticas dominantes. Según la temática del programa, esta se planteaba como *conversación* o *pseudodiálogo*.³⁶⁰ La emisión *en vivo* contribuía a una configuración familiar y cálida, de procedencia radial.³⁶¹ Esta clase de configuración identificó desde los inicios la programación televisiva, como señala Mirta Varela (2005), y se complementaba con la *comunicación directa (a los ojos del espectador)*, *íntima* y *en primera persona*, característica de los primeros programas.³⁶²

2.1.2. El noticiero

Las noticias del día se incluyeron desde un principio en la programación.³⁶³ Según Jorge Nilsen (2004), los primeros noticieros incluyeron puestas que simulaban *livings*, azafatas, humor,

³⁵⁹ Se destacaron en este período, entre otros, Bernardo Neustadt, Jacobo Timerman y Augusto Bonardo.

³⁶⁰ *Cita con las estrellas*, por ejemplo, presentaba a Blackie, figura insigne del período, dialogando amigablemente *en un living* durante el *prime time* con personajes provenientes de los distintos campos de la cultura. Augusto Bonardo, en cambio, entrevistaba a través de pseudodiálogos a los políticos en *Prensa libre*. Por otra parte, *Sala de periodistas*, con la conducción de Jacobo Timerman y Oscar García Rey, proponía el *debate* entre los invitados. En este programa, además, se entrevistó al presidente Arturo Frondizi en su despacho de la residencia de Olivos, contribuyendo de este modo con la configuración de un verosímil realista periodístico que exploraba (y explora) al personaje en su medio, por fuera del sistema televisivo.

³⁶¹ Aun no se había importado la tecnología del *video tape*.

³⁶² El ya mencionado A. Bonardo, por ejemplo, decía al inicio de cada emisión del periodístico *La gente* (los domingos a las 22): “*Buenas noches, me llamo Augusto Bonardo y este es mi programa*”, sellando de este modo un contrato de confianza basado en un verosímil que garantizaba que *quien daba la cara* poseía a la vez el control absoluto sobre la emisión. Este tipo de reflexividad se convertiría en rasgo determinante a partir de los años ochenta, como explicaré más adelante.

³⁶³ Ya en 1951, un locutor -Daniel Alfonso Luro- leía los mismos informativos que salían en la radio. De este modo, puede afirmarse que el *noticiero*, en tanto género situado propiamente televisivo, hibridó desde un comienzo con los informativos radiales (Guillermo Kaufman, 2008).

pizarrones y títeres (que permitían representar *acontecimientos* de manera más visual). Las primeras noticias audiovisuales se realizaban en fílmico³⁶⁴, pero el relato no usaba la cámara como modo de exploración e investigación sino como medio de registro o ilustración, a diferencia de lo que ocurría con el documental cinematográfico de la misma etapa, por ejemplo, *Moi, une noire* (Jean Rouche, 1957).³⁶⁵

A un primer período aun vacilante -representado por *Telenoticioso*³⁶⁶-, le sucedió otro en el que predominó un discurso informativo de desarrollo expositivo en el que el enunciado verbal ancló, realzó, complementó o comentó el contenido de las imágenes a la vez que garantizó de ese modo el sentido que se aguardaba en la recepción. El conductor (o *presentador de las noticias*, como prefiere denominarlo E. Verón, 1997) se instituyó como un sujeto varón y viril, de aspecto formal y de entonación rioplatense diáfana, que se dirigía a las audiencias de manera directa a través de su ubicación frontal en plano medio. Como explica E. Verón, la mirada a cámara (o *a los ojos del espectador*), inauguró el noticiero tal como lo conocemos hoy. Se puede agregar que contribuyó a la configuración de un rasgo retórico distintivo de los géneros de la no ficción (fortaleciendo el contrato enunciativo de credibilidad) y a la producción de un dispositivo realista netamente televisivo en el hogar. Asimismo, garantizó un tipo *cauteloso* de familiaridad, intimidad y confianza propio del género: por un lado, el noticiero habló a sus audiencias como lo

³⁶⁴ Soporte temprano y prueba audiovisual de la *cobertura periodística* en momentos en que no existían el *video tape* ni la *comunicación vía satélite*.

³⁶⁵ Así lo demuestra el fragmento de *Telenoticioso argentino* sobre la represión que las Fuerzas Armadas ejercieron contra la ciudadanía durante la Revolución Libertadora (1955), que Andrés Di Tella incluye en su documental reflexivo *La televisión y yo* (2002). Según el realizador, este es el testimonio más antiguo de un noticiero que se conserva en la Argentina. En él, se destacan dos aspectos: la ausencia de una voz *in* (y de un cronista) y el lugar de *registro* que ocupa la cámara. De hecho, la voz *over* del locutor recalca el carácter *histórico* del material y no su valor *periodístico*.

³⁶⁶ Nielsen señala en relación con *Telenoticioso* que “según comentarios que hemos oído de gente que criticaba duramente los condicionamientos temáticos, Martínez Delbox (su realizador) esperaba hasta último momento el visto bueno de los funcionarios del Gobierno, que habitualmente con Apold a la cabeza, hacían un estricto “control de calidad” de las noticias, evitando que se filtrase cualquier comentario opositor” (2004: 85). De hecho, según la versión de su conductor, Carlos D’Agostino, el programa se levantó en 1956 por responder al peronismo recientemente derrotado, (C. Ulanovsky *et al*, 1999: 79). Raúl Apold (al que se refiere Nielsen) era el responsable de la secretaría de Prensa y Difusión en el período 1947 y 1955, durante las presidencias de Juan Perón.

hizo la radio, pero a diferencia de esta, también las miró *de frente* o -más precisamente- simuló devolverles la mirada. Por el otro, el conductor ocupó un lugar secundario, diferenciado y distanciado respecto de la información ofrecida, pero también en relación con aquel a quien se dirigía. El asumir este rol fue una de las garantías de un tipo de verosimilitud asociado a la objetividad, principio fundamental del periodismo gráfico clásico (Guillermo Kaufman, 2008).

Etapa de consolidación

Dado que la Ley de Radiodifusión N.º 14.460/57 exigía que los propietarios de las licencias televisivas fueran argentinos, las cadenas norteamericanas se asociaron a los canales locales a través de las productoras, como Proartel (Canal 13) y Dicon (Canal 11). Con el golpe de estado de 1966, comenzaron a retirarse del país, entre otros motivos, por el clima político de inestabilidad que perjudicaba el desarrollo de negocios en tiempos en que comenzaba la discusión por la renovación de las licencias. En esta etapa, surgieron también los canales del interior, de cobertura limitada, y las repetidoras, ya que la producción fundamental se realizaba en Buenos Aires. En 1960, se introdujo el *video tape*, que permitió un tipo de registro grabado cualitativamente diferente al filmico y, en 1969, se estableció la comunicación vía satélite.

La televisión comercial de esos años se dirimió a través de dos modelos: el del canal 13 y el del 9. El primero abrevó de la televisión norteamericana y hasta 1965 -año en el que el empresario Alejandro Romay se hizo cargo del 9- incluyó también un número importante de sus producciones. Entre sus marcas de identificación, se destacó la consolidación del programa ómnibus (*Sábados circulares de Mancera*) y la comedia familiar, el diseño de una grilla horaria en diálogo con los estilos de vida de las clases medias y el desarrollo de telenovelas (cuya representante emblemática es *El amor tiene cara de mujer*, que se emitió entre 1964 y 1971),

programas de humor y “unitarios” de matriz melodramática (como *Rolando Rivas, taxista*, 1972 y 1973). El segundo planteó una programación definida a partir de una fuerte impronta competitiva, configurada como *nacional* y popular, que tendría gran impacto en los otros canales y un gran caudal de audiencias.

2.2.1 La hibridación de la no ficción y el relato *grabado* de la *actualidad* ³⁶⁷

Dentro de la no ficción, el período despliega un número significativo de géneros situados. En lo temático y en evidente diálogo con los otros medios, un conjunto importante de programas se inscribió en lo que se entiende televisivamente como *la actualidad*, una miscelánea de temas planteados como problemas *evidentes* y *apremiantes* de la vida cotidiana urbana a través de entrevistas e informes realizados por conductores de impronta televisiva. La actualidad así pensada excluía o dejaba en un segundo plano otros aspectos de la *agenda de los medios*, como los relatos sobre la actividad netamente política y las noticias más perentorias de los noticieros.³⁶⁸ Por su parte, la permanencia y el contenido de los programas netamente políticos estuvieron sujetos a los vaivenes institucionales de un período signado tanto por los golpes de estado como por los procesos de transformación democrática y de lucha social.

La voluntad intimista, directa y afectiva en el tratamiento de la información tanto en los programas políticos como en los de actualidad puede observarse en el criterio con el que se

³⁶⁷ La *actualidad* estaba presente también en los géneros de la ficción, por ejemplo, en los unitarios *testimoniales* como *Cosa juzgada* (de temática judicial, canal 11, 1969 a 1971) y *Uno entre nosotros* (canal 9, 1970), en las telecomedias costumbristas, como *Los Campanelli*, emitida en vivo y en permanente diálogo con la actualidad más inmediata (canal 13, 1970), y en los “unitarios” *telenovelados*, como el ya mencionado *Rolando Rivas, taxista*, en el que el protagonista conversaba en su taxi con personalidades de la cultura y el espectáculo mientras los llevaba a su destino, o se reunía con sus compañeros alrededor de *la mesa del café* a comentar los problemas cotidianos en franco encuentro con *la realidad* del espectador. El primer capítulo, de hecho, ponía en tensión el pacto de fingimiento propio de la ficción al presentar al protagonista en la puerta misma del canal emisor, *dialogando* de manera directa con sus espectadores modelo: “¿No me digan que están ustedes allí...? ¡Qué se yo! ¡Me viene una...! ¡Qué sé yo! No. ¡Vinieron todos! ¡Cuántos son!” decía.

³⁶⁸ *Buenos Aires insólito* (canal 7, 1962), conducido por Augusto Bonardo, por ejemplo, exploró tempranamente los aspectos menos frecuentados de la vida de la ciudad, como los neuropsiquiátricos, y *Nuestro tiempo* (canal 9, 1962), conducido por Bernardo Neustadt, incluía una temática variada asociada a lo cotidiano

prefiguraba la *pareja de conductores* a partir de sus géneros, procedencias y edades: un hombre reconocido socialmente como periodista y una mujer más joven, preferentemente bonita, que venía de la actuación, la locución o la moda.³⁶⁹

Libro de actas y *Tiempo nuevo* fueron dos ciclos de no ficción muy importantes desde el punto de vista narrativo. Según C. Ulanovsky *et al* (1999), el primero -un programa de actualidad política e institucional que emitió canal 7 entre 1960 y 1962- inauguró el panel televisivo, condición central para el desarrollo del debate, género desincluido fundamental de la televisión argentina. Por su parte, *Tiempo nuevo* (inicialmente, en canal 11, 1969 a 1994, con interrupciones) propuso una matriz narrativa de enorme influencia en los programas posteriores del género. Conducido por Bernardo Neustadt, presentaba una configuración similar a la de los programas periodísticos de la televisión norteamericana del mismo período, como *See it now*, de la CBS (Columbia Broadcasting System): un *conductor* (aunque en la versión local incluyó co conductores), emisión semanal y nocturna, una miscelánea de temas *de actualidad* y, posteriormente, *de actualidad política*, abordados a través de la entrevista y el debate (que incluía no solo a los políticos sino a personajes variopintos) y una interpelación muy directa, comprometida y *honest*a al espectador. El programa reunía también columnistas y declamaba un fuerte posicionamiento editorial.

La hibridación de la no ficción con la ficción en diálogo con la actualidad sería un rasgo determinante de los programas periodísticos de la etapa de la reprivatización, pero se observa anticipadamente en el período de la consolidación, por ejemplo a través de la *escena del juicio* en

³⁶⁹ Fue el caso, entre otros ciclos, de *Nosotros* (canal 13, 1961) e *Incomunicados* (canal 9, 1962 a 1964), conducidos por Bernardo Neustadt, un periodista proveniente de la gráfica, y Pinky, una locutora *sexy* de origen netamente televisivo, que presentaban temas de la actualidad no política en el marco informal y conversacional de un *living*, y del primer *Tiempo nuevo* (Bernardo Neustadt y la modelo Chunchuna Villafañe, en 1970. Volveré sobre este programa más adelante).

ciclos como *Apelación pública* y *El juicio del gato*.³⁷⁰ En relación con los programas políticos, la *escena parlamentaria* también se ficcionalizó en un ciclo como *Parlamento 13* (canal 13, 1964 a 1966. M. Varela, 2004).

2.2.2 El caldero de la memoria

Entre sus más significativas consecuencias, la llegada del *videotape* facilitó la inclusión de material de archivo, de carácter testimonial y documental, orientado en muchos casos a la fijación de una memoria que encontró su *comunicación* en la misma televisión: televisión y configuración de la memoria se instituyeron de este modo en elementos de un mismo sistema de sedimentación de las tradiciones.³⁷¹ En los siguientes períodos, también se incorporaría la *automemoria* a través de los ya mencionados programas *metatetelevisivos* (Mario Carlón, 2006), sobre los que volveré más adelante.

2.2.3. El protagonismo espectacular del actor social

La presencia de la *gente común* en el estudio durante el desarrollo de los programas y en función narrativa de *público* comenzó con la misma televisión, su origen es radial y su función remedó las formas originales de las escenas teatral y circense. Por lo tanto, el *público* en el *piso* es un rasgo distintivo de ciertos géneros de la no ficción y, en ese sentido, contribuyó (y

³⁷⁰ En efecto, la retórica del juicio, el enjuiciamiento y las problemáticas asociadas al mundo de la justicia y la legalidad fueron muy frecuentes en los géneros televisivos del período, pero su sentido y alcances escapan a los fines de mi investigación. *Apelación pública* fue emitido por canal 7 primero en 1958 y luego entre los años 1962 y 1964; posteriormente se emitió por canal 11. Estaba organizado como un debate a la manera de un tribunal, con un juez, un defensor y un fiscal. En *El juicio del gato* (canal 13, 1969), se simulaba un juicio semanal a una figura relevante del ámbito artístico televisivo, a la que “se acusaba” de ciertos defectos de personalidad; participaban testigos y un jurado compuesto por gente del público. En ambos casos, la estructura narrativa *de juicio* permitía el encuentro *espectacular* entre el reportaje y el debate en el marco de una propuesta de ficción centrada en el despliegue de un conflicto fuerte y dilemático de final sorpresivo, pero lógico (*el veredicto*), como ocurre en el relato de *gran forma*.

³⁷¹ Así se planteó, por ejemplo, en *Ayer* (canal 7, 1965 y 1966), *Argentina en este siglo* (canal 13, 1966) -realizado con materiales obtenidos del Archivo Gráfico de la Nación- y *Grandes reportajes* (canal 9, 1972), ciclo de investigación periodística organizado en episodios temáticos.

contribuye) de manera permanente a la configuración de un verosímil realista propio de esos géneros. Pero la *gente común* también tuvo una presencia temprana en ciertos géneros en los que se la configuraba no ya como claque sino como *protagonistas*.³⁷² En ellos, se narraban *historias reales* (a menudo protagonizadas por *extras*) de actores sociales con carencias laborales, económicas, afectivas o familiares, en muchos casos pertenecientes a las poblaciones marginales.³⁷³ Orientados a un público femenino y juvenil, los envíos ocupaban generalmente la segunda tarde en emisiones de hasta dos horas.³⁷⁴ A la vez, además de plantearse *en el piso*, el encuentro con el actor social se produjo tempranamente también en su propio espacio, aunque de manera marginal respecto de la otra opción.³⁷⁵ Por lo tanto, el protagonismo de la *gente común* en esta etapa no puede pensarse como un *desfase* respecto de los programas periodísticos, *reality* y *talk shows* que signarían la neotelevisión a partir de los años ochenta, sino como un rasgo temprano y constitutivo de la narrativa televisiva de no ficción: la inclusión *espectacularizada* de la *voz del actor social* es una característica de la programación y no una innovación de la TV global o una avanzada de cierto tipo de periodismo televisivo de los años noventa, como a menudo se sostiene.³⁷⁶

2.2.4. La información “al instante”

Este período también marcó la presencia permanente de *la noticia* en la televisión a través del *flash informativo*, de origen radial, presentado en piso y a menudo acompañado por exteriores

³⁷² Algunos programas de esta clase fueron *Corazones solitarios* (canal 9, de 1969 a 1971), *Conflictos humanos* (canal 2, 1969) y *Dame tu mano* (canal 13, 1969).

³⁷³ Como los presos, también presentes en los correos de lectores de las revistas femeninas.

³⁷⁴ *Corazones solitarios* (conducido por Osvaldo Papaleo y posteriormente también por la actriz Irma Roy), por ejemplo, incluía juegos con premios y puede considerarse un antecedente directo de *Yo me quiero casar ¿y usted?* (canal 11, con interrupciones, a partir de 1971) y de todo género situado cuya matriz hibride los rasgos de los géneros de concursos de destrezas y saberes con los de los *talk shows*.

³⁷⁵ Así ocurrió, por ejemplo, en *Diálogo* (canal 13, 1975), programa realizado por David Stivel, que llevaba las cámaras a las calles y conversaba con la gente sobre diversos temas.

³⁷⁶ Utilizo *desfase* en el mismo sentido en que lo hace Eliseo Verón, 1997, respecto de *Telenoche* y el noticiero moderno.

en el lugar de los hechos, con amplia participación de los actores sociales como protagonistas y testigos o simplemente como *curiosos* alrededor del móvil.³⁷⁷ Su importancia en el período permite pensar en la progresiva apropiación de la TV en el hogar, en los términos en que lo plantea Roger Silverstone (1996, 212-214), y demuestra que esta compitió y a la vez sustituyó en determinados segmentos horarios al boletín radial.³⁷⁸

2.3. Etapa de estatización

Este período se caracterizó por la intervención y expropiación de los canales privados y de las productoras, y se inscribe en los procesos más generales de *estatización* que se habían iniciado en las décadas anteriores. Según Daniel Jones (1990), la acción de Estado se justificó en parte porque los propietarios de las licencias adeudaban cantidades enormes al fisco. La televisión de esta etapa -que atravesó parte de dos períodos democráticos y de manera completa la última dictadura- se reconoce principalmente por el control y la censura del gobierno militar sobre los contenidos de los programas y sobre los equipos técnicos y artísticos. Las fuerzas armadas se distribuyeron el mando de los cuatro canales de alcance nacional e imprimieron a través de ellos un régimen propagandístico orientado a difundir y persuadir sobre el accionar del gobierno y sus metas.

Tres novedades técnicas incidieron fuertemente en el desarrollo de la televisión del período: la transmisión en color, el control remoto y las cámaras portátiles (volveré más adelante sobre los dos últimos).³⁷⁹ A la vez, la etapa marcó un proceso de desactivación de la producción

³⁷⁷ Todo *flash* supone “la noticia desnuda lanzada al aire tan pronto como es conocida” (Ana Atorresi, 1995: 21) y en ocasiones implica la interrupción misma del programa, más allá de la tanda programada.

³⁷⁸ Según C. Ulanovsky *et al* (1999), en el año 1972, por ejemplo, canal 11 emitía un promedio de ochenta y cinco *flashes* diarios y el 13, ochenta, lo que supone una emisión promedio cada nueve minutos.

³⁷⁹ Respecto del color, en el año 1978, se construyó Argentina Televisora Color (ATC) -que sustituyó el antiguo canal 7, a cargo ahora de

televisiva, que influyó en especial en la telenovela: según Nora Mazziotti (2002), se realizaron anualmente menos títulos que en la etapa anterior y con presupuestos menores, a la vez que se censuraron sus contenidos y se impulsó la importación de *enlatados* norteamericanos, venezolanos y mexicanos.

2.3.1. La no ficción y el *ir al encuentro* del actor social

El desarrollo de los géneros de la no ficción se vio favorecido por la importación de las cámaras portátiles de cinta magnética, que permitían una manipulación muy sencilla, un traslado sin inconvenientes, un costo relativamente bajo de producción y una imagen y un sonido de calidad profesional. A este dispositivo, debe agregarse la ya mencionada imagen en color que, además de un nuevo atractivo, sumó una clase de verosimilitud realista similar a la que ya tenían el cine y la fotografía. Puede afirmarse que fue en este período de fuerte censura y persecución política en el que -paradójicamente- la televisión comenzó a *ganar las calles*, produciendo una enérgica innovación en la narrativa, que influyó de manera concluyente tanto en el tratamiento como en los mismos temas de la no ficción posterior.

El tono de los encuentros con el actor social marcaba una espontaneidad que se veía beneficiada por la ubicación del actor social en *su* ámbito, a diferencia de la más rígida puesta en el estudio dominante en las etapas anteriores. Además, la *máquina de mirar* -como se denominaba a las cámaras portátiles- permitía un registro directo muy realista que lograba ingresar en lugares en los que hasta entonces a la televisión le había resultado muy complejo acceder. De esta forma, la no ficción configuraba una clase de espectacularidad realista

la Presidencia de la Nación- y se inició la transmisión para el exterior; en el año 1980, se adoptó la norma PAL-N para la transmisión a nivel nacional.

típicamente televisiva muy diferente de la anterior.³⁸⁰

Los ciclos de documentales (característicos de esta etapa), favorecidos por la practicidad de las cámaras portátiles y los costos de producción relativamente bajos, también salieron al encuentro del actor social.³⁸¹ El género incluyó *su voz* en su hábitat y en diálogo directo con el equipo de realización, desplazando la autoridad textual *dominante* hasta ese momento (al menos en la televisión) hacia el mismo entrevistado. La ubicación en horarios centrales de estos ciclos indica el interés de las audiencias por un género que renovaba *televisivamente* sus propuestas.³⁸²

La atracción por la vida cotidiana de la *gente común* también se expresó en programas periodísticos diarios destinados a las audiencias de la tarde, como *El espejo* (canal 13, 1984 a 1996) y *Café con Canela* (canal 7, 1984)³⁸³ y en los noticieros. Estos últimos hicieron del acercamiento al actor social y de la *cobertura* una marca que definiría en adelante el género. Representaron con claridad este tipo de narrativa, *60 minutos* (canal 7, 1979 a 1982; nombre calcado de *60 minutes* -CBS, a partir de 1968-, el influyente programa norteamericano de investigación) y *Realidad 80* (canal 13, 1980 a 1987, modificando su nombre según el año), ambos creados por Carlos Montero.³⁸⁴

³⁸⁰ El uso de la nueva tecnología se observa particularmente en dos ciclos: *Mónica presenta* (canal 13, 1977 a 1981) y *Videoshow* (canal 11, de 1977 a 1980 y canal 9, en 1981), conducidos por *estrellas* de la no ficción, como Mónica Mihanovich y Cacho Fontana (este último, en los primeros años de *Videoshow*), junto con equipos de periodistas jóvenes. Los programas incluían viajes por el país y por el mundo, y tenían un ritmo narrativo ágil logrado a través de notas muy cortas, que podían enfrentar exitosamente la fragmentación que habilitaba el *control remoto*, recientemente incorporado. Además de la mostración de paisajes, ambos programas incluían entrevistas *en exteriores* en las que los periodistas interactuaban con los actores sociales de manera a menudo informal.

³⁸¹ De hecho, según Jorge Nielsen (2007) ambos aspectos permitían la realización de un episodio en pocos días.

³⁸² *Allá vamos* (canal 11, a partir de 1981), *Historias de la Argentina secreta* (canal 7, a partir de 1984, versión renovada de *Argentina secreta*, canal 7, 1976 y 1977) y *La aventura del hombre* (canal 13, a partir de 1979) se caracterizaron por mostrar los oficios y la vida cotidiana y desconocida de los habitantes del país -al menos para las audiencias masivas de las grandes ciudades- a través de los testimonios de sus protagonistas.

³⁸³ Si bien la siguiente etapa se inicia en 1984, considero apropiada la inclusión de ambos ciclos en este período por la coherencia retórica, temática y enunciativa que establecieron con los otros géneros que estoy reseñando. *El espejo* contaba con reportajes realizados a los habitantes de los barrios porteños y del conurbano y, posteriormente, del resto del país. *Café con Canela* estaba coproducido con los gobiernos de las mismas provincias a las que se visitaba. A diferencia de los *talk shows* posteriores, estos ciclos procuraban una representación positiva de los actores sociales a través de atributos como la solidaridad, la perseverancia, la laboriosidad y el honor.

³⁸⁴ El primero se emitía a las 21 y exploraba el relato de las noticias con marcada espectacularidad, adecuándose a un horario más propio para la ficción o para los programas musicales y de entretenimientos con los que competía. La espectacularidad se lograba en parte por medio de cinco conductores -cantidad inusual para el género-, de fuerte interpelación emotiva, como José Gómez Fuentes y Silvia Fernández Barrios, y de un muy amplio y novedoso sistema de coberturas en todo el país, que aprovechaba la tecnología de última

Por su parte, la hibridación con la ficción se observó especialmente en el *docudrama*.³⁸⁵ Es el caso de *Yo fui testigo* (ATC, a partir de 1986), un programa sobre hechos históricos recientes, que se acercó a lo que se denomina en la prensa gráfica como *nuevo periodismo*. El programa incluía diez minutos de ficción, testimonios, imágenes de archivo y un actor -Arturo Bonín- que oficiaba de narrador.

Entre 1982 y 1983, se emitió *Semanario insólito* (canal 7), una parodia humorística de los noticieros y de los programas periodísticos del período, inspirado en un ciclo de la televisión norteamericana, *Real People* (NBC, National Broadcasting Corporation, 1979). El programa incluía encuestas realizadas en la calle, a la manera de los ciclos que vengo mencionando, pero orientadas a la burla hacia la propia gente, incluso a través de una postproducción que favorecía el escarnio de los actores sociales, como posteriormente realizarían *Videomatch* a través de las cámaras ocultas y *Caiga quien Caiga*. La reflexividad que construía el programa a través del humor constituyó un desfase respecto de la metatelevisión posterior, a la vez que *denunció* la cristalización y cierto agotamiento de la modalidad interactiva de esta etapa, sosteniendo una crítica al atractivo que podía revestir la permanente interpelación de los actores sociales (tal vez demasiados cotidianos) investidos a menudo de una idealización no exenta de falso interés y populismo.

generación que poseía el canal. *Realidad 80* ocupaba la franja del mediodía con una propuesta narrativa centrada en las denuncias barriales a través de móviles *en vivo* (hecho poco usual en ese horario) y *noteros*. Las coberturas propiciaban el encuentro *directo* entre los actores sociales y los responsables del ciclo a través de la denuncia -a menudo escandalosa- de problemas vecinales. El ciclo desplazaba de esta manera el interés clásico del noticiero del mediodía por la información política, económica y policial del día anterior, hacia temas de alcance menor, pero de mayor impacto emocional, a la vez que contribuía a la configuración de una audiencia específica y aún vigente para esa franja: amas de casa predominantemente, pero también niños, adolescentes y varones que vuelven a almorzar (Hugo Di Guglielmo, 2002).

³⁸⁵ El *docudrama* es “un género televisivo caracterizado por la reconstrucción y dramatización de acontecimientos reales interpretados por sus auténticos protagonistas o por actores no profesionales. El espacio del docudrama, aun siendo el espacio del acontecimiento, se teatraliza, se convierte en el espacio donde una representación tiene lugar. Este género está dotado de enunciación subjetiva y de una clara inscripción del presente de la enunciación.” (Inmaculada Gordillo, 1999: 79).

2.4. Etapa de reprivatización

La etapa se ubica en un contexto que se caracterizó por la recuperación de la democracia y una mayor libertad de expresión, que en la TV se manifestó especialmente en las ficciones testimoniales -de temáticas cercanas a las ya mencionadas de la etapa de consolidación.³⁸⁶ También se expresó en una mayor presencia de los programas de investigación (*Edición Plus*, Telefé, 1992 a 1994) y de debate. Estos últimos giraron principalmente en torno a temas vinculados con lo político y lo social (como *Hora clave*, ATC, 1989, y canal 9 a partir de 1992).³⁸⁷

En 1985, canal 9 volvió a manos de su antiguo propietario, Alejandro Romay, y en 1989, se licitaron los canales 13 y 11. A causa de la derogación del artículo de la Ley de Radiodifusión que impedía que las empresas de medios gráficos pudieran ser a la vez propietarias de canales, el grupo Clarín logró la titularidad del 13 y el grupo Atlántida, del 11 (en adelante, Telefé). También se derogó -mediante el decreto N.º 1771/91- el artículo que prohibía la cada vez más frecuente mención y promoción de marcas comerciales dentro de los programas (C. Siragusa, 2005).³⁸⁸

Junto con las licitaciones, comenzaron a surgir las productoras, que se convertirían en la etapa posterior en proveedoras centrales de los contenidos de la nueva programación. En los años de la consolidación, estas habían sido una forma *paralela* de producción en el marco de una legislación restrictiva, una suerte de *escabullida* que permitía zanjar la distancia entre el espíritu

³⁸⁶ Algunos ejemplos: *Situación límite* -ATC, a partir de 1983-, *Nosotros y los miedos* -canal 9, a partir de 1983-, *Compromiso y Zona de riesgo* -ambas por canal 13, 1983 y a partir de 1992 respectivamente.

³⁸⁷ Dentro de la ficción, además de los programas *testimoniales*, se destacaron las telecomedias familiares (como *¡Grande, pa!*, *Amigos son los amigos*, *Mi cuñado* -Telefé, a partir de 1990 las dos primeras y de 1994, la tercera- y *Son de Diez* -canal 13, a partir de 1992) y las telenovelas habladas en un registro *neutro*, ya que estaban producidas a la vez para el consumo interno y la venta en el mercado internacional (por ejemplo, *La extraña dama*, *Más allá del horizonte* y *Con alma de tango*, para canal 9, la primera en 1989 y las otras en 1994. Todas ellas producidas por Ronda Studios y en los dos últimos casos, asociadas con Silvio Berlusconi Communications.).

³⁸⁸ En efecto, la medida normalizó la presencia de la llamada *publicidad no tradicional* (PNT), contribuyendo a la configuración de un tipo de *corriente* televisiva en la que los contornos entre programa y publicidad -característicos de los períodos anteriores- fueron perdiendo su nitidez. Este rasgo, como ya expliqué, caracteriza además a la neotelevisión.

de la norma y la estrategia comercial de los canales. Ahora, en cambio, la estrategia se orientaba a *tercerizar* la producción con el fin de achicar costos, infraestructura y planta funcional (esta última, formada por equipos permanentes de técnicos y actores, la *gran familia televisiva* que A. Romay señalaba a menudo), y de evitar algunos de los riesgos que supone la producción de contenidos. Las productoras –con frecuencia asociadas a compañías extranjeras, como lo hicieron Estudios Argentina Sono Film y Ronda Studios- comenzaron a realizar productos y formatos pensados también para el mercado internacional con el fin de generar mayores beneficios y a la vez compartir los costos y abrir nuevos mercados.³⁸⁹ Puede afirmarse entonces que parte de la producción televisiva de este período comenzó a profundizar la tendencia a la globalización que, hasta ese momento, se había manifestado principalmente como *copia* o *inspiración* prestigiosa (en especial, de la televisión norteamericana; mencioné más arriba algunos ejemplos), antes que como *intercambio* comercial o *condición* de producción compelida a abreviar de la propia originalidad como garantía de subsistencia.

Las reprivatizaciones, además, “determinaron una interesante reactivación del sector, cierta renovación de los cuadros gerenciales y de las figuras de las pantallas; la aparición de nuevos formatos -*clips*, periodismo con humor, *bloopermanía*, lenguaje visual y verbal desenfadado- y un avance importante en lo tecnológico que deparó una mejor imagen y ediciones más elaboradas.” (P. Sirvén, 2001: 53).

2.4.1. El *infoshow* y su encuentro con la investigación periodística

Los géneros de la no ficción del período se distinguieron por el desarrollo en profundidad

³⁸⁹ Respondieron a esta última estrategia, por ejemplo, las telenovelas ya mencionadas, los *reality shows* y los programas de entretenimiento y periodísticos: Promofilm, la productora líder de Latinoamérica en generación de *realities* de concursos, surgió en 1990. En 1995, se asoció al Grupo Globomedia; Cuatro Cabezas -especializada en periodísticos y *realities*- nació en 1993 (más adelante me referiré a ella).

de una narrativa propiamente televisiva que mezcló sus matrices clásicas con las propias de la ficción, como el policial y el melodrama. La modalidad dominante fue (y es) la del *infoshow*, que atravesó gran parte de sus géneros situados. La tendencia no era nueva, como ya expliqué, ni terminó en este período, pero puede afirmarse que en esta etapa solo fue posible *espectacularizar* la información (al menos en la TV privada), a diferencia de los períodos anteriores en los que esta posibilidad se planteaba como una alternativa incluso marginal. El *infoshow*, por lo tanto, se fortaleció y se instituyó ahora como la modalidad hegemónica.

Los programas de este momento se caracterizaron -en una tendencia aun vigente- por fragmentar los contenidos en *informes*, relatos incluidos breves y polifónicos, que plantearon un tema *de actualidad* como problema en matrices narrativas propias de la ficción clásica. Los informes (como las noticias de los noticieros) se configuraron como pequeñas piezas narrativas con un nivel elevado de autonomía retórica y enunciativa respecto del programa muy poco frecuente hasta ese momento.

Tanto la modalidad del *infoshow* como los informes, encontraron un territorio propicio en los *programas de investigación periodística*, hasta entonces poco habituales en la programación.

2.4.1.1. La investigación periodística ³⁹⁰

La investigación periodística en la Argentina tiene una extensa tradición en la prensa escrita; por su parte, el *relato* de los procesos de investigación e incluso la reconstrucción

³⁹⁰ Según Alfredo Torre, “el principio básico del periodismo de investigación consiste en transparentar sistemas a partir de la demostración documental y/o testimonial de que alguien oculta algo y que ese algo afecta negativamente el escenario público.” (2008: 22). Para ello, la investigación intenta comprender las organizaciones, las personas y las normativas con el fin de difundir aquello que permanece *oculto* (o, más precisamente, *ocultado*) a los ojos de la mayoría. El autor menciona también algunos principios sobre los que -a su entender- descansa el periodismo de investigación; por ejemplo, que lo investigado resulte de interés para un número importante de personas y que el trabajo de indagación sea una producción original del periodista. Este último aspecto ubica al género en el terreno de *lo autoral*, inscripción siempre polémica no solo porque la práctica periodística se dirige básicamente en equipos de trabajo, sino porque la misma idea de originalidad es un concepto poco definido en relación con la producción cultural y más aun en relación con el periodismo, donde la actualidad -configuración de la que emerge lo *noticiable*- es, precisamente, una construcción social y mediática.

novelada de los hechos investigados son una práctica frecuente a partir de los años cincuenta. Un tipo particular de investigación, que pone en tensión lo literario con lo periodístico, es la que se conoce como *no ficción*.³⁹¹ Para su elaboración, se realizan investigaciones a través de procedimientos propios del periodismo (especialmente el uso de las *fuentes*) y se las organiza en relatos que responden a la narrativa literaria y audiovisual. El escritor norteamericano Tom Wolfe (1984) denomina estos productos como *nuevo periodismo*, porque son las formas del periodismo las que están experimentando un cambio debido al desgaste y es la literatura la que proporciona técnicas que permiten su renovación. Desde luego, no toda investigación periodística se plantea como no ficción ni como *nuevo periodismo*, pero la articulación entre narrativa de ficción y periodismo fue propia de la investigación del período (incluso de la televisiva, como explicaré más adelante), tal como lo señalan Miguel Mendoza Padilla y Claudia Cofre (2003).³⁹² A este contexto propiciatorio, marcado por la recuperación de la democracia, hay que agregar otro un poco posterior, que identifica en particular la no ficción televisiva y que se inicia a partir de los años noventa con la consolidación de las políticas neoliberales y el agravamiento de la corrupción; las investigaciones de este último período tuvieron una vigorosa intención de

³⁹¹ Truman Capote denominó *literatura de no ficción* a esta forma particular que adoptó la investigación periodística, y clasificó así su novela de investigación *In cold blood* (1965), en la que se narra el crimen de la familia Clutter en un pueblo de Kansas (Estados Unidos) y los procedimientos periodísticos que el narrador lleva adelante para finalmente cuestionar el dictamen judicial que condena a los asesinos. Unos años antes de esa publicación, entre mayo y junio de 1957, el periodista y escritor argentino Rodolfo Walsh había publicado en el periódico *Mayoría*, de la ciudad de Buenos Aires, lo que posteriormente se conoció como *Operación masacre*, una investigación que -a diferencia de la de T. Capote- se acerca más a lo periodístico aunque hibrida también con las técnicas más frecuentes de la novela de la “serie negra” (según la denominación de Ricardo Piglia, 1986): un narrador protagonista (o testigo) que asume la investigación y focaliza de manera interna, dilatación del tiempo, analepsis externa desde un punto cero en el que lo más importante ya ocurrió (con su correlato de fuerte intriga, hipótesis y falsas pistas), diálogos irónicos y llenos de indicios y temática social relacionada con la corrupción de los poderosos. En *Operación masacre*, se denuncian una serie de crímenes políticos: el 9 de junio de 1956, un grupo de ciudadanos es detenido por su presunta participación en una sublevación militar. En la madrugada, son fusilados en cumplimiento de una ley marcial que se promulga con posterioridad a que fueran arrestados. Se despliega así *para el narrador* una búsqueda en un entorno socio-político que le plantea interrogantes, pero que a la vez le proporciona las respuestas con las cuales reconstruirá la historia y accederá a la verdad.

³⁹² Indican que “A partir de 1983 comienza una nueva etapa en la historia argentina, de la que los medios de comunicación no son ajenos. Se trata de una época de revisión del pasado más reciente, donde se procura conocer, entender y probar los hechos, desde el periodismo y la sociedad.” (2008: 28).

denuncia (Guillermo Kaufman, 2004).³⁹³

2.4.1.2. *Edición Plus, Telenoche investiga* y el concepto televisivo de investigación

El programa *Edición plus*, claramente influido por los géneros periodísticos de la televisión norteamericana, inauguró en la Argentina el relato de investigación televisiva tal como se lo reconoce hoy.³⁹⁴ Los temas planteados (el ataque a la embajada de Israel, los *taxiboy*s, la corrupción en la política, el ejercicio de la prostitución, la presencia de ex jefes nazis en el país) no necesariamente respondían al concepto de investigación que planteé anteriormente. Esto se debe a que, en la televisión, a menudo los géneros situados periodísticos verifican o comprueban (y desde luego narran), pero no *descubren*. En efecto, desde sus inicios la investigación periodística televisiva se manifestó como una clase narrativa apropiada a la modalidad del *infoshow* antes que como una práctica específica de un oficio en el marco institucional de un medio. En esta clase de investigación, en ocasiones, no es tan importante el develamiento de lo oculto como su comunicación *espectacular* a través de una matriz de ficción.³⁹⁵ Incluida en la modalidad del *infoshow*, la investigación se impone en el relato como un *descubrimiento verosímil*, pero no forzosamente *verdadero*, en el sentido de que nada que ya no haya sido descubierto, se está descubriendo ahora por medio de la exploración televisiva. Sin

³⁹³ En relación con este momento, Hugo Di Guglielmo señala que “La investigación como formato y sustento central de un programa, con la utilización de cámaras ocultas, abarcando todo tipo de temas -policiales, corrupción de funcionarios, contaminación ambiental, prostitución- nace en los 90 y se expande a partir del 2000.” (2002: 272).

³⁹⁴ En relación con este ciclo, C. Ulanovsky *et al* señalan que “Hay tres cámaras en las calles todos los días, dos salas para editar y un total de diecisiete personas -con un costo de treinta mil pesos por edición- comandadas periodísticamente por Raúl García. Los resultados que obtienen ganan, a veces, las páginas de los diarios. La animación computada de los ataques a la embajada de Israel, los *taxiboy*s, el asalto al regimiento de La Tablada, las coimas en el Concejo Deliberante, el robo al Banco Central de Rosario, los *books* con prostitutas de lujo y caras famosas, el descubrimiento de ex jefes nazis y la corrupción en La Matanza son algunos de los temas que generan malestar, amagues de censura y ruidosas repercusiones. Grabaciones ocultas con subtítulos para clarificar los audios defectuosos, dramatizaciones y febriles compaginados constituyen la fórmula que le hace ganar público a *Edición plus*, a pesar de sus cambios de horario y la reformulación de su *staff* y sus contenidos” (2008: 538 y 539).

³⁹⁵ Por ejemplo, mucho de lo que *Edición plus* descubría, ya había sido develado por otros medios o programas (como las hipótesis sobre el ataque a la Embajada de Israel o sobre el robo al Banco Central de Rosario) o era muy conocido, aunque no *masivamente* mostrado (como las redes de prostitución *VIP*).

embargo, el relato narra *como si efectivamente lo estuviera haciendo*. Por lo tanto, el *efecto de verdad* se logra a través de una configuración narrativa que se impone como verosímil.³⁹⁶

El *concepto televisivo* de investigación que planteó *Edición plus* se replicó en otros programas del período o en *secciones* fijas de estos, como *Telenoche investiga*, en el que se difundían temas vinculados con la corrupción en la función pública y en los sindicatos, los negocios ilícitos alrededor de la salud, el descubrimiento de criminales de guerra en la Argentina y las estafas a particulares.³⁹⁷ Muchos de sus informes -auténticas revelaciones en el sentido en que lo plantea A. Torre- dieron lugar a la intervención judicial y al procesamiento y la condena de los culpables, como ocurrió con el director de la Fundación Felices los niños, Julio Grassi, en relación con el abuso de menores. Estos informes eran protagonizados generalmente por los mismos conductores, quienes asumían el rol del investigador, incluso disfrazándose y construyendo situaciones a menudo de ficción en las que su propia vida simulaba estar en peligro (o verdaderamente lo estaba).³⁹⁸

Los rasgos hasta aquí mencionados se mantienen vigentes en los programas periodísticos y de investigación actuales.

2.4.1.3. La inclusión de la “cámara oculta” en la investigación televisiva

Se denomina “cámara oculta” a un procedimiento narrativo audiovisual que tiene por

³⁹⁶ Tal como sucede con el relato del crimen que Emma Zunz -el personaje del cuento homónimo de J. L. Borges (1989)- realiza a la policía: en él, solo *algunas* circunstancias son falsas, pero como se mantienen ocultas y la emotividad del testimonio es tan vigorosa, este se escucha como si fuera verdadero.

³⁹⁷ El ciclo nació como un segmento de *Telenoche*, el noticiero de canal 13, en 1994, y a partir de junio de 2000, se convirtió en un programa semanal.

³⁹⁸ Así sucedía, por ejemplo, en un informe del ciclo del año 2002, protagonizado por su conductora estrella, María Laura Santillán, acerca de la simplicidad con que en la Argentina se obtenía documentación falsa. Santillán simulaba ser otra persona por medio de un DNI falso (a nombre de *María Laura Noés*), pelucas y vestimentas *ad hoc*, e incluso llegaba a cruzar la frontera nacional con la identidad legal cambiada. En informes como este, la tesis de la investigación se demostraba narrativamente a través del *caso* y se desplazaba a un segundo plano el develamiento *periodístico* de lo oculto -propio de la investigación- dejando en un primer plano la intriga o el suspenso, característicos del relato de ficción.

función engañar a uno de los actores apelando a la connivencia de los otros en relación con ese engaño. En términos de *ritmo narrativo*, se trata, por lo tanto, de un tipo particular y netamente audiovisual de *focalización espectral*. El efecto procurado puede ser la comprobación de algo -por ejemplo, un ilícito- o la mera comicidad a partir de la puesta en ridículo. La escena que se construye mezcla de manera auto conciente la ficción con la no ficción, en la medida en que supone la actuación de uno de los actores, que representa un papel diseñado previamente, y el registro directo y espontáneo del otro, que desconoce esa situación.³⁹⁹ Durante la reprivatización, su uso apareció asociado al humor, pero sobre todo a la burla -como en *Videomatch*, *Telefé*- y desde luego a la investigación, especialmente a partir de su inclusión en los informes de *Edición Plus*.⁴⁰⁰

2.4.2. La refiguración del autor televisivo en la no ficción

El concepto de investigación asociado a la exploración y a una búsqueda narrativa y estética que se signifique como original, creativa y diferente, se encuentra en lo que propongo denominar como parte de la *televisión de autor*. Su inscripción en un conjunto variado de programas (pensados como *obras*) se personifica en *uno* de sus artífices, comúnmente responsable de *la idea* y puesta en escena del ciclo y -en el caso de la no ficción- también de la conducción. De este modo, desde la concepción autoral, se desvía la atención de la creación y la

³⁹⁹ Si bien Dziga Vertov utilizó una técnica parecida hacia 1920 en la Unión Soviética para estudiar las reacciones de la gente en las calles ante distintos estímulos, fue Alan Funt quien a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta comenzó con su uso con fines periodísticos para la cadena ABC (American Broadcasting Company), de Estados Unidos. En la Argentina, hacia fines de los sesenta y principios de los setenta, el conductor Nicolás Mancera la registró a su nombre como “cámara sorpresa” y la utilizó en *Sábados circulares* (posteriormente *de Mancera*. Canal 13, 1962 a 1973).

⁴⁰⁰ En relación con este último empleo, Juan Micelli -conductor de *Telenoche investiga*- señala en una entrevista que le realicé, que “La *cámara oculta* es una herramienta de trabajo. Lo que importa es la marca, cómo se cuenta. No hay legislación sobre la *cámara oculta*. Su uso no es un problema para el periodismo. La cuestión central es si el periodista debe o no cambiar su identidad para investigar. Cuando se hace investigación periodística, no se puede ir con un cartel que diga *soy periodista*. La grabación de la cámara oculta es la prueba periodística” (Seminario “Telenoche investiga”, 2001).

responsabilidad colectiva y de la concepción cultural, ideológica e institucional de los programas hacia quien se identifica como su principal creador. El *autor* es socialmente reconocido como tal, a diferencia de lo que ocurre con el resto de los responsables de los programas, de los cuales difícilmente se conozcan e incluso se difundan sus nombres, especialmente cuando se trata de ciclos de la no ficción. Si bien su presencia no constituyó una novedad en relación con los géneros de la no ficción y, con más frecuencia, con los de la ficción, sí lo fue en relación con el tipo de narrativa que se proponía en ese momento.⁴⁰¹

La refiguración de *autores* de no ficción en esta etapa respondió a un movimiento doble: por un lado, los *autores* generalmente se situaron *frente a las cámaras* facilitando masivamente la asociación de su imagen con un *estilo*, condición ineludible para su existencia, a la vez que se los incluyó tempranamente en el canon, reconociéndolos con premios, realizándoles entrevistas, invitándolos a otros programas y escribiendo artículos periodísticos y académicos sobre ellos. La prematura y voluntaria muerte de Fabián Polosecki y el retiro también voluntario de Roberto Cenderelli, por ejemplo, favorecieron sus respectivas *canonizaciones*.

Más allá del funcionamiento general de este tipo de televisión, los *programas de autor* de la etapa se caracterizaron por una exploración notoriamente artística y experimental, pero sobre todo *reflexiva* en relación con el propio lenguaje y el funcionamiento cultural y político de la televisión, en concordancia con lo que Bill Nichols (1997) identifica como una meditación sobre la misma representación.⁴⁰²

En *El prisma de la vida*, por ejemplo, era el propio realizador quien llevaba adelante el

⁴⁰¹ Desde esta perspectiva, pueden considerarse *autores* a Alejandro Doria, David Stivel, Alberto Migré, Diana Álvarez, María Herminia Avellaneda y Blackie, entre otros.

⁴⁰² Pueden incluirse dentro de esta categoría, entre otros, los ciclos de Roberto Cenderelli (*El prisma de la vida*, ATC, 1985; *Los argentinos*, canal 13; 1987, *El perro verde*, -1989), Rodolfo Hermida (*El monitor argentino*, canal 13, 1988) y Fabián Polosecki (*El otro lado* y *El visitante*, ATC, 1993 y 1994, y 1995, respectivamente).

encuentro directo con el actor social y a la vez con el espectador a través de una cámara inquieta -remedo lejano de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, 1929-, que se adentraba en temáticas poco habituales para la televisión. En *Los argentinos*, la impronta autoral se manifestaba en especial a través de una puesta en escena que revelaba permanentemente el artificio televisivo, generando la *des-autorización* y la *des-ilusión* del mismo medio a través del distanciamiento. Un procedimiento parecido se utilizó en *El monitor argentino*, programa en el que el distanciamiento también se manifestaba a través de la ironía y la parodia.⁴⁰³ *El otro lado*, por su parte, utilizaba la ficción (en especial, el cine negro y la historieta) como estratagema que permitía un encuentro más *desnudo* y sensible con lo real urbano. Fabián Polosecki -responsable también de la idea- jugaba una ficción a la vez que realizaba las entrevistas, deteniendo la mirada en actores sociales hasta entonces poco frecuentes en la TV.⁴⁰⁴

2.4.3. Testimonios de hibridación

Las matrices de la ficción lograron una presencia distintiva en el noticiero del período, que aún perdura. *Nuevediarario* (canal 9, a partir de 1985) sintetizó esta tendencia en especial a partir de la inclusión de noticias breves configuradas como relatos policiales o melodramas, y protagonizadas por el mismo periodista, con frecuencia poniendo en riesgo su vida y anticipando en algunos años la modalidad de los programas de investigación que analicé más arriba. La voz del actor social se incluía en polémicas emotivas y desmedidas, que no evitaban la referencia a

⁴⁰³ En dos de sus episodios, se presentó un documental falso, pero con una búsqueda más reflexivo-*desconstructiva* (en términos de B. Nichols, 1999:110 y 111), ya que posteriormente se develó el procedimiento que había permitido su falsificación. La intención era tanto política como formal: la verdad se presentaba como una construcción discursiva y el programa se encargaba de denunciarla con las mismas herramientas que utilizaba la institución televisiva para construirla.

⁴⁰⁴ Carlos Vallina describe algunos de los rasgos del programa: "(...) abordaje no invasivo. Actitud sin apuro. Sin prisa. Mantener abierto un canal de comunicación. En busca de lo extraordinario, de lo cotidiano. La cámara registra un momento más que una entrevista, la importancia del gesto y del contexto. Implica extensión en el tiempo. (...) Incorpora el silencio y la espera como actividad, como forma filmica. (...) Respecto a Polo y su equipo hay una conjunción moral y política que crea una confianza en el actor social y en la inteligencia del espectador para sugerir un universo poético de la imagen, en el lenguaje." (2006: 22).

los aspectos más íntimos de las personas. La *pequeña historia* protagonizada por gente humilde capturada por cámaras inquietas en los mismos lugares de conflicto desplazaba el interés narrativo por los grandes temas de la política y la economía, como ya lo había hecho *Realidad 80*. Algunos de los tópicos habituales eran el barrio pobre, la noche, la violencia, el robo, la violación, los extraterrestres y el peligro. Su tratamiento mezclaba el impacto de lo real asociado al sufrimiento, lo imprevisible, lo extravagante e incluso lo sobrenatural, produciendo un efecto humorístico y espectacular que ponía en tensión la misma credibilidad o incluso la misma realidad, a la manera del relato fantástico.

Algunos programas periodísticos, como *Hora clave* y *Memoria* (canal 9, a partir de 1994), procuraron un efecto similar al de *Nuevedinario*. En ambos programas, los géneros desincludidos predominantes eran el reportaje y el debate recreados de múltiples formas.⁴⁰⁵ Ambos ciclos, además, realizaron un tratamiento escandaloso y fuertemente editorial de la actualidad, pero mientras que *Hora clave* marcó el estertor del género periodístico de temática política orientado al “gran público” (Dominique Warton, 1992), *Memoria* se inscribió directamente en la hibridación con la ficción. En adelante, el programa periodístico de orientación política que había inaugurado la primera etapa de la televisión se desplazó hacia el público más específico de los canales de noticias del cable, con la excepción de *Día D* (América, a partir de 1996) y otros ciclos que perviven aún en la programación de América.⁴⁰⁶

Mencioné a lo largo de esta etapa un elemento transversal, sobre el que volveré en el

⁴⁰⁵ *Hora clave* partió de lo político para ingresar posteriormente y de manera escabrosa en el campo del espectáculo y el policial a través de una *escena pedagógica* que remedaba el periodismo de la paleotelevisión. Esta escena imprimía al ciclo (y sobre todo a su *conductor locutor*) de un tipo de autoridad asociada a los valores tradicionales. *Memoria* presentó una propuesta televisivamente más moderna a través de la escena del living y del *informe*. El programa se inscribió desde un primer momento en los temas de alto impacto emocional protagonizados por gente común atravesada por experiencias extraordinarias.

⁴⁰⁶ Respecto de *Día D*, este se inscribió desde un principio en las corrientes del nuevo periodismo presentando un ritmo muy variado a través de una miscelánea de géneros y temas organizados a la manera del *magazine*, mucha *espectacularidad* y un tono editorial a la vez confrontativo, irónico y humorístico, propio de los géneros situados a los que me referí más arriba.

desarrollo de la etapa siguiente: el *humor*. Este -como expliqué en el capítulo anterior- atraviesa a partir de entonces los géneros desincluidos, como lo hace el *entretenimiento*. El tema en común - y en especial *lo que hace reír*- es la actualidad, distanciada por medio de la burla, la parodia o la ironía.

2.5. Etapa de atomización ⁴⁰⁷

La atomización se encontró signada por la expansión gradual y constante del cable y de Internet, fuertes competidores de la televisión abierta, y por la *consolidación* de las productoras. Estas propulsaron una renovación en las narrativas, en especial a partir de un planteo estético más elaborado que el vigente hasta ese momento. Su clave comercial se apoyó en la creación de *formatos*, término de la jerga televisiva que nombra los aspectos relevantes que en la configuración temática, enunciativa y retórica de un programa, permiten distinguirlo como una *subclase* entre otros programas considerados como del mismo género.⁴⁰⁸

Las “productoras independientes” más importantes que surgieron en esta etapa fueron Pol-ka (1995), Ideas del sur (1996), Endemol Argentina, la ya mencionada Pensado para Televisión (ambas en 1997), BBTV y RGB (ambas en 2000), entre otras. A su vez, estas se agruparon en la Cámara Argentina de Productores Independientes en 1999, indicando de este modo la importancia que en muy pocos años habían alcanzado en relación con el negocio televisivo.

⁴⁰⁷ La atomización, tal como la analizo aquí, no implica diferencias sustanciales en relación con el período y el programa que analizo en esta tesis: la programación del año 2008 y *La liga*. Por lo tanto, decidí extender la etapa hasta ese año inclusive. La explicación que desarrollo a continuación opera como fundamento de mi decisión.

⁴⁰⁸ El formato se clona para su comercialización internacional y es tan *replicable* como *plagiable*. Así lo determinó la Justicia de la Argentina en el fallo “Gvirtz, Diego s/ ley 11.723” de la Sala V de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional en relación con dos de los *formatos* característicos de esta etapa, los correspondientes a *Perdona nuestros pecados* (canal 7, 1994, y posteriormente Telefé) y *Televisión registrada* (Pensado para televisión, para América, 1999, y posteriormente canal 13). La jueza que intervino señaló que Diego Gvirtz –propietario de Pensado para Televisión- había utilizado “idénticos recursos técnicos, como repetición de edición, repetición de *flashes*, repetición artificial, errores de compaginación, uso de imagen congelada, enmarcado con círculo rojo para resaltar algún sujeto que aparecía en diversos programas, *gags* para la presentación de un copete que antecede una nota, la forma de concluir una nota, frases, similitud de recursos gráficos, iguales recursos temáticos, paralelo, repetición de fragmentos en blanco y negro, que los utilizados previamente en el programa *Perdona nuestros pecados*.”. Los elementos que menciona la jueza son entonces, y a su vez, los que sirven para definir y reconocer el *formato* dentro de la institución televisiva.

Algunas de ellas además iniciaron un proceso de venta de acciones a empresas internacionales de medios, alianzas económicas con los canales de televisión y venta o coproducción internacional de sus formatos y programas.⁴⁰⁹

Otra característica no menos importante de esta etapa se relaciona estrechamente con el modelo económico y político neoliberal: la fuerte *flexibilización* en relación con las pautas reglamentarias que hasta entonces habían organizado el sistema de licencias que establecía la Ley de Radiodifusión N.º 22.285. La flexibilización o la generación de normas *ad hoc* permitieron la constitución de los *multimedios* y la *sinergia* entre consorcios multinacionales y multimedios. Ambos procesos fueron refrendados por la Ley de Preservación de Patrimonios Culturales N.º 25.750 sancionada en 2003.

Según Nora Mazziotti (2002), este período se caracterizó por la conformación de una grilla de programación uniforme y *barata* de lunes a viernes. En efecto, hasta los años ochenta la programación era básicamente vertical a partir de las 21hs., pero a partir de esos años la horizontalidad comenzó a extenderse y hoy ocupa incluso la franja de las 23 horas. Si bien implica -como señala la autora- un abaratamiento de costos para las empresas, también es una forma de protección económica de lo invertido ya que a través de la continuidad, construye un hábito en el televidente, unifica las tandas publicitarias, permite reconocer el canal garantizando un estilo de identificación y, consecuentemente, en caso de producir un éxito de audiencias, “potencia a todos los programas que lo siguen”, como señala Hugo Di Guglielmo (2002: 44). Paradójicamente, a la vez, implica un riesgo económico importante, ya que en caso de fracaso,

⁴⁰⁹ En relación con la importancia que adquirieron en la televisión argentina, P. Sirvén y C. Ulanovsky señalan que “en gran medida, los canales han quedado limitados a ser una marca, un sello conocido y unas paredes porque de ellos ha desaparecido una de sus funciones esenciales: la de producir.” (2009: 32). Es de destacar, sin embargo, que los noticieros continúan siendo producciones de los canales, fundamentalmente porque es a través de ellos que las empresas de medios se constituyen como *cuarto poder* al forjar una *línea editorial* a través de sus interpretaciones y relatos de lo real.

deja sin contenido una franja extensa de aire. Con respecto a *lo barato*, N. Mazziotti señala que proliferaron los programas englobados en la denominada *televerdad*: *talk*, *court* y *reality shows* y docudramas. A estos géneros, corresponde agregar el *programa de chimentos* (o *de espectáculos*), emblemático del período (ver el **capítulo N.º 6**). Sin embargo, no en todos los casos una programación de este tipo significa poca inversión *per se*: si bien algunos de estos géneros son de producción muy económica, otros a menudo implican costos muy elevados.⁴¹⁰ Además, lejos de lo barato, la televisión de la etapa -sobre todo las productoras- invirtieron en equipamiento de última generación, uno de cuyos efectos fue el cambio estético y narrativo que mencioné más arriba.

Además, la incorporación temprana del uso de los entonces novedosos sistemas no lineales de edición digital fue la que permitió dos transformaciones narrativas de importancia: la configuración de ritmos más veloces e impactantes que los de los períodos anteriores y la inclusión de los efectos de postproducción como parte fundamental en la configuración del sentido procurado. En relación con esta última transformación, la *huella de lo real*, marca imprescindible del realismo televisivo, comenzó a significar junto con numerosos recursos digitales del campo del diseño. Como señala Ángel Quintana en relación con el cine del mismo período, “La imagen encuadrada ya no puede considerarse la huella del mundo que se abre hacia los misterios de lo visible, sino un espacio de la creación basado en el retorno a la idea de representación. La imagen se constituye como resultado de la expresividad de un sujeto que después de capturar el mundo con una cámara lo modificará mediante un trabajo de postproducción, donde se pondrán de relieve unas determinadas coordenadas de carácter

⁴¹⁰ Ejemplo del primer grupo son los *talk shows* resueltos en estudio con un conductor estrella y actores desconocidos, y los programas *de chimentos*, financiados por el sistema de promociones de los artistas. Corresponden al segundo grupo, los *reality shows* asociados a competencias, característicos de la etapa. Es el caso de *Expedición Robinson* (Promofilm para canal 13, 2000), grabado en una isla del Caribe.

tecnológico.” (2003: 273).⁴¹¹

Como parte de la televisión global, la televisión argentina se impuso como una de las más importantes del mundo en materia de exportación de programas y formatos, tras Estados Unidos, Gran Bretaña y Holanda (P. Sirvén, 2009), pero también como importadora y adaptadora.⁴¹²

Respecto de la ficción en particular, se destacó la consolidación de la *tira*, un género propio de los noventa, de emisión diaria en episodios seriados, en la que se hibrida lo melodramático (propio de la telenovela clásica) con lo cómico y el costumbrismo. Con predominio de una pareja protagónica (como en la telenovela clásica), la *tira* se ubicó (y se ubica) en horarios diferentes, según el tipo de tema predominante y el tipo de tratamiento que se le dé, a la manera de la *novela* brasilera (Sérgio Capparelli y Suzy dos Santos, 2002).⁴¹³

2.5.1. Reflexividad y humor

La reflexividad que identifiqué como un rasgo propio de la *televisión de autor* de la etapa anterior, puede explorarse en algunos ciclos de la atomización en los que lo periodístico se encontró articulado con lo humorístico a través de la ironía, la parodia, la sátira y el *pastiche*. Según B. Nichols (1999), lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición, por lo tanto, implica siempre un exceso de conocimiento que puede pensarse también como una deficiencia de inventiva. El planteo irónico siempre es penetrante y mordaz, y establece un distanciamiento que procura una reflexión que es a la vez política. La parodia y la sátira, por su

⁴¹¹ *El rayo* (Cuatro cabezas para América y luego canal 13, a partir de 1995) constituyó un ejemplo anticipatorio de exploraciones estéticas y narrativas asociadas fuertemente a la edición digital, llevando al paroxismo la fragmentación y el diálogo a menudo contradictorio, irónico o burlón entre la enunciación (inscripta a través de la postproducción) y los testimonios de lo real.

⁴¹² Entre los formatos globales más importantes, se destacan los correspondientes a la telenovela, el programa deportivo, el *reality show*, el concurso de saberes y destrezas y el *video clip*. Argentina exporta, en especial, telenovelas y formatos de programas periodísticos.

⁴¹³ En el *primer central*, con un planteo temático serio, pero no *grave*, vinculado con el mundo adulto y adulto joven, como el adulterio en *Gasoleros* (1999) y la marginalidad en *Campeones* (2000), ambas producciones de Pol-ka para canal 13; en el *segundo central*, con temáticas centradas en lo policial y lo erótico (como el tráfico de órganos y la sexualidad en la mujer madura en *Resistiré* y el robo de bebés durante la última dictadura militar en *Montecristo*, ambas de Telefé contenidos para Telefé, 2003 y 2006 respectivamente); y en el *precentral*, con un tratamiento más cómico y a menudo fantástico o maravilloso, con predominio de personajes adolescentes y cuadros musicales, como en *Chiquititas* (Cris Morena Group, para Telefé, a partir de 2002) y *Patito feo* (Ideas del Sur, para canal 13, a partir de 2007).

parte, son formas del *dialogismo intertextual* que buscan *rasgar* la verosimilitud. El carácter vigilante y autocrítico que Eduardo Romano identifica en la parodia televisiva (1997) responde a la intención de hacer evidentes las convenciones de los géneros de la cultura de masas, aspecto que ya fue analizado por Mijail Bajtin en relación con la cultura popular a propósito de la obra de François Rabelais (2003) (ver el **capítulo N.º 3**). Según B. Nichols, la diferencia entre parodia y sátira estriba en que la primera “puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos.” (1999: 113). Una versión de la parodia es lo que Frederic Jameson (1992) denomina *pastiche*, una forma de préstamo que evita el juicio crítico sobre lo parodiado y en cambio establece una suerte de nostalgia que no admira ni desprecia lo que recupera. Como señala B. Nichols, la reflexividad es política cuando “impulsa la parodia y la sátira más allá del *pastiche* con su nostalgia tranquilizadora o su cómoda iconoclastía.” (1999: 114).

Algunos de los programas que ejemplifican lo explicado son *La noticia rebelde* (Raúl Naya para ATC, 1986 a 1989), *Caiga quien caiga* (Cuatro cabezas para América, 1995; canal 13 a partir de 2001; y Telefé a partir de 2006) y *Perdona nuestros pecados* (ATC, 1994 y canal 13 a partir de 1997).⁴¹⁴

⁴¹⁴ El primero abrevó de *Semanario insólito* y retomó la tradición humorística del periodismo gráfico de orientación crítica en relación con la política, la sociedad y la *farándula*, como lo habían hecho las revistas *Hortensia*, *Satiricón* y especialmente *Humor registrado* (de fuerte impacto masivo durante la última dictadura militar), aunque su origen debe explorarse a partir de *El mosquito*, periódico dominical publicado entre 1863 y 1893 (V. García Costa, 1971). La huella del periodismo gráfico aparecía en el programa con claridad no solo porque sus conductores y productores provenían de ese ámbito sino también por la preocupación por establecer con aquel un diálogo crítico y burlón, en especial a través de una de sus secciones, “Pasando revista”. El programa esgrimía un humor masculino y adulto, desafiante y fuertemente irónico, anclado en la actualidad y en los mismos medios. Un esquema similar replicó *Caiga quien caiga*, inscripto en la misma tradición. De hecho, la “mosca” del isologo del programa parece aludir a la acción zumbona del mosquito de la revista de 1863. A diferencia de *La noticia rebelde*, este programa se caracteriza por tener un sistema de coberturas de la actualidad realizadas por *noteros* jóvenes, mordaces y a menudo irrespetuosos, un ritmo narrativo más acelerado y *jovial* (similar al de *El rayo*), el liderazgo de un conductor principal y una impostura crítica basada en el sentido común de pretensiones progresistas. En sus inicios, el programa se configuró como una parodia del género noticiero, aunque con los años la presencia de secciones fijas vinculadas con la misma televisión lo relacionan más con el *magazine* y los programas metatelevisivos. *Perdona nuestros pecados* –cuya idea central, la generación de archivos audiovisuales para el análisis del error o del disparate, fue tomada de *Las patas de la mentira*, de Alfredo

2.5.2. Innovación e investigación

Muchos de los programas periodísticos de esta etapa, orientados a la investigación, se caracterizan por presentar un estilo informal y ligeramente humorístico en la conducción, y un ritmo comparativamente más veloz que los anteriores. Ambos rasgos se encuentran integrados en una puesta en escena inquieta -próxima en su significación al *cinéma vérité*- y a la vez moderna en su capacidad de producir reflexividad o autoconciencia como novedad *televisiva*. La cámara *en mano* dinámica y ágil -ostentosa en *El rayo*- continuó con el proceso de ruptura que la televisión de autor venía realizando en relación con la puesta más clásica *en trípode*, y estableció un mojón en esa dirección.⁴¹⁵

El uso narrativo del *piso*, referente y quintaesencia de la comunicación televisiva clásica, por su parte, aparece limitado a la presentación y el comentario de los informes, núcleos fundamentales de los nuevos ciclos realizados preponderantemente *en exteriores*.⁴¹⁶ Este tipo de puestas renovadoras a menudo son muy estructuradas, el conductor dice (o *repite*) un guion preestablecido y su imagen se sob reimprime para configurar el sentido global de la secuencia, a la manera de los actores del cine de aventuras y catástrofe de Hollywood (ver el **capítulo N.º 7**). La informalidad que mencioné más arriba, entonces, se circunscribe en estos casos al desarrollo de las entrevistas y los copetes *en exteriores*.

Rodríguez Arias (canal 7, 1997)- se incorporó a la programación como un ejercicio a la vez burlón y reflexivo acerca de la misma televisión, con una perspectiva más cercana al *pastiche*. Por su parte, *Televisión registrada* sostuvo y sostiene una matriz similar, pero imprime al contenido una perspectiva orientada a la interpretación política e ideológica, a la vez que incorpora un comentarista externo siempre distinto, que evalúa los materiales y la misma emisión del programa, estableciendo así una suerte de metatextualidad de segundo grado.

⁴¹⁵ De hecho, por ejemplo, en el caso de *El rayo*, quitó del anonimato a quien la operaba (Marcelo Lorenzutti, *el loro*), convirtiéndolo en un personaje dentro del relato y contribuyendo así a develar *algo* de la agencia del dispositivo televisivo, aunque también construyó una ficción idealista en la que el *cameraman* tomaba decisiones concluyentes en relación con el relato en un clima laboral idílico, de gran divertimento e informalidad. La creación de un clima como el que describo es un rasgo propio de numerosos géneros de no ficción, y se relaciona con la configuración (y la *legalización*) más global del entretenimiento televisivo y con la modalidad humorística que describí anteriormente.

⁴¹⁶ *La liga* y *Un tiempo después* (Endemol Argentina para Telefé, 2009), por ejemplo, llegan a eliminar su huella y a reemplazarlo por arte digital.

La suma de los rasgos mencionados genera un efecto de *innovación* que puede asociarse a lo que Santiago Gándara *et al.* (1997) caracterizan, en relación con los años noventa, como *juvenilización de la pantalla*. Efectivamente es así, pero la *juvenilización* -junto con la *modernidad* y la voluntad de ruptura- deben analizarse sobre todo como un *continuum* en la historia de la televisión, más allá de la evidencia de que es a partir de los años noventa que estas adquieren un estatuto dominante en relación con lo periodístico y la no ficción en general.⁴¹⁷

La representación fragmentaria y contrastante de la actualidad -narrada a través de los informes- configura un espectador capaz de alternar estados de ánimo, reflexiones y actitudes bien opuestos con cierta velocidad. A esto contribuye la presencia de *secciones* que dan cuenta de una miscelánea de temas -disímiles en sus asuntos, pero sobre todo en sus tonos- que acercan esta clase de programas a la matriz del *magazine*, tal como ocurre con el noticiero (G. Kaufman, 2008). Considero como ejemplos emblemáticos de la “*magazinización*” de lo periodístico, los programas *Punto doc* (Cuatro cabezas para América, Azul y nuevamente América, a partir de 1999) y *Kaos en la ciudad* (Endemol Argentina para canal 13, 2002 a 2003).⁴¹⁸

Además de estos programas, pueden mencionarse dentro del mismo grupo, *Ser urbano* (Ideas del Sur para Telefé, 2003) y *Humanos en el camino* (Rosstoc para Telefé, 2006 y 2007).

Ambos eran conducidos por un actor, como *Un tiempo después*, lo que legitimaba dos de sus

⁴¹⁷ Sirvan como ejemplos de su persistencia a lo largo de la historia, el ya comentado *Incomunicados* y, en especial, los años iniciales de *Telenoche*.

⁴¹⁸ El primero marcó el ingreso de una productora de géneros orientados a lo humorístico, el espectáculo y la moda al campo del periodismo de investigación aportando mayor *espectacularización* al relato de la actualidad. De hecho, su final luego de algunos años relativamente exitosos en el aire, se asocia con una investigación sobre la vida privada de un cirujano plástico, cuyo interés radicaba en el hecho de estar casado con una ex *vedette*. El ciclo llevó además un ritmo narrativo más veloz y un estilo *juvenil e informal*, poco habitual hasta entonces en la investigación (con conductores que habían sido *noteros* de *Caiga quien caiga*), tal como antes lo había hecho *Zoo*, *las fieras están sueltas* (América, 1997 a 1999) en relación con la actualidad social, aunque con temáticas menos revulsivas. *Kaos en la ciudad*, por su parte, estaba organizado con eclecticismo como una suma de informes espectaculares y *escandalosos* sobre sexo, corrupción, pobreza, vida de las estrellas y moda, entre otros temas. El ritmo del programa no se encontraba solo en la postproducción o en la conducción sino especialmente en la velocidad con la que el espectador modelo debía pasar por diferentes y contrastantes estados de ánimo, remedando de alguna manera el propio caos que anunciaba el título del programa o el *cambalache* que Enrique Santos Discépolo había descrito en el tango homónimo, aunque sin su distanciamiento crítico. En un episodio, su conductor, Juan Castro, llegó a plantear con preocupación a las audiencias su adicción a las drogas en una suerte de catarsis o confesión mediática que a la vez resultó sumamente provechosa en virtud del escándalo que el ciclo procuraba.

rasgos distintivos: el protagonismo *estelar* del conductor y la *hiperemotividad* (subrayada teatralmente a través de primeros planos de su rostro), funcional a las temáticas de cada episodio. Los actores (y también los modelos) como conductores de programas periodísticos no constituían una novedad en la televisión, pero sí lo eran en los géneros de investigación centrados en denuncias. Uno de sus atractivos radicaba en la configuración de un tipo de credibilidad centrado en la confianza, el conocimiento y el afecto, pero también en la honestidad y la independencia del actor, asociadas probablemente al estereotipo romántico del artista como alguien impoluto, menos racional y por lo tanto más proclive a la valoración de *lo auténtico*.⁴¹⁹

A pesar de sus diferencias, todos los programas mencionados configuraron y configuran a través de la modalidad del *infoshow* un espacio predominantemente urbano y suburbano, inestable y peligroso, protagonizado por pobres y marginales, en un contexto político, económico y social de decadencia representado como *la Argentina*. La interpelación al actor social se realizó y se realiza de manera directa a través de una impostura cargada de *pathos*, lo que se significa como compromiso y toma de partido por parte de la enunciación.⁴²⁰

2.5.3. El espectáculo de lo real

La atomización marcó el ingreso en la narrativa televisiva de lo que la televisión globalizada reconoce como género y denomina *reality show*, *show de la realidad*, *televisión de la realidad* o *televisión verdad*. Dado que distintas configuraciones de *reality* -como ya expliqué- habían estado presentes desde los orígenes mismos de la televisión, lo novedoso no es tanto la *aparición* de un género (en términos teóricos, en realidad, un *pregénero*, según explicaré más

⁴¹⁹ Volveré sobre este punto en este mismo capítulo al presentar *La liga*.

⁴²⁰ Volveré sobre estos aspectos en los **capítulos N.º 6** y 7 en relación con el análisis narrativo de *La liga*.

adelante) sino su afianzamiento como *modalidad*. En efecto, si bien la genealogía del *reality* puede rastrearse en los inicios mismos del cine documental (ver el **capítulo N.º 3**), es en la radio y la televisión donde cobró su especificidad desde el momento en que estos medios incluyeron como parte de su propia narrativa a la *gente común* desempeñando papeles especiales y no ya como mero *público asistente al programa*. Desde entonces, su presencia comenzó a recortarse, por ejemplo, en los paneles, en los testimonios e historias de vida y en los concursos (o *game shows*), en la mayoría de los casos conformando *secciones* dentro de los programas.⁴²¹ Pero recién en los años 2000, el *reality* va a configurarse como un conjunto de *géneros situados* (y no ya como mera sección o dominado por la matriz de los programas de concursos, como en el caso de *Corazones solitarios*), replicando lo que ya había ocurrido en la televisión comercial norteamericana.⁴²² Hoy debe reconocerse el *reality* principalmente por la presencia protagónica de los actores sociales (o actores *profesionales* que hacen las veces de actores sociales) inscriptos en los relatos como *gente común*, lo que contribuye a la configuración de un verosímil en el que las huellas de la propia configuración a menudo simulan no estar presentes. De esta forma, se genera una fuerte *impresión de realidad*, basada en la ilusión de la *captura directa* (ver el **capítulo N.º 3**).

En la etapa que analizo, el *reality* puede pensarse entonces como un *pregénero* que se manifiesta a través de alguno de estos *géneros situados*. El criterio de la clasificación se relaciona con el *tipo de interpelación* al actor social:

- *reality* de concursos. Se trata de la clase más prolífica. El actor social es interpelado como

⁴²¹ En tanto *secciones*, pueden considerarse como manifestaciones parciales y anticipadas de los *shows de la realidad*, al menos en la Argentina, el ya mencionado uso de la *cámara oculta* (como en *Sábados circulares de Mancera*), la inclusión de *bloopers* y otras formas de relatos breves realizados por la *gente común* con sus cámaras de video y remitidos a la televisión para su difusión masiva (como en *Show Match*) y las entrevistas callejeras destinadas a presentar los aspectos más extraños de la *gente común* (como en *Semanario insólito*).

⁴²² Así había ocurrido con ciclos como *Real People* (1979), *America's Funniest Home Video* (1989), *A Current Affaire* (1986), *American Most Wanted* (1988) y *Cops* (1988)

competidor;⁴²³

- *reality* puro o *docu reality*. Dentro de esta clase, se identifican aquellos formatos en los que el actor social no compete, pero muestra su vida cotidiana, explica su vida y participa activamente en el relato generando situaciones *televisivas*.⁴²⁴ Una variante de esta clase es aquella en la que un grupo de actores sociales decide su intervención en el ciclo y brinda su testimonio desde un primer momento y otro grupo es capturado sin su consentimiento inicial y eventualmente se lo entrevista;⁴²⁵ y
- *talk shows*. Se trata de una clase donde los actores sociales participan de debates acerca de su vida privada (ver el **capítulo N.º 4**).

En nuestro país, el primer programa que tanto productores como audiencias reconocen como *reality show* fue *Expedición Robinson*, donde dos grupos de personas hasta entonces desconocidas convivían en una isla y competían entre sí por un premio.⁴²⁶ Pero *Gran hermano* (*Big Brother*, formato de Endemol creado en 1999 y realizado por Endemol Argentina para Telefé, a partir de 2000) fue el *reality* que más novedad aportó al relato televisivo. Si bien el seguimiento cotidiano y en cierta forma íntimo de un grupo de personas ya se había planteado en dos programas de la televisión norteamericana, *An American Family* (SBS, 1972) y *The Real World* (MTV, 1992), fue *Gran hermano* el ciclo que inauguró un procedimiento caracterizado por la *persistencia narrativa*, hasta entonces exclusiva de los programas *ómnibus* propios de los fines

⁴²³ Según su temática, puede plantearse como un *reality* de aislamiento (*Gran hermano*, Endemol Argentina para Telefé, a partir de 2001), de parejas (*Confianza ciega*, Endemol Argentina para Azul, 2002), de supervivencia (*Expedición Robinson*, Promofilm para canal 13, 2000 y 2001), de búsqueda de talentos (*Operación triunfo*, Endemol y Telefé Contenidos para Telefé, 2003 a 2006) y de medicina, salud y estética (*Transformaciones*, Promofilm para canal 13, 2005 a 2007; *Cuestión de peso*, Endemol Argentina para canal 13, 2006 a 2008), entre otros.

⁴²⁴ Como ocurre en *Cárceles*, Endemol Argentina para Telefé, 2007 y 2008.

⁴²⁵ Así ocurre con policías y delincuentes (o mejor, actores sociales configurados como sujetos con conductas peligrosas o ilegales) en *Policía bonaerense* (posteriormente *Policías en acción*, Endemol Argentina para canal 13, a partir de 2004) y con personal de la salud pública y pacientes en *Emergencia 24* (Cuatro Cabezas para canal 13, 2003 y 2004, posteriormente para Telefé, 2005 a 2007).

⁴²⁶ Un ciclo como *Fort Boyard* (canal 13, 1999), de la misma productora, puede pensarse como un antecedente, pero en este sí bien los participantes se encontraban lejos de su país y pugnaban entre sí por un premio, la competencia no estaba relacionada con la necesidad de establecer una convivencia permanente y aislada frente a las cámaras.

de semana de los años sesenta y setenta, de los especiales solidarios -como el de la Guerra de Malvinas (ATC, 1982)- y de las transmisiones en directo de hechos históricos de gran significación social (como las secuelas del atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina en 1994).⁴²⁷ En un programa como *Gran hermano*, la *persistencia* está estrecha y forzosamente vinculada con la *inacción*. Ambos rasgos definen la novedad narrativa que aportó el ciclo: la mayor parte del tiempo, en los episodios *no ocurría nada*. El llamado *tiempo muerto* y la discontinuidad -propios de las estructuras narrativas débiles y de cierta clase de realismo- estaban ya presentes en el cine de ficción moderno, en el documental de observación y en la narrativa y el teatro contemporáneos: con este programa irrumpió, aunque tardíamente, también en la no ficción televisiva. Como ocurre con los personajes de las obras del escritor ruso Antón Chéjov, los participantes de *Gran hermano* en apariencia no desarrollaban ningún tipo de acción extraordinaria que pudiera referirse a alguna motivación inmediata comprensible o importante. Sin embargo, los acontecimientos nimios o casi nulos (como conversar sobre la cena, tomar sol y preparar una comida), transmitidos en tiempo real o editados rudimentariamente, parecían tener entre sí una ligazón más profunda en razón de su misma *espectacularización*. Una simple charla, por ejemplo, podía significar un *complot* o una *traición*. La inacción o las acciones cargadas de trivialidad llenaban de ambigüedad a los personajes, que se configuraban entonces como individuos incomprensibles. El relato parecía así asumir una estructuración doble y simultánea: por un lado, se encontraba *desdramatizado* (al menos en términos de una estructura narrativa

⁴²⁷ Pero al menos en la Argentina, los alcances de *Gran hermano* fueron mucho mayores: diariamente y a toda hora podía seguirse la actividad de la casa donde se encontraban encerrados los participantes a través de la señal paga Directv, a la vez que se podía ver en el canal emisor de aire un resumen diario de una hora, dos micros de media hora durante el día, un resumen semanal de tres horas y un *debate*, de frecuencia semanal o de dos envíos por semana, protagonizado por un panel de periodistas y de aquellos que habían sido expulsados el día domingo (la *noche de sentencias*). El espectador *abonado* de Directv además podía elegir por medio del control remoto el sector de la casa que quería *seguir*, fortaleciendo una clase de interactividad inédita hasta entonces que se corresponde paradigmáticamente con lo que Dominique Wolton (1992) denomina como *menú a la carta*. La interactividad, además, se afianzaba con la intervención del público a través de los llamados telefónicos o los mensajes. De esta forma, los espectadores podían participar en la elección de un concursante entre los *sentenciados* con el fin de *salvarlo* para que pudiera continuar en el ciclo.

fuerte), pero por el otro era esa misma desdramatización la que paradójicamente imponía -a fuerza de *persistencia* en la insignificancia- una enérgica dramatización. Era entonces que el relato hibridaba con las modalidades clásicas de la ficción, como el melodrama: el espectador aletargado como los personajes, descubría de pronto un sentido oculto, a la manera de la epifanía de los relatos de James Joyce.⁴²⁸

El *reality* es hoy una modalidad que atraviesa diversos géneros, tal como puede observarse en los programas de competencias como *Showmatch* de las temporadas 2008 y 2009, los programas periodísticos como *La liga* o *Humanos en el camino* y los noticieros. Su matriz se reconoce por la representación espectacularizada de situaciones protagonizadas por actores interpelados como *gente común*. Estas situaciones se consideran como reales, únicas, irrepetibles y próximas a los participantes de la comunicación y sus relatos solo se pueden pensar, en términos de Eliseo Verón (2001), por oposición a lo que la televisión llama ficción. Sin embargo, las acciones ocurren de acuerdo exclusivo con las *reglas* que la institución televisiva determina, incluso cuando se configuren como si formaran parte de un registro directo (y *neutral*), por fuera de las determinaciones de la enunciación. Desde luego, el *reality* en tanto modalidad, hibrida fuertemente con el *infoshow*, en la medida en que en ambos es *lo real* aquello que recibe un tratamiento *espectacular* como *caso*.

3. Cuatro cabezas en la televisión de la Argentina

La productora Cuatro Cabezas fue creada en 1994 por el entonces conductor Mario

⁴²⁸ Esto explica en parte la pasión que generó entre sus espectadores y el hecho de que estuvieran dispuestos a pagar “peaje” (en términos de C. Ulanovsky y P. Sirvén, 2009: 73) para sentir que tenían algún tipo de intervención en sus destinos. El verbo “salvar” que nombraba la acción que realizaban los propios compañeros y los espectadores es, al respecto, muy elocuente, como también lo es la configuración épica de las *noches de sentencia* y de las *fnales*.

Pergolini asociado al productor Diego Guebel. La genealogía temática y narrativa de sus productos iniciales debe explorarse en la convergencia de la cultura juvenil de los años ochenta y noventa con el desarrollo incipiente a nivel local de la libertad de expresión y el debilitamiento de ciertas normas vinculadas con el goce corporal y privado en el marco de una televisión comercial -ya privatizada- que requería de contenidos siempre novedosos para enfrentar la lucha por la seducción de las audiencias.⁴²⁹

Frente a cámaras, el ingreso de M. Pergolini se produjo en 1985, cuando ya era uno de los conductores más reconocidos de la radio Rock and Pop: había acompañado a Ari Paluch en *Feed Back* y co conducía *Malas compañías* junto con Eduardo de la Puente. En ese año, participó como conductor invitado en *Cable a tierra* (ATC, 1985 y 1986), un ciclo periodístico semanal y nocturno, de estilo informal y juvenil, orientado al tratamiento de temáticas evaluadas como audaces para la televisión.⁴³⁰ Posteriormente, participó en *Penúltimo momento* (ATV, 1988 y 1989), programa conducido por Jorge Guinzburg, *Sábados musicales del 13* (canal 13, 1990) y *Rock and Pop TV* (Telefé, 1990), junto con otros conductores populares de la radio homónima. En 1989, ingresó al sistema de cable con *La videolínea* (Cablevisión), con producción de Diego Guebel. Se trataba de un programa en el que se difundían *videoclips*, un género que por entonces se imponía en el mercado musical televisivo destinado a los jóvenes.⁴³¹ Entre 1990 y 1992, condujo como protagonista *La TV ataca* (ATV, 1990 y posteriormente ATC y canal 9 hasta 1992), con dirección y producción general de D. Guebel. En 1992, condujo en el *prime time* de

⁴²⁹ De hecho, la competencia entre los dos canales líderes de inicios de los años noventa (Telefé y canal 9) por el favor de los espectadores del domingo a la noche permanece en la memoria popular como la lucha personal entre Mario Pergolini y Marcelo Tinelli, los conductores de sus respectivos ciclos y exponentes de dos aparentes *modelos opuestos de juventud* (analizo el concepto de juventud con detalle en el **capítulo N.º 6**).

⁴³⁰ De hecho, el levantamiento del programa se produjo a partir de una encuesta en la que se preguntaba a la gente acerca de la importancia del tamaño del pene en el resultado de las relaciones sexuales.

⁴³¹ En 1986 había nacido Much Music, una señal musical internacional dedicada en forma exclusiva (al menos, en sus orígenes) a la emisión de *videoclips* promocionales de canciones interpretadas por grupos y solistas de música para jóvenes y adolescentes.

los domingos *Hacelo por mí* (canal 9) y en 1994, *Turno tarde* (canal 9), programa que planteó una búsqueda estética y narrativa que puede evaluarse como el antecedente más próximo de los programas que realizaría a partir del año siguiente la productora Cuatro cabezas.⁴³² La presencia y el estilo *juvenil* que caracterizaron a los ciclos de los que participaron M. Pergolini y D. Guebel aparece también en algunos programas periodísticos del período, tal como analizan S. Gándara *et al.* (1997).⁴³³

Los ciclos “de Mario Pergolini” mencionados, el *estilo de conducción* y la configuración de las audiencias permiten identificar una serie de continuidades temáticas, retóricas, enunciativas y narrativas en relación con aquellos programas que Cuatro Cabezas produciría en adelante, al menos en una primera etapa:

- una *orientación* hacia audiencias interpeladas como *jóvenes rebeldes*, pero a la vez fieles consumidores de los productos de la cultura de masas, a través de programas identificables como realizados por jóvenes *parecidos* a sus audiencias, pero a la vez emprendedores, creativos y exitosos. Estos últimos rasgos eran los que legitimaban su rol de comunicadores;
- una consecuente configuración narrativa apoyada en el tópico de *lo joven*,⁴³⁴
- temáticas *ad hoc* relacionadas con música, moda, sexualidad, deporte, espectáculos y política;
- una configuración retórica apoyada especialmente en una puesta *veloz* signada por un ritmo narrativo delineado en la postproducción, a la manera del *videoclip*, que contribuía con el tratamiento vertiginoso, escéptico y distanciado del contenido,⁴³⁵
- una voluntad de crítica orientada a ciertas conductas sociales (en especial, las de los “*caretas*”),

⁴³² Este último programa -también orientado al público joven- rápidamente se *levantó* del aire por problemas de rendimiento comercial.

⁴³³ Así ocurre en *Rebelde sin pausa* (ATC, 1986), *Crema americana* (ATV, 1991) y *Ritmo de la noche* (Telefé, 1991 a 1994), entre otros,

⁴³⁴ Este tópico puede entenderse como una mezcla idealizada de libertad, informalidad, descreimiento, espontaneidad, diversión, velocidad, novedad, desprejuicio, modernidad, humor, ruptura, enfrentamiento con lo establecido y cristalizado, ritmo, trasgresión, *rock and roll* y drogas

⁴³⁵ Este ritmo se asocia también con el *tópico de lo joven*, en la medida en que produce una significación de modernidad ligada a lo nuevo, lo crítico, lo bello y lo vehemente.

pero no a las bases mismas del sistema y del poder;⁴³⁶ y

- una entronización de lo joven como suma de los *valores positivos* y *deseables* para cualquier otro grupo, en correspondencia con el pensamiento hegemónico de la época (ver el **capítulo N.º 6**).

Cuatro Cabezas creció especialmente durante la segunda presidencia del justicialista Carlos Menem (1995-1999) a través de su programa insignia, *Caiga quien caiga*. En él, como en otros ciclos de la etapa, se desarrollaba en forma permanente (aunque no exclusiva) una burla a los representantes del poder político y social identificados como *menemistas*, consolidando una actitud vigilante, pero distanciada, propia del *espíritu joven* que la productora establecía, cercana al pastiche en su carácter de *cómoda iconoclastía*, como señala B. Nichols (1999). El programa permaneció en la pantalla de canal 13 hasta el año 1999: con el cambio de gobierno, pareció no ser necesario un tipo de periodismo humorístico que había llevado al político a la categoría de integrante de la *farándula* para burlarse de él, aunque por medio de estrategias narrativas que requerían en primer lugar de su propia *complicidad*, lo que debilitaba la eficacia del escarnio. Durante el año 2000, la empresa presentó un déficit de aproximadamente tres millones de dólares a causa del *default* en el que había ingresado América, su principal contratista. Esto -sumado a un contexto internacional favorable para los negocios televisivos- llevó a la empresa a la búsqueda de mercados extranjeros donde colocar sus formatos, con excelentes resultados. *Caiga quien caiga* volvió al aire en el año 2001, en concordancia con el inicio del vertiginoso período de decadencia que culminó con la caída del presidente Fernando de la Rúa. En el año 2006, la empresa se desligó de canal 13 y *CQC* -y sus otros programas de aire- pasaron a Telefé, donde permanece hasta la fecha proveyéndole contenidos en forma exclusiva. En el año 2009, Mario

⁴³⁶ Estos permanecían salvaguardados en especial por la simultánea exaltación del consumo y del sentido común.

Pergolini dejó la conducción del ciclo y fue reemplazado por una mujer, Ernestina Pais, una novedad para un formato -al menos en la versión argentina- caracterizado por la dominancia de lo varones y de ciertos tópicos de lo masculino.

En el año 2006, Eyerworks compró Cuatro cabezas y esta pasó a denominarse Eyerworks–Cuatro cabezas.⁴³⁷ La nueva empresa se define como una productora de contenidos multimedia, en la que convergen televisión, cine, publicidad audiovisual, radio e Internet (División Internet y Datafull Branding). Tiene filiales en Argentina, Chile, España y Brasil. D. Guebel es el gerente ejecutivo para Argentina y M. Pergolini se encuentra totalmente desligado de ella. Sus productos televisivos se difunden a través de plataformas múltiples, estableciendo una fuerte sinergia entre *pantallas*. Además de programas y documentales destinados al aire, produce episodios o series para algunas señales de cable.⁴³⁸

⁴³⁷ Eyerworks es una empresa internacional multimedia originaria de Holanda con sedes en distintos países de Europa, Oceanía y América. En relación con la televisión, crea, produce y distribuye programas de entretenimiento, ficción y deportes a más de cincuenta países. Se trata por lo tanto de una empresa inscrita en la producción *global* de contenidos para televisión.

⁴³⁸ Desde su creación, produjo entre otros, los siguientes programas (además de los ya mencionados *Punto doc*, *CQC*, *La liga* y *El rayo*):

- *Algo habrán hecho* (canal 13, 2006 y Telefé, 2006 y 2007), programa sobre Historia en el que un historiador recorre junto con un periodista lego distintos momentos históricos ficcionalizados, los comenta, interpreta y evalúa;
- *Camino a la gloria* (canal 13, 2002), *reality* de concursos para elegir entre un grupo de jóvenes futbolistas *amateurs*, uno para que se desempeñe profesionalmente en un club;
- *Delicatessen* (América, 1998), programa de *sketches* con elencos rotativos, similar en su propuesta a *Cha cha cha* (América, 1992 y 1993) y los formatos norteamericanos del estilo de *Saturday Night Live* (desde 1975, NBC);
- *El bar* (América, 2000 y 2001), *reality* de concursos en el que un grupo de participantes conviven en una casa y llevan adelante la atención y administración de un bar;
- *El gen argentino* (Telefé, 2007), una adaptación de un formato de la BBC (British Broadcasting Corporation), que propone elegir aquellos personajes de un país que puedan erigirse en quintaesencia de lo nacional;
- *Emergencias 24* (Telefé, 2005 y 2006), *docu reality* sobre las guardias en los hospitales públicos;
- *Mundo privado* (Telefé, 2009), un *docu reality* protagonizado por adolescentes, quienes registran con los teléfonos celulares, aquellos aspectos de su vida cotidiana que puedan resultar atractivos o escandalosos para el común de las audiencias modelo;
- *Palo y palo* (América, 1998), programa sobre deportes, que remeda la estructura y el tono humorístico e informal del primer *Caiga quien caiga* a través de un trío de conductores varones;
- *Súper Modelo* (canal 13, 2002 y 2003), *reality* de concursos, dirigido a elegir una modelo entre un grupo de participantes que además conviven y asisten a clases de modelaje;
- *Trip* (América, 1999), programa de entrevistas en el que un conductor dialoga con un deportista o un actor en un coche mientras realizan un viaje; y
- *Zapping* (Telefé, desde 2007), programa de archivos, propio de la metatelevisión, en el que se comentan y se critican en tono burlón segmentos de programas de televisión o a sus hacedores famosos.

Entre otros documentales, produjo *Aparecidos* y *Mundial 78*. Entre las señales de cable, se encuentran Discovery, MTV, HBO, FOX, TNT y History Chanel.

4. *La liga* ⁴³⁹

El programa comenzó a emitirse en el año 2005 por canal 13. A partir del 2006, se emitió por Telefé. Tuvo una versión en la televisión española (*Un equipo*, Cuatro Cabezas para canal Cuatro, 2006) y otra en la televisión chilena (*La liga*, Cuatro Cabezas para canal Mega, 2006). Su ubicación nocturna en horario central y su emisión semanal develan la intención de que a sus contenidos se les dispense una atención concentrada.

El programa pertenece al género situado *periodístico* y su género desincluido es el reportaje, recreado de formas múltiples. Los actores sociales interpelados proceden predominantemente del mundo de “la vida cotidiana” y, en segundo lugar, de la política y de las ciencias sociales (requeridos en este caso como *especialistas*). Como provenientes de la vida cotidiana, los actores sociales pueden agruparse alrededor del concepto de *gente común* o de *gente común atravesada por experiencias extraordinarias*.

La propuesta narrativa plantea un tema semanal abordado desde diferentes perspectivas, con frecuencia contrastadas o complementadas, pero el punto de vista global es único.⁴⁴⁰ Las diferentes perspectivas se brindan a través de los reportajes a la *gente común*, con la que con frecuencia los conductores comparten sus actividades cotidianas durante algunas horas. El sentido procurado es el de la valoración del compromiso de los conductores (y del ciclo) con *la realidad*. Los reportajes se imponen como casos y en menor medida como historias de vida. En tanto casos, representan una parte de una totalidad que se expresa a través de una profusa aunque

⁴³⁹ **Ficha técnica y artística:**

Productora: Eyerworks Cuatro cabezas. **Debut:** 7 de abril de 2008. **Final:** 25 de noviembre de 2008. Desde el 2 hasta el 30 de diciembre, se emitieron repeticiones. El 4 de noviembre, no se emitió. **Episodios de la temporada:** 33. **Día de emisión:** hasta el 2 de junio, los lunes a las 23.30. En adelante, los martes en el mismo horario. **Duración:** dos o tres bloques distribuidos en 60 minutos de artística aproximadamente. **Producción general:** Diego Guebel. **Dirección de contenidos:** Ricardo Pichetto. **Producción ejecutiva:** Tamara Hendel. **Gerencia de contenidos:** Gerardo Brandy. **Producción periodística:** Juan Pablo Pichetto. **Guion:** Daniel Otero. **Coordinación de producción:** Marina Funes. **Realización:** Ariel Burta. **Rating promedio:** 13.2 (Fuente: www.television.com.ar)

⁴⁴⁰ En el primer año, se presentaban dos temas.

indocumentada y por momentos ambigua información estadística.

La estructura del programa incluye la conducción de entre tres y seis periodistas, según la temporada, entre los cuales uno asume el rol del *conductor principal*.⁴⁴¹ La temporada 2008 estuvo protagonizada por Matías Martín, un periodista originariamente especializado en deportes, con vasta trayectoria en radio y televisión.⁴⁴²

Si se analiza el perfil *televisivo* de los conductores principales de las distintas temporadas (R. Arias, D. Malnatti y M. Martín), pueden observarse algunos elementos en común: son varones de alrededor de cuarenta años, son conocidos a nivel masivo a partir de sus trabajos en televisión, tienen un estilo juvenil, informal y ligeramente *progresista* e imprimen humor e ironía a sus producciones periodísticas. Hasta *La liga*, los tres habían construido un perfil profesional en el que el compromiso con lo social se expresaba en sus opiniones y valoraciones, pero no específicamente en su labor periodística.⁴⁴³ Por lo tanto, conducir este programa implicó la construcción de un perfil profesional más comprometido con las problemáticas sociales.

Durante el año 2008, el resto del equipo estuvo formado por Clemente Cancela, Gisela Busaniche, Tamara Hendel y algunas participaciones especiales de los actores Diego Alonso y

⁴⁴¹ Entre 2005 y 2006, condujo Daniel Malnatti y Ronnie Arias lo hizo en 2007. Sus roles se encuentran a medio camino entre el presentador y el conductor propiamente dicho.

⁴⁴² En el periodismo gráfico, dirigió la revista de deportes *El caño*. En televisión, su participación se inició en 1994 en el canal de cable de deportes Torneos y Competencias. A sus primeros trabajos como *notero* (*Orsay de medianoche*, TyC, *Buenos Muchachos*, canal 9, 1995, y *Locos por el fútbol*, canal 13, 1998), se sumó la conducción con posterioridad de ciclos de entretenimientos, humorísticos, de competencias y *realities*. Entre otros programas, condujo *Fugitivos* (una versión del formato inglés *Wanted*, 2005, Ideas del sur para Telefé), *Ardetroya* (presentado como un *late night show*, América, 2003), *Aunque usted no lo viera* (programa metatelevisivo o de espectáculos, Telefé, 2005), *Teikirisi* (ciclo que articulaba entrevistas y *sketches*, Telefé, 2005), *Coincidencias* (programa de entretenimientos, Telefé, 2005), *Cámara en mano* (*reality puro*, Telefé, 2005) y *High School Musical "La selección"* (un *reality* de concursos, Ideas del sur para canal 13, 2007). Actualmente, conduce *Vértigo* Endemol Argentina para Telefé. En el año 2003, junto con el productor de televisión Damián Kirzner, fundó Fatto in casa, una productora independiente; en el 2008, decidieron cerrarla.

⁴⁴³ Malnatti en *Caiga quien caiga* protagonizaba secciones de denuncia, pero su tono mordaz y la voluntad de hacer caer en el ridículo a los entrevistados a menudo diluía lo que se pretendía denunciar poniendo en primer plano la supuesta excelencia del periodista. Arias formaba parte del panel de *Kaos en la ciudad* y llevaba adelante el personaje de *la loca*: homosexual frívolo y divertido, de "buen corazón". Cubría las secciones más festivas y humorísticas; de hecho, su esporádica inclusión en *notas serias* estaba destinada a imprimir extrañamiento enunciativo o superficialidad y esnobismo a lo grave. Tanto para Malnatti como para Arias, la conducción protagónica de *La liga* supuso un salto cualitativo en sus carreras televisivas.

Gonzalo Valenzuela.⁴⁴⁴

4.1. “*Cuanto más ojos miran, más ojos ven*”

La palabra “liga” hace referencia al agrupamiento de personas para la realización de algún designio en común, pero también para la defensa frente a algún enemigo. Ambos sentidos estaban presentes sobre todo en los primeros años del ciclo, en los que desde las promociones se erigía un cuerpo homogéneo de periodistas dispuesto a poner de manifiesto heroicamente los aspectos más dolorosos de la realidad social de la Argentina.⁴⁴⁵ La idea articuladora de una liga se relaciona también con el eslogan del programa: “*Ellos viven la realidad desde adentro porque cuanto más ojos miran, más ojos ven*”. Si el nexo *porque* establece una relación causal entre la proposición principal y la subordinada, el sentido global resulta inextricable. Pero si se lo está utilizando con valor coordinante, el eslogan estaría condensando los dos rasgos centrales del programa como *formato*:

- *Ellos viven la realidad desde adentro* implica la práctica de un periodismo interactivo, donde el periodista va al encuentro directo con el actor social. Dado que no hay otra posibilidad existencial que la de vivir la realidad desde adentro, la frase devela su voluntad intertextual y en tal carácter supone por parte del espectador modelo una *inferencia*: lo que se busca es

⁴⁴⁴ G. Valenzuela es un actor chileno que había protagonizado en la Argentina las telenovelas *Doble vida* y *El tiempo no para* (ambas producidas por Underground para América y canal 9, 2005 y 2006 respectivamente), pero que se había hecho muy conocido especialmente por su relación amorosa con Juana Viale, actriz y nieta de Mirta Legrand. La presencia de actores en la conducción no era una novedad: de hecho, el actor Diego Alonso había participado de los dos ciclos anteriores. Tampoco lo era (y lo es) en relación con los programas periodísticos en general, tal como expliqué anteriormente. En una entrevista que realicé al equipo de producción acerca de la inclusión de un actor, D. Malnatti me respondió que esto se debió a que “enriquece el concepto del formato, porque los periodistas tenemos una forma, una mirada determinada que va directamente a preguntar ciertas cosas dependiendo de cómo te hayas formado. Un actor sale de ese molde, quizás le pregunta cualquier otra cosa, es distinto.” (Seminario “La liga”, 2006). El resto de los conductores tenía como antecedentes profesionales fundamentales sus trabajos en la misma productora del programa. En el caso de Tamara Hendel, había sido hasta ese año la productora ejecutiva del ciclo. Tanto C. Cancela como D. Iglesias cumplían una participación destacada como *noteros* de *Caiga quien caiga*. Se trataba por lo tanto de un elenco homogéneo, adecuado al perfil de la productora y a las expectativas que esta procura en sus espectadores modelo.

⁴⁴⁵ El concepto de relatos protagonizados por un grupo de periodistas (y no por uno solo, como ocurría, por ejemplo, en *Humanos en el camino*) está inspirada en el ciclo insignia del periodismo de denuncia, *Telenoche investiga* (G. Kaufman, 2004).

establecer un antagonismo con *el otro periodismo*, que opta por no comprometerse *directamente* con aquello que informa. En el caso de *La liga*, el compromiso estaría dado por realizar una fuerte intervención en lo real investigado, a la manera de los documentales interactivos que realiza Michael Moore, cuya obra se difundió masivamente en la Argentina a partir de esos años.⁴⁴⁶ Así interpretada, la frase es valorativa, ya que esta forma de hacer periodismo sería mejor que la otra;

- *cuantos más ojos miran, más ojos ven*: el juego de palabras que se establece entre *mirar* y *ver* instala una diferencia semántica en la que *ver* supone un descubrimiento atento en contraposición a *mirar*, que implica en este caso una acción menos conciente. “Más ojos ven” anticipa el carácter de denuncia que el ciclo pretende, en la medida en que pondera un estado de alerta desprendido de toda ingenuidad. Lo que el eslogan afirma es que el ciclo renuncia a la construcción de un sentido único, aunque en la práctica esto sea exactamente al revés: en realidad, antes que una multiplicidad de miradas, el ciclo propone una multiplicidad de fuentes subsumidas a la mirada dominante (ver los **capítulos N.º 6 y 7**).

5. Programación

Cuadro N.º 1: Programación de Telefé de los días martes⁴⁴⁷

Tramo	Horario	Programas, tipo, género desincluido y clase de programación
	7	<i>Duck Dodgers</i> (ficción, animación). Horizontal.
	7.30	<i>Bloque Cartoon</i> (ficción, animación) / <i>El Chavo</i> (ficción, comedia de

⁴⁴⁶ Por ejemplo, si se deseara informar (y denunciar) las dificultades que implicaría instalar un puesto callejero de venta de anteojos y ojotas, el *otro periodismo* simplemente lo informaría, pero *La liga* dispuso de un periodista *disfrazado* de vendedor callejero intentando asentar su negocio (D. Malnatti, episodio N.º 1, temporada 2006).

⁴⁴⁷ *Los Simpson* (animación) tuvo diferentes emisiones durante la tarde y la noche a lo largo del año.

		situación). Horizontal.
La Mañana	8.30	<i>La niñera</i> (versión norteamericana. Ficción, comedia de situación). Horizontal.
	9	<i>AM</i> (no ficción, magazine) / <i>Heavy Gear</i> (animación) / <i>Sabrina, una bruja adolescente</i> (ficción, serie). Horizontal.
	11	<i>La pantera rosa</i> (ficción, animación). Horizontal.
	11.15	<i>Sabor a mí</i> (no ficción, magazine de cocina). Horizontal.
	12	<i>Mediodía con los Argento</i> (ficción, comedia de situación). Horizontal.
El Mediodía	13	<i>Telefé noticias – 1° Edición</i> (no ficción, noticiero). Horizontal.
	13.30	<i>Por el mundo</i> (no ficción, turismo). Horizontal.
La Primera Tarde	14.30	<i>Don Juan y la bella dama</i> / <i>Páginas de la vida</i> (ficción, telenovelas). Horizontal.
	15.45	<i>Amor en custodia</i> / <i>Siete pecados</i> / <i>La tormenta</i> (ficción, telenovelas). Horizontal.
	16.30	<i>Cobras y lagartos, el perfume del amor</i> (ficción, telenovela). Horizontal.
La Segunda Tarde	17	<i>La niñera</i> (ficción, versión argentina. Comedia de situación). Horizontal.
	17.15	<i>La ex</i> (ficción, telenovela). Horizontal.
	17.45	<i>La traición</i> (ficción, telenovela). Horizontal.
	18	<i>Casi ángeles</i> (ficción, tira). Horizontal.
	19	<i>Casi ángeles</i> (ficción, tira) / <i>Telefé noticias – 2° Edición</i> (no ficción, noticiero). Horizontal.
Precentral	20	<i>Telefé noticias – 2° Edición</i> (no ficción, noticiero). Horizontal.

Horario Central	20.30	<i>Quién es el jefe</i> (ficción, comedia de situación) – <i>Susana Giménez</i> (no ficción, entretenimiento). Horizontal.
	20.45	<i>Bella y bestia</i> (ficción, comedia de situación). Horizontal.
	21.30	<i>El muro infernal</i> (no ficción, juegos). Horizontal.
	22	<i>Los exitosos Pells</i> (ficción, tira). Horizontal.
	22.15	<i>Vidas robadas</i> (ficción, tira). Horizontal.
	23.30	<i>La liga</i> (no ficción, periodístico) / <i>Diario de medianoche</i> (no ficción, noticiero). Vertical.
Tras-noche	0.30	<i>Diario de medianoche</i> (no ficción, noticiero). Vertical.
	1.15	<i>Close to Home</i> / <i>Complete Savages</i> / <i>Third Watch</i> / <i>Shark</i> / <i>Smallville</i> / <i>Super Natural</i> / <i>Taken</i> / <i>The O.C</i> / <i>Touching Evil</i> (ficción, series y comedias de situación). Horizontal.

La programación del día martes de Telefé se dirige al *gran público familiar* según los criterios clásicos de la televisión privada de aire de la Argentina. Es, en este sentido, una programación que no innova sino que repite las estrategias habituales del medio. Estas se basan principalmente en los siguientes presupuestos e ideas fuerza:

- la televisión se encuentra encendida en los hogares la mayor parte del tiempo. La familia *se dispone a mirar televisión* en el horario nocturno para descansar física y emocionalmente, entretenerse e informarse, pero también para establecer un encuentro entre sus miembros a través de una discusión de los contenidos de los programas. Los adultos se informan de la actualidad a través de la televisión.
- Durante la mañana y la tarde, la TV acompaña los quehaceres domésticos del ama de casa y su

tiempo de ocio. Es, para ella, en este sentido, una compañía *amistosa*. Los niños y adolescentes estudian durante las mañanas o durante las tardes. En general, retornan a los hogares alrededor de las 18. También los hombres y las mujeres que trabajan fuera del hogar, vuelven a partir de esa hora; muchos hombres regresan al mediodía para almorzar.

- Entre lunes y viernes, la vida en el hogar es rutinaria; los viernes disminuye el encendido en el horario de la noche porque la gente es más propensa a salir o reunirse con otros grupos. La temporada televisiva se inicia en marzo y culmina a mediados de diciembre; por lo tanto, la programación *fuerte* de un canal se debe establecer en ese período. Durante el verano disminuye el encendido.

En concordancia con lo señalado, los tramos horarios de la programación del martes de Telefé responden a los siguientes supuestos y criterios:

- *la mañana*: se dirige a los niños pequeños (que no concurren a la escuela), a niños y jóvenes que inician sus obligaciones a partir de la tarde y a amas de casa;⁴⁴⁸
- *el mediodía*: incluye también a los varones adultos;⁴⁴⁹
- *la primera tarde*: está dominada por el ama de casa, que sigue con fruición telenovelas mientras realiza las tareas domésticas o descansa del trabajo diario;
- *la segunda tarde*: se trata de un horario de transición. La mayoría del público es femenino, pero con el transcurrir del tiempo, se van sumando los niños y los adolescentes. A partir de las 19, se incorporan también los varones adultos;
- *el precentral*: es un horario de tránsito, pero fundamental, porque garantiza la permanencia de

⁴⁴⁸ Por eso, la inclusión de animaciones infantiles, *magazines* para el ama de casa y programas de cocina.

⁴⁴⁹ A esto se debe la presencia de un noticiero y de una *sitcom* en la que abunda el humor centrado en la sexualidad y en la crítica mordaz (aunque resignada) a la mujer.

los espectadores en el tramo siguiente, el más rentable de la programación;⁴⁵⁰

- *el horario central*: tiene la mayor cantidad de audiencias y de anunciantes.⁴⁵¹ El mismo se divide en dos partes: la primera, de 20 a 22, con la familia completa; la segunda, de 22 a 24, con un público adulto que se dispone a descansar mirando *concentradamente* algún programa de temáticas apropiadas a sus intereses *como personas maduras*; y

- *la trasnoche*: está destinada a un público también adulto, pero menos masivo.

Si bien la narrativa de Telefé está integrada mayoritariamente por ficciones destinadas a amas de casa, a adolescentes y niños y al gran público *familiar* -según el tramo horario-, la presencia de *La liga* no constituye una *rareza*: en el año 2008, el canal incluyó *horizontalmente* en el segundo central ciclos periodísticos y *realities* destinados al público adulto.⁴⁵²

Cuadro N.º 2: Programación de los canales de aire de los días martes en el horario central

Horario	Canales, tipos, géneros y clases de programación			
	Canal 13	Canal 9	América	Canal 7
20	<i>Telenoche</i> (no ficción, noticiero. Horizontal)	<i>Alma gemela / El clavel y la rosa</i> (ficción, telenovelas. Horizontal)		<i>Desde la tierra</i> (no ficción, periodístico. Vertical) / <i>El lugar del medio</i> (no ficción,

⁴⁵⁰ Por eso, la inclusión del noticiero, que trata de integrar al grupo familiar a través del *infoshow* y la hibridación con el *magazine* (G. Kaufman, 2008).

⁴⁵¹ Según H. Di Guglielmo, “en estas horas se concentra alrededor del 70 por ciento de la facturación publicitaria de toda la televisión de aire.” (202: 36).

⁴⁵² Estos fueron: *Cárceles* (los viernes), *E24* (primero los martes, luego los miércoles), *Un tiempo después* (los jueves) y *Caiga quien caiga* (los lunes).

				periodístico. Vertical)
20.15			<i>Amanda O</i> (ficción, telenovela. Horizontal)	
20.30		<i>Niña moza</i> (ficción, telenovela. Horizontal)		
20.40			<i>RSM</i> (no ficción, humorístico. Horizontal)	
21		<i>Bendita TV</i> (no ficción, espectáculos. Horizontal)		<i>Visión 7</i> (no ficción, noticiero. Horizontal)
21.30	<i>Por amor a vos / Son de Fierro</i> (ficción, tiras. Horizontal)			
22	<i>Mujeres asesinas</i> (ficción, unitario. Vertical)	<i>El cartel de los sapos</i> (ficción, telenovela. Horizontal)	<i>Lalola</i> (ficción, tira. Horizontal)	<i>Cuentos de Fontanarrosa / Tinta argentina</i> (ficción, unitarios.

				Vertical)
22.15		<i>Sin tetas no hay paraíso</i> (ficción, serie. Horizontal)		
22.30	<i>Showmatch. Bailando por un sueño / Patinando por un sueño</i> (no ficción, entretenimiento. Horizontal)		<i>Todos contra Juan</i> (ficción, tira. Horizontal)	
23			<i>Por ese palpitár</i> (ficción, unitario. Vertical)	<i>Variaciones</i> (ficción, unitario. Vertical). <i>Vidas hechas vida</i> (periodístico. Vertical)
23.15			<i>Habitación 414</i> (no ficción, interés general. Vertical). <i>Un mundo de sensaciones</i> (ficción, unitario.	

			Vertical)	
23.45		<i>Decisiones</i> (ficción, unitario. Horizontal)		

La inclusión de *La liga*, un programa de *rating* medio y “perdedor” respecto de su competidor (*Showmatch*), pero de alta calidad técnica y ostentoso compromiso social, implica a la vez un *blanco selecto* bien definido y la búsqueda de prestigio institucional.⁴⁵³

⁴⁵³ Durante toda la temporada, el programa quedó en segundo lugar respecto de *Showmatch*. Esto puede ser interpretado como una estrategia de programación equivalente a la que sostuvo canal 13 en los años noventa y que, en razón del tipo de *target*, le permitió obtener una mejor “torta publicitaria” que Telefé, su competidor (H. Di Guglielmo, 2002). La fuente del *rating* es www.television.com.ar.

Segunda parte

En esta segunda parte de la tesis, planteo el análisis narrativo de una selección de episodios de *La liga*. Dado que el *actor* es un elemento obligatorio para la configuración de todo relato, consideré un criterio adecuado tomar esta categoría para la conformación del *corpus*. La elección de un mismo actor que atravesase más de un episodio, por otra parte, otorga mayor unidad y coherencia al propio *corpus*. Las clases que elegí son dos: *jóvenes* e *inmigrantes*. La primera atraviesa la mayoría de los episodios⁴⁵⁴; la segunda aparece con menor frecuencia y la incluyo con el fin de poner a prueba las conclusiones. En otras palabras: a partir de *inmigrantes*, me pregunto si los rasgos narrativos que analizo son exclusivos de una serie de relatos de un mismo ciclo que tiene como actor específico al *joven* o pueden aplicarse a la totalidad de los programas. Por este motivo, la lectura del análisis de esos episodios probablemente no brinde novedad en relación con los aspectos más generales de mi investigación, sino confirmación y adición.

⁴⁵⁴ La presencia dominante de la clase “joven” resulta coherente con el perfil de la productora del programa, según analicé en el **capítulo N.º 5**.

Capítulo N.º 6: Análisis narrativo: jóvenes e inmigrantes en *La liga*

1. Objetivos del capítulo

En este capítulo, me propongo:

- analizar de manera general la estructura narrativa de *La liga*;
- identificar y analizar la función narrativa del actor social en este programa;
- caracterizar *jóvenes e inmigrantes* como clases de actores sociales existentes en el mundo de lo real; y
- justificar la consistencia del *corpus*.

2. La situación social en el mundo posible de *La liga*

El programa presenta *fenómenos* de alcance social que se intentan explicar. Estos se componen de un conjunto de acontecimientos producidos en el espacio público o privado, que tienen una vinculación indirecta con la *actualidad*, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en un noticiero. Los fenómenos son muy variados, pero en la temporada 2008 responden en general a *la situación social de la Argentina*. Esta, entonces, se constituye como *el* tema del programa, del cual a su vez cada episodio presenta un aspecto en particular (o un tema específico). La presencia de un *tema articulador* es la garantía de la identidad y la coherencia global del ciclo, que permite identificarlo como un programa en el que *se habla de lo que nos pasa* más allá de la agenda siempre perentoria de los noticieros⁴⁵⁵.

Al igual que Marcelo, el personaje de *Hamlet*, de William Shakespeare, para quien el palacio es el estado de Dinamarca, en el mundo posible de *La liga*, el país *se concentra* de manera dominante en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Pero a diferencia de lo que

⁴⁵⁵ Aunque, como explicaré en el capítulo N.º 7, finalmente guarde relación con ella.

piensa el personaje de W. Shakespeare, no es *algo* lo que huele a podrido en la Argentina, sino muchas cosas. En efecto, una realidad desventajosa atraviesa y acecha a la población. Algunos de sus problemas se encuentran relacionados con la inseguridad (episodio N.º 1), la discriminación (episodio N.º 24), la violencia (episodio N.º 25), el trabajo ilegal (episodio N.º 2), el tráfico de mujeres y de bebés (episodios N.º 9 y N.º 18, respectivamente), los prejuicios (episodio N.º 14 bis), el alcoholismo y la violencia juvenil (episodios N.º 3 y N.º 8 respectivamente), la crisis educativa (episodio N.º 15), los trastornos alimentarios (episodio N.º 26), los accidentes de tránsito (episodio N.º 4), la contaminación fluvial (episodio N.º 5) y el trabajo infantil (episodio N.º 6).

La liga define cada tema particular manifiestamente al principio de cada episodio, pero lo expone como un *desorden* o un *enigma* que la emisión intentará *explicar* a través de un proceso en el que se brindan *las respuestas*. Se trata, por lo tanto, de un tema *comentado* o mejor aún, *fuertemente* comentado: se propone así una situación paradójica en la que el episodio debe adoptar un punto de vista relativamente distanciado que permita la inteligibilidad del fenómeno, pero a la vez debe captar la atención del espectador involucrando los elementos propios del espectáculo, como la emoción.⁴⁵⁶

3. Estructura de los episodios

En *La liga*, el agente se *materializa* a través del periodista como *narrador incluido* en cada uno de los relatos particulares en que se divide un mismo episodio y como *gran narrador* a través de su voz en *off*. La dimensión atemporal es fuertemente *argumentativa* y se orienta -desde

⁴⁵⁶ P. Charaudeau señala el escaso poder explicativo del reportaje, un rasgo que puede aplicarse también a este programa y que deviene como consecuencia de su doble carácter: "Suscita emoción, expectativa, interrogantes permanentes, pero no le propone al telespectador ningún modo de pensamiento, ningún método de discriminación conceptual de los hechos para que pueda formar su propia opinión." (2003: 246).

luego- a la persuasión. Como en toda argumentación, se trata de convencer al espectador de lo correcto de una afirmación aduciendo proposiciones a partir de las cuales pueda deducirse, confirmarse o hacerse aceptable esa afirmación.⁴⁵⁷

La liga dispone la *puesta en intriga* a través de la formulación del tema planteado como *problema*, es decir, como una *cuestión* que se trata de aclarar o resolver. La *resolución* ocurre en el *cierre*, pero no *a partir del desarrollo*: lo que se pretende es concluir *lógicamente* la intriga y no hacerlo *narrativamente*, como sí lo hace el *desenlace* que caracteriza la ficción clásica. En el *desarrollo*, se presenta una estructura narrativa *de demostración* a través de pruebas integradas por *casos*, estadísticas y opiniones de especialistas. El *cierre* formula una proposición o tesis que deviene como *la alternativa* al problema, no a sus pruebas, aunque desde luego de ellas dependa para ser verosímil. La alternativa, más que una *solución*, expresa una moraleja, una reflexión o una recomendación: se trata por lo tanto de una *respuesta al problema*, por eso opera como *cierre* de lo que la intriga *abrió* antes que como cierre de cada uno de los relatos incluidos presentados en el desarrollo.

Cada problema de cada episodio se encuentra *en situación*: la enunciación integra un cierto número de *elementos situacionales* que le parece necesario introducir como *indicios* o *informantes*, pero también como *presupuestos* de aquello que estima conocido por su interlocutor; es decir que, para sostener el problema, se parte de una especie de punto de acuerdo que se supone compartido con los espectadores en razón de su *verificabilidad* o de su *verosimilitud*.⁴⁵⁸ C. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca listan los elementos vinculados con lo

⁴⁵⁷ Según D. Maingueneau, “una argumentación se define como una acción compleja finalizada; este fin coincide con la adhesión de los oyentes a una tesis presentada por el hablante y que da lugar a un encadenamiento estructurado de argumentos. Esta finalidad se alcanza a través de una serie de *subfinalidades*, que son los diferentes argumentos ligados por una *estrategia* global.” (1980: 182).

⁴⁵⁸ El punto de acuerdo es indispensable para la constitución del contrato o pacto enunciativo.

situacional (1983: 119); indico ejemplos y entre paréntesis, el nombre del episodio en el que aparecen:

- **los hechos**⁴⁵⁹: *Existe malestar en la comunidad educativa respecto del estado edilicio de las escuelas públicas* (“Educación”);
- **las verdades**⁴⁶⁰: *“Dicen que somos el reflejo de lo que nos rodea y que nuestro espejo es la sociedad.”* (“Crecer a los golpes”);
- **las presunciones**⁴⁶¹: *“Eso es lo que les pasa a los chicos de la villa: el hambre, la necesidad de trabajar y la dificultad para estudiar hacen que muchos se rindan antes de empezar,”* (“De la villa a la fama”);
- **los valores**⁴⁶²: *la igualdad* (“Prejuicios”), *la justicia* y *la verdad* (“Trata de mujeres”)...;
- **la jerarquía de valores**⁴⁶³: *el docente es la autoridad de la clase* (“Educación”); y
- **los lugares**⁴⁶⁴: *“Al parecer, el alcohol es el ingrediente ideal para tener una buena noche de marcha. Te desinhibe, te hace más sociable, te hace pertenecer y aparentemente está todo bien. El alcohol es una droga legal.”* (“El último trago”)

En síntesis, en *La liga* los temas se configuran como problemas *evidentemente importantes y actuales*, de allí el estatus periodístico que adquieren y que justifica su tratamiento *televisivo*: el problema no existe *per se*, sino que se configura como tal en razón de un requerimiento narrativo, aunque pueden *verificarse* o *aceptarse* los elementos vinculados con lo situacional que permitieron su prefiguración. Dado que el programa presenta un problema diciendo que este efectivamente *existe* (como lo hace cualquier relato verosímil), lo que narra se encuentra dentro

⁴⁵⁹ Son los objetos de acuerdo universal reconocidos por el auditorio.

⁴⁶⁰ Son sistemas relativos a enlaces entre hechos (por ejemplo, teorías políticas o religiosas).

⁴⁶¹ Son cosas admitidas por el auditorio, vinculadas a lo normal y lo verosímil, pero cuya validez conviene reforzar.

⁴⁶² Son objetos o seres ideales que se usan para incitar a la acción.

⁴⁶³ Son escalas reconocidas como estimaciones.

⁴⁶⁴ Son premisas muy generales, moldes para producir argumentos concretos para discursos determinados.

del campo de *lo posible* y no de *lo real*. Lo que intento destacar con esta afirmación no es tanto la evidencia del carácter de ficción de todo producto narrativo, como la importancia que adquiere la configuración persuasiva del género periodístico para que un problema se considere *como* [si fuera] *verdad*.

4. Los relatos incluidos y el actor social

En cualquier relato, plantear un tema como problema *social* supone *inscribirle* fuerzas contrapuestas; es decir, dotarlo de un movimiento *narrativo* que en *La liga* se presenta principalmente en el *desarrollo*, donde se encuentran los *testimonios* de esta dinámica: los *relatos incluidos* protagonizados por los *actores sociales*. Cada *relato de lo social* requiere entonces de la intervención de por lo menos un *actor* que *cause* o *sufra* una serie de acontecimientos y que exhiba los atributos que permitan constituirlo como miembro o representante del grupo del que se habla.⁴⁶⁵ En pocas palabras: el actor social es (o *debe ser*) parte del problema y sus propiedades esenciales solo se definen en relación con ese problema. Por lo tanto, el actor vale en primer lugar por su capacidad de constituirse en sinécdoque, índice o ejemplo de un grupo; es decir que se prefigura *ad hoc*: se lo convoca por razones precisas de *identidad* en relación con el tema a tratar. De esta manera, la identidad queda definida de antemano y la *puesta en conflicto* deviene “*naturalmente*” garantizando el *movimiento* dramático, condición de existencia del relato. Dado que las propiedades del actor social son esenciales *porque* lo identifican como miembro de una clase, este tiende a configurarse como estereotipo.

⁴⁶⁵ Por ejemplo, las mujeres explotadas sexualmente en “Trata de mujeres” o los habitantes de la villa en “De la villa a la fama”.

A continuación (**subtítulos N.º 5 y N.º 6**), caracterizo brevemente *jóvenes e inmigrantes* como *actores sociales*, es decir como *sujetos existentes* en el mundo de lo real y, por eso mismo, *posibles* en el universo de la *no ficción*.

5. Los jóvenes

5.1. *Ser jóvenes* en el mundo de lo real: la perspectiva de las ciencias sociales

Según Rossana Roguillo Cruz, “Los jóvenes en tanto categoría social construida no tienen una existencia autónoma, es decir, al margen del resto social, se encuentran inmersos en la red de relaciones y de interacciones múltiples y complejas” (2000: 49). La perspectiva culturalista que propone la autora permite pensar a la juventud desde un enfoque no esencialista sino inmerso en las relaciones de poder que crean las divisiones sociales en procesos históricamente situados.⁴⁶⁶ Según Marcelo Urresti (2000), la *edad* -categoría que convencionalmente permite enmarcar a la juventud- no alcanza a discriminar con exactitud aquello que pretende incluir, ya que las fronteras -enunciadas como intervalos- responden a construcciones sociales señaladas por su misma variabilidad histórica y geográfica.⁴⁶⁷ La identificación de grandes grupos sociales en razón *exclusivamente* de la *objetividad* que *indica* la edad biológica responde a juicios de valor establecidos en razón de ideologías sociales que ponderan las ciencias naturales como disciplinas exentas de parcialidad. El criterio de la edad, entonces, oculta tanto como determina. Dado que no hay posibilidad de establecer una categoría descriptiva *objetiva* por fuera de las condiciones históricas, M. Urresti propone considerar como adolescentes y jóvenes a “todos aquellos que una determinada sociedad considere como tales” (2000: 20). Esta definición lejos de entregar las

⁴⁶⁶ El primer enfoque además se agotaría en el determinismo biológico de la *edad*.

⁴⁶⁷ La diferencia entre adolescencia y juventud, por ejemplo, también responde a la cultura particular en la que ambas categorías se inscriban.

categorías *a su propia suerte* permite considerarlas como términos históricamente determinados y por eso mismo variables; es decir, como construcciones discursivas.⁴⁶⁸

Según Eric Hobsbawm (2005), la idea de juventud como hoy se la reconoce surge después de la Segunda Guerra Mundial en el marco de la imposición de los valores y estilos de vida de los vencedores y del crecimiento en el nivel de los consumos de las clases populares. El autor denomina “Edad de oro” a este período, abarca cuarenta y cinco años (entre la explosión de las bombas atómicas y el fin de la Unión Soviética) y está signado por el enfrentamiento constante entre las dos superpotencias surgidas en la posguerra. En este contexto, *la juventud* se configura como un grupo independiente y con conciencia propia, que va desde la pubertad hasta alrededor de los veinte años.⁴⁶⁹ Esta *nueva idea* de juventud se contrapone a la concepción anterior que la consideraba como un *período de mora* en función de un punto de llegada, que era *la adultez*.⁴⁷⁰ Como señala M. Urresti (2000), esta posición parte de considerar como jóvenes a los miembros de *una* clase (que además, se encuentra en una situación social ventajosa), excluyendo a los miembros de otras clases que no acceden objetivamente a la moratoria social. Agrego que también excluye, entre otros, a los grupos que, por ejemplo, no quieren reproducirse o ser exitosos.

Según E. Hobsbawm, a partir de los años cincuenta, los jóvenes configuraron una *cultura* propiamente *juvenil*, que se convirtió en una fuerza dominante para las economías desarrolladas de mercado “en parte porque ahora representaba una masa concentrada de poder adquisitivo, y en

⁴⁶⁸ *Lo que se considere como juventud y adolescencia* significa que los sentidos son producciones discursivas y por lo tanto dependen de condiciones sociales, históricas e institucionales que restringen su producción y su circulación.

⁴⁶⁹ Si bien la identificación de grupos sociales en razón de la edad no era nueva, sí lo era el hecho de que la juventud fuera vista como la *fase culminante* del desarrollo humano en plenitud, cuyo declive -señala E. Hobsbawm con ironía- se iniciaba a partir de los treinta años.

⁴⁷⁰ M. Urresti considera que para esta perspectiva, la adolescencia y la juventud se caracterizan como una etapa de transición: mientras que el adulto se define “como alguien que ha establecido su vida al margen de su familia de origen, que se auto sustenta, que ha constituido su propia familia, que tiene hijos, que ha definido exitosamente –después de prepararse para ello- un destino laboral” (2000: 21), el joven lo hace por sus *carencias*. Es decir que es aquel que no posee todos los atributos que sí ostentan (o, mejor aun, *deben* ostentar) los adultos.

parte porque cada nueva generación de adultos se había socializado formando parte de una cultura juvenil con conciencia propia y estaba marcada por esta experiencia, y también porque la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico daba a la juventud una ventaja tangible sobre edades más conservadoras o por lo menos no tan adaptables.” (2005: 328). Además de estos rasgos, el historiador destaca la capacidad extraordinaria de *internacionalización* del grupo:⁴⁷¹ lo que surge en la “Edad de oro”, entonces, es una cultura juvenil *global* que se convierte en la matriz de la revolución cultural. El joven se instituye en un *agente social conciente* y en tal carácter recibe un reconocimiento social cada vez más amplio.⁴⁷²

R. Roguillo Cruz comparte las ideas de E. Hobsbawm, pero orienta su análisis a los jóvenes latinoamericanos. Sostiene que estos a partir de la segunda mitad del siglo XX se configuran como tales en razón de tres dimensiones o esferas: los dispositivos sociales de socialización-capacitación de la fuerza de trabajo, el discurso jurídico y la industria cultural.⁴⁷³ Afirma que a los jóvenes se los piensa como *agentes* sociales con competencias para la apropiación y la movilización, pero que a partir de los años ochenta y noventa, se extiende su identificación también como delincuentes y violentos, en parte como consecuencia de la participación de las generaciones anteriores en los movimientos políticos de liberación y guerrilleros, que los condujeron a la muerte, la prisión o el exilio. Por lo tanto, se convierten tanto en “*víctimas propiciatorias*, en receptores de la violencia institucionalizada, como en la figura

⁴⁷¹ Según el autor, la *internacionalización* se manifiesta, por ejemplo, en el consumo de *rock* y de *jeans*, símbolos universales de una identidad común, que pueden pensarse también como epítome del *populismo* y la *iconoclastia* que identifica a la juventud del período.

⁴⁷² Según E. Hobsbawm, “... entusiasta por parte de los fabricantes de bienes de consumo, menos caluroso por parte de sus mayores, que veían cómo el espacio existente entre los que estaban dispuestos a aceptar la etiqueta de “niño” y los que insistían en la de “adulto” se iba expandiendo.” (205: 326 y 327).

⁴⁷³ En las dos primeras esferas, los jóvenes son definidos en términos generales como sujetos pasivos (en razón probablemente del *período de mora*, que señala M. Urresti), pero en el ámbito de las industrias culturales se los conceptualiza como sujetos activos y por ello estas generan espacios para la producción, la inclusión de la diversidad cultural juvenil y el reconocimiento. “Es decir –señala la autora-, mientras las instituciones sociales y los discursos que de ellas emanan (la escuela, el gobierno en sus diferentes niveles, los partidos políticos, etc.), tienden a “cerrar” el espectro de posibilidades de la categoría joven y a fijar en una rígida normatividad los límites de la acción de este sujeto social, las industrias culturales han abierto y desregularizado el espacio para la inclusión de la diversidad estética y ética juvenil.” (2000: 51 y 52). Por lo tanto, puede inferirse que –en términos de *agencia*- es en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como *actores sociales*.

temible del enemigo interno que transgrede a través de sus prácticas disruptivas los órdenes de lo legítimo social.” (2000: 22). La autora concluye afirmando que el discurso dominante estigmatiza a los jóvenes, especialmente a los empobrecidos, como los responsables del deterioro y la violencia.

La inclusión de los jóvenes como *preocupación* específica de las industrias culturales que señala E. Hobsbawm, se relaciona estrechamente con la interpelación que se les hace como *consumidores*. También desde Latinoamérica, Lucia Rabello de Castro (1998) analiza cómo las prácticas de consumo forman parte de la identidad juvenil: tanto los niños como los adolescentes actuales están constituidos por un campo de experiencias comunes en las que las demandas de consumo se renuevan constantemente; la cultura del consumo, por lo tanto, promueve ideológicamente la cultura de lo obsoleto y de la renovación por la renovación misma. Este proceso se ve reforzado por la televisión, un medio que prefieren niños y jóvenes, sustituyendo la interacción directa con padres y otros adultos (como los docentes).⁴⁷⁴ La importancia de este medio entre los jóvenes (y en la cultura en general) se relaciona también con su inclusión como *sujetos de los relatos*, aspecto cuyo análisis excede los alcances de este subtítulo. Sin embargo, me parece apropiado destacar aquí las interpretaciones de Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli (2001) en relación con los géneros periodísticos y los jóvenes. Los autores identifican un estilo televisivo juvenil dominante que tiende a fragmentar los cuerpos y los objetos de un modo rápido y renovado, en un procedimiento continuo que *estimula sin dejar pensar*. En los géneros periodísticos, a los jóvenes se los invita a hablar en el marco de una suerte de “utopía contemporánea de la comunicación como valor supremo y medio de solución de todo conflicto”

⁴⁷⁴ La televisión se establece entonces como el único y prevaleciente instrumento para la construcción de la realidad. Los jóvenes, en un contexto así configurado, gozan como consumidores “de reconocimiento social, de un lugar ganado en la cultura, ya no más visibles por no poder trabajar o producir, y sí eminentemente agentes porque pueden hacer producir.” (1998: 60. *Traducción propia*).

(156). De esta forma, los jóvenes brindan testimonios -también fragmentados- que narran historias dolorosas y a menudo trágicas que tienden a “dar una imagen de los jóvenes tendiente hacia la desviación y hacia el polo negativo y conflictivo”. Este tipo de imágenes reclaman del espectador “una adhesión empática, más que un juicio moral.” (157).⁴⁷⁵ Lo televisivo como estilo aparece a la vez como señal de identidad de los jóvenes en las investigaciones de R. Roguillo Cruz, quien reconoce como rasgo propio de la juventud actual la velocidad y la capacidad de procesamiento de la información a través de la *metáfora del videoclip* (2000: 67).⁴⁷⁶ La circulación de la información es un fenómeno global que produce -según señala la investigadora- una característica propia de la juventud actual: la tendencia a la agrupación *local* (en tribus, barrios, etc.) como forma de *protección* ante la incertidumbre provocada “por un mundo que se mueve mucho más rápido que la capacidad del actor para producir respuestas”.

Desde una perspectiva postmoderna, Guillermo Obiols y Silvia Di Segni (2006) plantean una reflexión sobre los adolescentes que puede aportar a la caracterización del conjunto de los jóvenes: en la actualidad, habitamos un mundo en el que las ideologías y los relatos fuertes se encuentran en decadencia. En este contexto, el adolescente, signado por la falta de certezas, no cuestiona lo que le toca en suerte, sino que se muestra *indiferente*. No hay, en consecuencia, un *enfrentamiento* entre generaciones de adultos y jóvenes en el que se diriman modelos vigorosamente consolidados, sino una confusión producida por la falta de convicciones. Esta desorientación identifica la evasión como una salida posible para la incertidumbre. Dueños de

⁴⁷⁵ Para los autores, la juventud televisiva actual parece exenta de una dimensión proyectual e idealista: “se trata de individuos pragmáticos, desencantados, interesados en administrar provechosamente el presente, empeñados en lo que los rodea, pocos confiados en poder incidir de manera determinante en el contexto en el que viven.” (159). Esta clase de individuos y actores se adecua al perfil de consumidor joven que analiza Lucia Rabello de Castro (1998), aunque considero importante destacar que este tipo de configuración e interpelación no es privativa de los jóvenes, sino que involucra al espectador televisivo en general. Así lo señalan, entre otros investigadores, Omar Rincón (2005) y en especial Jesús Martín-Barbero (2005).

⁴⁷⁶ Este rasgo se traduce en operaciones que permiten integrar conocimientos de muy diversa índole para producir nuevos significados y se agrega a los otros rasgos que en los últimos cincuenta años permitieron distinguir a los jóvenes como tales; es decir, sus prácticas más o menos *irruptivas* o *disruptivas* y su resistencia a la socialización.

una aparente libertad sin condicionamientos, los adolescentes se constituyen en un ideal plausible para los adultos, que se manifiesta, por ejemplo, en la imitación de sus formas de vestir o intentando ocultar o evitar las huellas del envejecimiento. En una línea de investigación centrada en la relación entre juventud argentina, política y educación, Miriam Kriger (2008.b) pone en discusión el concepto de *indiferencia*: si bien en los jóvenes no prevalece el deseo de *transformar* el mundo, sí se encuentra el deseo de *conservarlo*.⁴⁷⁷ La memoria de la última dictadura y el miedo familiar que surge como consecuencia de ella, interviene entre los jóvenes de manera negativa respecto de su capacidad de participación social: renuncian a la política -evaluada como una práctica oportunista o sucia-, lo que habilita “una *bronca* que no se canaliza, sino que radicaliza su distanciamiento, donde ciudadanía y política se configuran en la particular dialéctica de los “enemigos íntimos”, o -en nuestros términos- de la ambivalencia constitutiva” (18). El *ideal nacionalista* sustituye el déficit histórico inherente a la ciudadanía no política con un *superávit de identidad* en el que reverdecen los ideales que la escuela pública configuró.⁴⁷⁸

Para M. Urristi (2000), un joven se define en primer lugar por una experiencia existencial relacionada con el tiempo. La juventud es “el lugar temporal que marca la experiencia, que sitúa al sujeto en el mundo de la vida y que le indica las probabilidades de afrontar efectivamente la muerte”. Es, por lo tanto, “un posicionamiento objetivo en el conjunto de las distintas generaciones que luego toma características de clases específicas, pero que comparte la definición de situarse en uno y solo en un momento de la historia, por lo que es una experiencia singular e intransferible de cada uno, común con aquellos hermanos de generación” (27): si su

⁴⁷⁷ Este sentimiento se expresa como una forma de *nacionalismo*, que lleva a considerar “las diferencias sociales y económicas *entre los argentinos* como un tema de solidaridad y no de lucha, como una cuestión de acción social ciudadana y no de acción política” (17).

⁴⁷⁸ Si bien la investigadora comprueba *desinterés* entre los jóvenes por el pasado histórico reciente, encuentra otros dispuestos a conocer y *atravesar* el pasado común: las *epifanías políticas* (producto de la participación en algunos acontecimientos sociales recientes, como el cacerolazo del año 2001), señalan esta disposición, pero también las dificultades para lograrlo, ya que se encuentran con un déficit de herramientas cognitivas y disciplinares que permitirían la comprensión histórica de ese pasado. Para la autora, “toda restricción de la capacidad de comprensión histórica implica a su vez una restricción de la capacidad política” (2008.a: 24).

capital temporal excedente es grande, entonces *es joven*, aunque socialmente no lo parezca.⁴⁷⁹ En el entramado discursivo contemporáneo, como señala el autor, “los jóvenes han pasado a ser sucesiva y hasta simultáneamente desde reservorio de pureza y virtud hasta fuentes de desconfianza que deben ser vigiladas, desde el heroísmo revolucionario desinteresado hasta la conspiración demoníaca organizada, desde los liberadores y dueños de la promesa y el futuro hasta expresar la más indiferente y turbia de las apatías” (61). Los relatos de jóvenes que configura *La liga* dan cuenta de esta multiplicidad de sentidos.

5.2. Los jóvenes como “clase narrativa”

Debido a que en *La liga* el actor se define *de antemano* en función del problema, un conjunto de actores que *se vea afectado* por algún aspecto de este, puede agruparse como perteneciente a una misma clase;⁴⁸⁰ a su vez, a un grupo de actores se le puede atribuir la *agencia* de un problema en razón de tener una propiedad esencial en común.⁴⁸¹ Si en ambos grupos se identifica *la juventud* como propiedad compartida, esta será parte del problema, lo que equivale a afirmar que *los jóvenes* constituirán el problema mismo.⁴⁸² Cualquiera sea la situación, todo problema *social* siempre involucra por lo menos una clase de actor configurado narrativamente como tal a partir de algunas propiedades consideradas *esenciales* en razón del problema. En una estructura narrativa de este tipo, como ya señalé, el actor individual tiende a configurarse como estereotipo ya que sus otras propiedades son consideradas como accidentales, aunque le brinden *grano* como

⁴⁷⁹ Por este motivo, si hay algo que define el *ser joven* es el posicionamiento temporal frente a las generaciones precedentes, que lo sitúa en el mundo de la vida y que le indica las probabilidades de afrontar efectivamente la muerte.

⁴⁸⁰ Por ejemplo, en relación con el padecer, la *clase de las víctimas* de la trata sexual está integrada por adolescentes y mujeres jóvenes (Episodio N.º 9); la de *las víctimas* de las condiciones edilicias de la escuela pública, por niños/niñas, adolescentes, madres y docentes (Episodio N.º 15).

⁴⁸¹ Por ejemplo, *la juventud*. De este modo, un problema puede configurarse como el consumo excesivo del alcohol *entre los jóvenes* (episodio N.º 3) o el exceso de violencia *entre los jóvenes* (episodio N.º 8).

⁴⁸² En el mismo sentido en que J. L. Borges afirma irónicamente que “Hablar del problema judío es postular que los judíos son un problema.” (1989: 31).

personaje: el actor social se constituye en personaje a causa de todo aquello que lo vuelve individual, pero es en lo que el relato procura *su sentido principal* donde se encontrará fuertemente prefigurado.⁴⁸³

Ser joven es una propiedad que comparte un número importante de actores en los 34 episodios de la temporada correspondiente al año 2008 (ver el **cuadro N.º 1**), lo que permite determinar su existencia como clase en los mundos posibles que configura *La liga*. A su vez, en un número significativo de episodios *ser joven* no es una propiedad esencial, sino *accidental*. Ahora bien, como los mundos posibles poseen un carácter relacional (muy evidente en este caso, entre otras causas, por su pertenencia a un mismo programa), una propiedad *entraña* a la otra.⁴⁸⁴

5.3. Los jóvenes *en* los problemas y los jóvenes *como* problema

En la mayoría de los episodios, los jóvenes no son un tema en sí, sino un grupo de *actores* más o menos definido que *suma* a la configuración de un problema. Para *La liga*, por lo tanto, *la juventud* en términos generales es *uno* de los rasgos que prefigura a distintos grupos humanos en razón de un problema *común*: en estos casos, la juventud es una cualidad -entre otras- que permite establecer diferencias *entre* actores antes que entre *clases*.⁴⁸⁵ Hay sin embargo algunos episodios en los que el problema deviene de la propiedad de ser joven: narrativamente *ser joven* es la propiedad esencial que posee el agente en razón de la cual causa o sufre una serie de acontecimientos. Por lo tanto, la juventud no es tanto una *cualidad* del actor (aunque lo es) sino

⁴⁸³ La interpretación popular de este procedimiento narrativo particularmente periodístico-televisivo puede encontrarse en “El último trago”, episodio en el cual un joven de Ramos Mejía que brinda un breve testimonio sobre su consumo de alcohol, le dice al periodista: *Esto después lo editan y quedamos como reborrachos*.

⁴⁸⁴ Por ejemplo, en razón de la configuración de un problema como *trata de mujeres* (y no *trata de mujeres a causa de su juventud* o *de su clase social*), la propiedad *ser joven* es accidental y no esencial. Sí lo es, en cambio, en “El último trago” ya que quienes beben demasiado tienen la propiedad privativa de *ser jóvenes*.

⁴⁸⁵ En “Educación”, jóvenes, niños/niñas, madres y docentes son actores (con sus atributos particulares e incluso privativos) que se definen por la función de *ser víctimas* de la educación pública. Son, por lo tanto, actores *diferentes* pertenecientes a una *misma* clase: la de las *víctimas*.

una *función* que determina sus *esferas de acción*: el actor hace lo que hace (o lo que se dice que hace) *porque* es joven. Ser joven es, por lo tanto, una *función actancial* antes que una cualidad (entre otras). El *corpus* que construí da cuenta de estas dos posibilidades:

- los jóvenes *en* los problemas: “Trata de mujeres” y “Educación”; y
- los jóvenes *como* problema: “El último trago”, “Crecer a los golpes”, “De la villa a la fama” y “Tribus”.

El cuadro siguiente expone algunas de las propiedades de los jóvenes en relación con el tema de cada episodio.

Cuadro N.º 1

La indicación (*) señala que en ese episodio los jóvenes están configurados centralmente como problema.

Episodio	Tema	Algunas propiedades de los jóvenes
1	Robos y secuestros	Robar. / Ser víctimas de robos.
2	Trabajo ilegal y tráfico de personas	Ser inmigrantes. / Ser discriminados por su condición de inmigrantes.
3 (*)	Consumo de alcohol	Ser jóvenes. Beber alcohol en exceso. / No beber alcohol.
4	Accidentes de tránsito	Ser víctimas de accidentes de tránsito. / Ocasionar situaciones que puedan generar accidentes de tránsito. Ser ignorantes respecto de las leyes de tránsito.
5	Contaminación fluvial	Ser víctimas de la contaminación.
6	Trabajo infantil	Ser jóvenes. Ser prostitutas. Ser cosechadores de algodón. Ser cartoneros. Ser vendedores de pan. Ser pobres.
7	Erupción de volcanes	Ser víctimas de la erupción del volcán Chaitén.
8 (*)	Violencia entre los jóvenes	Ser jóvenes. Ser víctimas de la violencia física. / Ser

		responsables de generar situaciones de violencia.
9	Tráfico de mujeres	Ser jóvenes. Ser prostitutas. Ser víctimas del tráfico de mujeres. Estar desaparecidas a causa de la trata sexual.
10	El barrio (La Boca)	Vivir en La boca. Ser adictos a las drogas. Ser pobres. Ser inmigrantes. Ser turistas.
11	Hábitos	Ser argentinos. Ser machistas. Ser falsificadores y coimeros. Ser sucios y descuidados. Ser discriminados por su pobreza.
13 (*)	El éxito villero	Ser jóvenes. Ser varones. Ser mujeres. Ser habitantes de villas. Ser pobres. Ser esforzados.
14	Conflicto entre campo y gobierno	Ser opositores al gobierno. Ser trabajadores agrarios.
14 bis	Prejuicios	Ser discriminados en razón de su origen o de su condición física / Discriminar.
15	Educación	Ser alumnos. Ser adolescentes. Ser jóvenes. Ser desinteresados por el estudio. Ser víctimas de la educación pública.
16	Belleza	Ser bellos y exitosos. Ser raros. Ser obsesivos de su aspecto. Discriminar al otro en razón de su aspecto.
17	Casas tomadas	Ser pobres. Ser víctimas de los desalojos.
18	Tráfico de bebés	Ser pobres. Ser ignorantes. Ser víctimas del tráfico de bebés.
19 (*)	Tribus urbanas	Ser jóvenes. Agruparse en tribus.
20	Inseguridad y robos	Ser discriminados por su aspecto. Ser víctimas de asaltos. Ser ladrones.
21	Mitos sexuales	Tener diferentes orientaciones sexuales. Ser desprejuiciados en relación con lo sexual.
22	Cultivos transgénicos	Ser consumidores de soja. Vivir de la soja en condiciones favorables / Vivir de la soja en condiciones desfavorables.
23	El suburbio (La Matanza)	Vivir en La Matanza. Ser pobres. Ser víctimas de las condiciones de vida de la zona.

24	Discriminación	Ser defensores de sus derechos. Ser discriminadores en razón de las identidades de los otros / Ser víctimas de la discriminación.
25	Violencia en escuelas y hogares	Ser víctimas de la violencia. / Ser responsables de generar situaciones de violencia.
26	Trastornos de alimentación	Ser víctimas de los trastornos de la alimentación. Ser pobres.
27	Bolivia	Ser boliviano. Ser opositores al gobierno de Evo Morales. / Ser partidarios del gobierno de Evo Morales. Ser analfabetos. Ser indígenas. Pertenecer a las clases medias.
28	Tragedia de Cromagnón	Ser jóvenes. Ser fanáticos del rock. Ser víctimas de la tragedia de Cromagnón. Ser deudos de las víctimas.
29	Medicación y automedicación	Ser adictos.
30	El barrio (Abasto)	Vivir en Abasto. Ser inmigrantes. Ser judíos. Ser cartoneros. Ser pobres. Pertenecer a tribus. Vivir en la calle.
31	Ser diferente a la mayoría por causas naturales o voluntariamente	Ser enfermos. Ser adictos a los tatuajes. Ser enanos.
32	Consumo de marihuana	Ser jóvenes. Ser consumidores de marihuana. / No ser consumidores de marihuana. Ser víctimas de la persecución a causa del consumo de marihuana.
33	Barrios en estaciones de tren (Retiro y Constitución)	Vivir en Constitución o Retiro. Ser pobres. Vivir en la calle. Ser víctimas del transporte público. Ser ladrones.

6. Los inmigrantes

6.1. *Ser inmigrantes* en el mundo de lo real: la perspectiva de las ciencias sociales

Según Benedict Anderson (1993), las comunidades -y, en especial, las que reúnen grandes

grupos de personas- no son entidades fijas y objetivas, sino *imaginadas*, ya que la idea de comunión entre sus miembros es meramente mental: la *ligadura* está determinada históricamente y se forja sobre la base de una identidad temporalmente estabilizada. La condición de *imaginadas* no les quita legitimidad ya que su constitución responde a procesos materiales. Por su parte, la nación es una *clase* de comunidad que no se caracteriza solamente como una formación política, sino también como un sistema de representación cultural en el que la identidad se reproduce constantemente a través de la acción discursiva (Chris Baker, 2003). Según Eric Hobsbawm (1992), son los discursos homogeneizadores y diferenciadores sobre el estado y el nacionalismo los que la configuran, y no al revés. La *identidad nacional*, por lo tanto, se establece en primer lugar como una forma ideológica y afectiva de identificación *imaginaria* con un estado.

En toda nación, conviven diferentes grupos, algunos de los cuales pueden permanecer silenciados o *invisibles*. El hecho de que una misma comunidad (definida, por ejemplo, como nación) esté integrada por distintos grupos *jerarquizados* hace posible que las experiencias cotidianas se compartan y que surjan sentidos construidos en común, aunque también conflictos y enfrentamientos.⁴⁸⁶ Según Frederik Barth (1976), *compartir* una cultura es una forma de implicación y no una característica *esencial*: un conjunto de personas (por ejemplo, los *inmigrantes* o los *extranjeros*) solo en ciertos contextos históricos se constituye como grupo social que apela a determinadas identificaciones culturales. Por lo tanto, un grupo se define como un tipo de organización social que toma de su pasado ciertos rasgos (comprobables o imaginados) a través de los cuales construye su identificación. Dado que las *fronteras* entre grupos no son *naturales* ni *estables* sino históricamente cimentadas, los conflictos *interculturales* se producen

⁴⁸⁶ Según Émile Durkheim (1968), las diferencias y similitudes entre ellos surgen en condiciones históricas específicas a partir de taxonomías que establecen relaciones jerárquicas de coordinación y subordinación.

únicamente en contextos particulares y bajo intereses concretos.

El planteo de Alejandro Grimson (2005) retoma las ideas expuestas y se centra en el problema de la *comunicación* en la diversidad: las comunidades imaginadas hacen posible la *homogeneización* de una cultura que en realidad se define en primer lugar por su variedad. Establecer una identidad nacional como *única y esencial* (es decir, *estable*) es una estrategia política a partir de la cual se legitima el poder del estado.⁴⁸⁷ Por lo tanto, no hay identidad posible fuera de las *relaciones de poder*, en la medida en que esa se relacione con la desigualdad. La comunicación entre culturas es el espacio del conflicto, porque allí se establece un *nosotros* enunciativo que se define como tal a partir de sus diferencias con aquellos que designa como los *otros*. Los enfrentamientos pueden generar procedimientos de reparación y de igualación, pero cuando las sociedades se caracterizan por sostener *estructuralmente* las desigualdades, *unos* imponen las diferencias y otros *deben* aceptarlas o negociarlas en condiciones de inferioridad. Desde esta perspectiva, la cultura es una forma de comunicación (como sostiene Edward Hall, 1990) y los conflictos surgen necesariamente del encuentro con la diversidad. Por ello, que dos grupos se enfrenten significa que hay algo en disputa, es decir, algo que implícitamente los une (A. Grimson, 2005).

Rita Segato (1998) señala que en el estado-nación, los distintos grupos establecen *campos de interlocución* en los cuales ciertos modos de identificación no son posibles o lo son únicamente de cierta manera a causa de la distribución desigual del poder. Cuando un grupo intenta constituirse (o *hacerse ver*) como un interlocutor legítimo, surge el conflicto que -en términos de interlocución- puede expresarse como la lucha por el *sentido*.⁴⁸⁸ El concepto de

⁴⁸⁷ La *homogeneización* significa que “algunas formas de identificación son legitimadas en los procesos de alianza y conflicto, mientras otras son invisibilizadas. En cada espacio nacional se ha instituido una forma específica de articular y ocultar la diversidad.” (18).

⁴⁸⁸ *Ser inmigrante*, por ejemplo, puede *esencializar* a un conjunto de personas legitimando su persecución, explotación o discriminación.

campo de interlocución se relaciona con el de *escena comunicativa* que plantea A. Grimson (2005). Según este investigador, allí se producen los encuentros *intra e interculturales* de manera *directa o mediática*.⁴⁸⁹ En la *escena intercultural*, las *diferencias* se articulan con la *desigualdad* en una gradación creciente que puede llegar a la *discriminación* y la *segregación*.⁴⁹⁰ Michel Wieviorka (2008) distingue ambos conceptos en relación con el racismo: en el primero, se separa o se margina a un grupo según una *lógica de diferenciación*, mientras que en el segundo, la separación corresponde más bien a una *lógica de jerarquización*. Pero los dos conceptos designan a la vez un proceso y un resultado en los que se percibe al *otro* como subalterno respecto del grupo dominante o *elite*.

6.2. Los inmigrantes como etnias y el rol del estado en los relatos televisivos *nacionales*

El concepto de *etnia* hace referencia a los grupos que fueron definidos históricamente a partir de sus características raciales, pero ahora el acento principal recae en sus prácticas culturales y sus creencias. Según esta perspectiva, lo que explica tanto a las etnias como a las minorías (definidas con independencia de la *cantidad* de sujetos que las integran) es el carácter de subalternas respecto del grupo de poder.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Por ejemplo: una escena *intracultural directa* puede manifestarse como un encuentro en un festival; una *mediática*, como una publicación destinada a ciertos grupos; una escena *intercultural directa* puede ocurrir en un transporte público; una *mediática*, a través de la televisión.

⁴⁹⁰ Una *confusión* (por ejemplo, besar a alguien perteneciente a una cultura en la que este tipo de saludo no se acostumbra) no da cuenta de relaciones de poder estructuradas, sino de malentendidos enmendables; los *prejuicios estructurados*, en cambio, conllevan el tratamiento hacia un grupo cultural como si fuera inferior; por último, cuando intervienen las *instituciones*, “La incompreensión puede constituirse en política de Estado y las diferencias culturales aparecen como argumentos instrumentales de proyectos de nación.” (A. Grimson, 2005:129). Los dos últimos casos se corresponden con manifestaciones de *discriminación y segregación*.

⁴⁹¹ Por lo general -como señala Danny Saunders (1997), el concepto de *etnia* conviene preferentemente a *minorías* que han sido separadas o quisieron separarse a causa de costumbres y tradiciones que se evalúan como diferentes respecto de las del grupo hegemónico. Para Chris Baker, “(...) mientras que la “raza” es un constructo cultural disfrazado de ciencia biológica, la etnicidad es un concepto distintivamente cultural, centrado en unas normas, valores, creencias, símbolos y prácticas culturales compartidas.” (2003: 113). Thomas Greaves describe la *eticidad* como un rasgo *posible* de las mismas etnias. Para el autor, el concepto nombra la conciencia que un grupo tiene de su diferencia cultural en oposición a otros grupos (2002: 277). En cualquier caso, se trata de un fenómeno político marcado por lo *reflexivo*, pero también por lo *transitivo*: los grupos se ven como tales y a su vez se los ve de esa forma, aunque no necesariamente con las mismas propiedades.

Debido a que la coincidencia de etnias en un contexto identificado como *estado-nación* establece un encuentro intercultural, los discursos mediáticos y los relatos televisivos en particular *siempre* se inscriben en ese horizonte. Como sostiene R. Williams (2001), las grandes empresas de comunicación discriminan y segregan ya que tienen la *misión* de representar la causa de los grupos dominantes no solo porque *prefiguran* las opiniones del consenso sino porque se instituyen fundamentalmente como instituciones y negocios corporativos de esa misma hegemonía; es decir, como *elites*.

Según T. van Dijk (2003), el número de temas que los medios presentan en relación con los asuntos étnicos son limitados y estereotipados: la *inmigración* (con énfasis en los problemas que ocasiona), la *delincuencia* (y en especial el tráfico de drogas), las *diferencias y desviaciones* culturales y las *relaciones* entre etnias. Dentro de estas últimas, cobran especial *valor/noticia*, las tensiones interculturales y la discriminación, entre otras modalidades de ataques raciales “a menudo atribuidas a la presencia o a la conducta de las propias minorías, con lo cual se culpa a la misma víctima.” (2003: 241).⁴⁹² Chris Baker (2003) evalúa la representación de las etnias no blancas en la televisión global de una manera algo diferente. Según el autor, la televisión sigue produciendo y difundiendo discursos claramente discriminatorios, pero se han realizado cambios en la manera de abordarlos. Por eso, afirma que sus representaciones son básicamente ambiguas; “dichas ambigüedades -señala- escenifican una lucha cultural por el significado más bien que fijar imágenes definitivas para las audiencias”.⁴⁹³

T. van Dijk (2003) sostiene que más allá de la responsabilidad de los medios (que desde luego

⁴⁹² El investigador sostiene asimismo que, en el caso específico de la delincuencia, la discriminación hacia las etnias no blancas no recibe una cobertura similar a las otras modalidades de delincuencia, sino que se interpreta como una desviación moral en la que el prejuicio y el trato desigual de la comunidad local no operan como determinantes.

⁴⁹³ Las luchas por el significado de las etnias como identidades culturales tienen lugar “en el contexto de la globalización, marcado por la migración de gentes y la circulación electrónica de representaciones culturales a través de la televisión.” (147).

la tienen), “son principalmente los políticos y la administración quienes definen la situación étnica y fijan tanto los términos y los límites del debate público como la formación de opinión” (81), idea que M. Wieviorka (2008) comparte. Particularmente en la Argentina, la condescendencia hacia *algunas* etnias en los relatos televisivos⁴⁹⁴ se asienta en las leyes vigentes, que prohíben y condenan la discriminación y la segregación. Pero en estos casos, la tolerancia (y a menudo la lástima) *acompañan* un discurso caracterizado en primer lugar por una *auto representación* ejemplar. Esta modalidad de inclusión se realiza con frecuencia a través del *actor periodista* -figura vicaria del *meganarrador*- y establece con los actores sociales de otras etnias lo opuesto a lo que Ryszard Kapuściński caracteriza como una práctica periodística ética: “(...) el único modo correcto de hacer nuestro trabajo es desaparecer, olvidarnos de nuestra existencia. Existimos [los periodistas] solamente como individuos que existen para los demás, que comparten con ellos sus problemas e intentan resolverlos, o al menos describirlos.” (2009: 38).

6.3. Los inmigrantes como “clase narrativa”

En el mundo posible de *La liga*, la condición de *extranjero* puede entrañar las propiedades esenciales de *ser inmigrante* o *ser turista*.⁴⁹⁵ *Ser extranjero inmigrante* (a diferencia de *ser joven*) es una *propiedad* que comparte un número limitado de actores sociales, los que a su vez se agrupan en dos clases según su procedencia:

- los paraguayos, bolivianos, peruanos, brasileros y africanos: se les atribuye las propiedades de *ser discriminados, prejuizados y pobres*, de *discriminar y prejuizar* (aunque no los africanos y brasileros), y de *tener ciertos rasgos físicos propios* (como, por ejemplo, el color de la piel);

⁴⁹⁴ Así sucede, por ejemplo, en el episodio “Prejuicios” respecto de los inmigrantes bolivianos.

⁴⁹⁵ Como ocurre, por ejemplo, en “Costumbres argentinas” y “La Boca”. En el caso de *ser turistas*, los actores sociales poseen las propiedades de *provenir de los países centrales* o *Israel* y de *no ser pobres*.

- los coreanos: tienen la función privativa de explotar a los bolivianos. No se narra que sean discriminados, prejuizados y pobres, ni que prejuizen o discriminen. Sí tienen rasgos físicos propios, que se imponen como *evidentes*.⁴⁹⁶

En los relatos, no se acentúan las prácticas culturales y las creencias de ambos grupos (es decir, su *etnicidad*). Por el contrario, se privilegia su condición de *extranjeros inmigrantes* y sus rasgos físicos. Ambos aspectos permiten *segregarlos* narrativamente.

El siguiente cuadro expone algunas de las propiedades de los *extranjeros* como *inmigrantes* (*) y como *turistas* (**) en relación con el *tema* de los distintos episodios.

Cuadro N.º 2

Episodio	Tema	Algunas propiedades de los extranjeros
N.º 2 (*)	Trabajo ilegal y tráfico de personas	Ser inmigrantes de los países limítrofes o de asiáticos. / Ser discriminados por su condición de inmigrantes. / <i>Tratar</i> inmigrantes. / Ser víctimas de la <i>trata</i> .
N.º 9 (*)	Tráfico de mujeres	Ser inmigrantes de los países limítrofes. / Ser jóvenes. / Ser prostitutas. / Ser víctimas del tráfico de mujeres.
N.º 10 (*) y (**)	El barrio (La Boca)	Ser inmigrantes de los países limítrofes y de África (tener la piel de color negro). / Vivir en La Boca. / Ser pobres. Ser turistas de los países centrales y de Israel. / Ser estafados. / Ser populares.
N.º 11 (**)	Costumbres argentinas	Ser turistas de los países centrales. / Ser estafados.

⁴⁹⁶ En el episodio “Trata de personas”, por ejemplo, M. Martín los identifica como coreanos (o “asiáticos”) a partir de esos rasgos exteriores únicamente.

N.º 14 bis (*)	Prejuicios	Ser inmigrantes de los países limítrofes. / Ser discriminados en razón de su origen.
N.º 24 (*)	Discriminación	Ser inmigrantes de los países limítrofes y de África (tener la piel de color negro). / Ser defensores de sus derechos. Ser discriminadores de otros inmigrantes. / Ser víctimas de la discriminación.
N.º 30 (*)	El barrio (Abasto)	Vivir en Abasto. Ser inmigrante de los países limítrofes. / Ser pobres.

6.4. Los inmigrantes *en* los problemas y los inmigrantes *como* problema

En los episodios N.º 14 bis y 24, los inmigrantes forman un grupo de *actores* que *suma* a la configuración del tema como problema (los prejuicios y la discriminación respectivamente). En el episodio N.º 2, en cambio, los inmigrantes *son* el problema mismo del tráfico de personas. En términos de propiedades accidentales y esenciales, para *La liga*, *ser inmigrante* forma parte de un problema mayor o es en sí mismo el determinante del problema:

- en el primer caso, es una cualidad -entre otras posibles- que hace que un grupo sea discriminado y discrimine o sea prejuzgado: en función del problema, la condición de inmigrante es una propiedad *relacional* que permite agrupar y establecer diferencias *entre* actores sociales *dentro* de una misma *clase* narrativa;⁴⁹⁷
- en el segundo caso, en cambio, las clases de *víctimas* y *victimarios* de la trata de personas está exclusivamente integrada por actores que tienen la propiedad esencial de ser inmigrantes: no hay otros actores sociales que integren ambas categorías que no sean inmigrantes.

⁴⁹⁷ En “Discriminación”, los actores sociales que se definen por ser inmigrantes, homosexuales, transexuales y *travestis*, pertenecen a las clases de *víctimas* y *victimarios* de la discriminación. En “Prejuicios”, gordos, petisos, enanos, inmigrantes y *travestis*, entre otros, solo pertenecen a la clase de las *víctimas*;

7. Referencias

Los DVD “Editado: Jóvenes” y “Editado: Inmigrantes” que adjunto, ejemplifican los conceptos más importantes que analizo de los distintos episodios en el **capítulo N.º 7**. Los siguientes cuadros acompañan el desarrollo teórico de esta segunda parte con el fin de facilitar su seguimiento.

Cuadro N.º 3: Editado: Jóvenes

Episodio	Segmento	Aspecto ejemplificado
Episodio N.º 3: “El último trago”	El camino de Denis	<ul style="list-style-type: none"> - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i> en relación con el actor social. - Caso y relato incluido. - El antihéroe. - Provocación del acontecimiento. - Fragmentación y configuración de estereotipos.
	El punto medio de los padres	<ul style="list-style-type: none"> - Interactividad y personajes vicarios.
Episodio N.º 8: “Crecer a los golpes”	Presentación	<ul style="list-style-type: none"> - Puesta en intriga y contrato. Planteo del tema como problema.
	La historia de Pamela	<ul style="list-style-type: none"> - Caso y relato incluido. - La víctima. - Interactividad y configuración monológica. - Diálogo híbrido: complicidad.
	Las estadísticas	<ul style="list-style-type: none"> - Verosimilitud.
Episodio N.º 9: “Tráfico de mujeres”	El <i>escrache</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Acontecimiento provocado. - Relato incluido. - El villano y la víctima. - Fragmentación, suspenso e implicancias narrativas de la modalidad del <i>infoshow</i>.
Episodio N.º 13:	Las <i>gruperas</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Relato incluido.

“De la villa a la fama”		<ul style="list-style-type: none"> - Diálogo híbrido y configuración monológica: personajes configurados como estereotipos. - Configuración binaria.
	Natalia y su familia	<ul style="list-style-type: none"> - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i>: el melodrama y el miserabilismo. - Personajes configurados como estereotipos. - Configuración binaria. - La víctima.
Episodio N.º 15: “Educación”	Presentación	<ul style="list-style-type: none"> - Puesta en intriga y contrato a partir de la agenda de los medios.
	El caso Kevin	<ul style="list-style-type: none"> - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i>: fragmentación y complicidad. - Caso y relato incluido. - El antihéroe.
	Los jóvenes en la escuela media	<ul style="list-style-type: none"> - Diálogo híbrido: la complicidad.
Episodio 19: “Tribus”	Chicos con problemas	<ul style="list-style-type: none"> - Configuración del relato en relación con el problema y consecuencias narrativas del <i>infoshow</i>: el entretenimiento.
	Los <i>skinheads</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Relato incluido. - El villano. - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i> en relación con la configuración monológica del oponente.

Cuadro N.º 4: Editado: Inmigrantes

	Extranjeros y trabajo ilegal	<ul style="list-style-type: none"> - Acontecimiento provocado. - Configuración binaria. - El villano. - Personajes configurados como estereotipos.
--	------------------------------	--

Episodio N.º 2: “Tráfico de personas”	<i>Escrache</i> a un taller ilegal	<ul style="list-style-type: none"> - Acontecimiento provocado. - Configuración binaria. - Diálogo híbrido: la complicidad. - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i> en relación con el actor social. - Relato incluido y caso. - Investigación periodística. - El villano, la víctima y el antihéroe. - La desmarcación. - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i> en relación con el actor social y la modalidad.
Episodio N.º 14 bis: “Prejuicios”	Víctimas y antihéroes	<ul style="list-style-type: none"> - Configuración binaria. - Diálogo híbrido y configuración monológica: personajes configurados como estereotipos. - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i> en relación con la configuración monológica del oponente. - Interactividad y configuración monológica. - La víctima y el antihéroe.
	<i>Focus group</i> y pruebas en la calle	<ul style="list-style-type: none"> - Acontecimiento provocado. - Verosimilitud. - Desmarcación.
Episodio N.º 24: “Discriminación”	Presentación	<ul style="list-style-type: none"> - Acontecimiento provocado. - Puesta en intriga y contrato.
	Bolivianos, peruanos, paraguayos y africanos	<ul style="list-style-type: none"> - Implicancias narrativas del <i>infoshow</i> en relación con el actor social y con la configuración monológica del oponente. - Tipos de entrevistas.
	Bolivianos y paraguayos I	<ul style="list-style-type: none"> - Configuración binaria. - Diálogo híbrido: la complicidad. - Interactividad y configuración monológica. - Tipos de entrevistas.

	Bolivianos y paraguayos II	<ul style="list-style-type: none">- Configuración binaria.- Tipos de entrevistas y diálogo híbrido: la complicidad.- Interactividad y configuración monológica.
--	-------------------------------	---

Capítulo N.º 7: Análisis de episodios

I. Jóvenes

1. Episodio N.º 3: La juventud y el alcohol. Del carnaval al justo medio

1. **Título:** “El último trago”⁴⁹⁸
2. **Tema:** El hábito de tomar alcohol entre los jóvenes
3. **Desglose del contenido narrativo**

Matías: en Flores, acompaña durante *la previa* a Alexis y sus amigos antes de que estos vayan a un *boliche*. Entrevista a Rodrigo, un joven que está internado en una comunidad terapéutica a causa de sus excesos con el alcohol.

Diego Iglesias: en el conurbano, acompaña durante *la previa* a El Tano y sus amigos antes de que vayan a un *boliche*. Realiza entrevistas en las calles a jóvenes que consumen alcohol habitualmente. Participa de un control de alcoholemia en la ruta a Mar del Plata. Pide a dos jóvenes menores que compren bebidas alcohólicas en un kiosko. Luego, reclama a los encargados que se las hayan vendido.

Tamara: entrevista en un *bowling* a un grupo de jóvenes que no beben alcohol y que pertenecen a la Acción Católica.

Gisela: entrevista a Alberto Calabrese (licenciado en Sociología) y a Carlos Damín (profesor y toxicólogo) sobre las causas y las posibles implicancias del consumo excesivo de alcohol. En Ezeiza, entrevista a Graciela, madre de una víctima mortal de un accidente de tránsito ocasionado probablemente por una persona alcoholizada.

Clemente: en las calles de Ramos Mejía y durante la noche, realiza entrevistas a jóvenes que se

⁴⁹⁸ Cantidad de bloques: 2. Día de emisión: lunes 21 de abril. Rating: 11.5.

están divirtiéndose. Participa de un almuerzo con padres y madres de jóvenes.

4. Los relatos

“El último trago” plantea como un problema grave el consumo desmedido de alcohol entre los jóvenes. Para ello, parte de dos relatos principales que se inician en *la previa* y culminan en el final de la fiesta. El episodio propone que los jóvenes realicen una ingesta controlada que quite a lo festivo su carácter más perturbador y evite de este modo los efectos negativos con los que se lo asocia: los accidentes de tránsito, la práctica sexual sin protección, la riña callejera, etc. El episodio se inicia con una *intriga de predestinación explícita* que integra dos capas de imágenes a través de *cromas*. Las primeras corresponden a un mundo de ficción en el que un grupo de jóvenes consume diferentes tipos de bebidas y desarrolla alcoholizado algunas actividades. Las segundas corresponden a los conductores, quienes en forma sucesiva reflexionan sobre el tema y ponen en situación el relato. Las imágenes de ficción anclan el significado del texto verbal y contribuyen a plantear el tema como un *problema*. El texto verbal, por su parte, pone en movimiento el relato.

Matías: *-Parecen chicos, ¿no? Pero ya cambiaron el vaso de chocolatada por uno de alcohol. Según las estadísticas, el 40% de los menores de 14 años consume bebidas alcohólicas y el porcentaje aumenta hasta un 85% en los de 19.*

Clemente: *-¿Por qué la diversión se mide en vasos? ¿Qué toman? Al parecer, el alcohol es el ingrediente ideal para tener una buena noche de marcha. Te desinhibe, te hace más sociable, te hace pertenecer y aparentemente está todo bien. El alcohol es una droga legal.*

Tamara: *-Es fácil de conseguir, es barata y aunque está prohibida la podés comprar a cualquier hora tengas la edad que tengas. Pero hay un pequeño problema y, como en todo, son los*

excesos.

Matías: *-Hoy en La liga, te vamos a mostrar hasta dónde pueden llegar los jóvenes y el alcohol en una noche de diversión.*

Los siguientes rasgos de la intriga configuran el contrato estableciendo las expectativas que se renovarán a lo largo de los 54 minutos restantes, ubicando el problema en términos de conflicto (en este caso, como enfrentamiento entre la *medida* y el *descontrol*) y aportando indicios sobre su posible resolución:

- los jóvenes constituyen un grupo homogéneo que se caracteriza por el consumo de alcohol en exceso.
- La verosimilitud se apoya en el sentido común y en la modalidad realista. El problema se impone como si fuera verdadero por medio de enunciados *ireeбатibles*.⁴⁹⁹ El programa se presenta como una ventana a través de la cual se puede acceder a la realidad tal cual como esta es. *Ver* y *comprender* son acciones equivalentes.
- Lo que se informa impacta a través de la ficción y de algunos *modalizadores* verbales, pero la actitud de los periodistas y su entonación no deja inferir alarma, lo que refuerza la ilusión de neutralidad, pero sobre todo la impresión de que se trata de profesionales jóvenes que se encuentran más allá de la mirada pacata o convencional.
- Se establecen los dos roles de la información: el del que sabe (*nosotros*) y el del que cree en ese saber (*vos*). El contrato predominante, por lo tanto, es el de credibilidad.
- El equipo periodístico activa sus competencias profesionales a través de la investigación y de la observación participante, de las que el programa comunica sus resultados. Investigar es ingresar

⁴⁹⁹ Las estadísticas, por ejemplo, no requieren de autenticación ni son en sí mismas suficientemente explicativas: que el 85% de los jóvenes de más de 19 años consuma alcohol, no indica cuánto alcohol bebe.

- al mundo de los jóvenes y ver qué ocurre con ellos, pero para esto es necesario *involucrarse*.
- El trato con el espectador modelo es familiar e informal. Se lo interpela como *no joven* y *no conocedor* del descontrol joven.
 - La concepción global sobre el problema es la *tolerancia*: lo que se narra son solo *excesos*. Pero estos a su vez se encuentran incluidos en un sistema social adulto que instala el consumo del alcohol como una *droga legal y barata* a la vez que prohíbe algunas de sus prácticas, pero tolera la trasgresión. Los jóvenes, por lo tanto, son *moderadamente* responsables por lo que hacen.
 - La presencia inicial de la ficción legaliza en el contrato la recurrencia a sus estrategias, entre las cuales el humor y la ironía son algunas de las que se anticipan.⁵⁰⁰ Las imágenes *creadas* de varones y mujeres muy jóvenes alcoholizados, conduciendo borrachos o tirados en las calles, actúan como anticipo de aquello que se mostrará.
 - Se anticipa un desenlace admonitorio (“...*hasta donde pueden llegar...*”) que termina de instalar el tema como un problema, inaugura el conflicto y garantiza una revelación importante. Por lo tanto, el *enigma* organiza predominantemente la intriga.

En conclusión, el tratamiento general del problema se realizará según la modalidad del *infoshow*: la información de asuntos graves y delicados constituirá a la vez un divertimento televisivo no ajeno al humor.

Luego de la intriga, se anuncian los tres *relatos* más importantes:

- Unos jóvenes y la *previa*.⁵⁰¹ Se trata de *acontecimientos provocados* en un doble sentido: tal

⁵⁰⁰ Ambas además son señas de identidad de la empresa productora.

⁵⁰¹ Les corresponde el mundo de la noche de Flores y del *conurbano*, Ramos Mejía (ambos presentados como espacios diferentes geográficamente) y Mar del Plata, como sinédoques casuísticas de la ciudad y de la provincia de Buenos Aires respectivamente, pero también de *la Argentina* a la que pertenecen.

como el reportaje lo requiere, pero también en términos de la *provocación a beber* que los periodistas ejercen sobre sus entrevistados. De esta última forma, las entrevistas pueden cumplir con la promesa que se anticipa en la intriga: mostrar hasta donde se puede llegar, es decir, contar el proceso paulatino e inexorable de la pérdida de control por parte de los entrevistados jóvenes. Este relato es a la vez la prueba incontrastable de lo que el episodio sostiene: que los jóvenes en general beben descontroladamente. Se produce entonces la siguiente paradoja: el descontrol y el exceso que el programa cuestiona resultan ser los mismos medios que el programa provoca para poder generar la reflexión del espectador. La provocación debilita la densidad de la denuncia ya que si el propio periodismo alarmado incita el descontrol, finalmente este no debe ser tan peligroso. El bucle de la paradoja refuerza la perspectiva del programa, que se cristaliza en el *brindis del final*.

- Unos jóvenes antialcohólicos (les corresponde el mundo nocturno de los *bowlings*).
- Unos padres (reunidos alrededor de una mesa hogareña).

Los tres relatos proponen tres núcleos diferentes, pero complementarios, que pueden organizarse alrededor del *objeto* alcohol: *entrega*, *rechazo* y *moderación*. Los adultos pertenecen a este último núcleo. Sin embargo, su posición solo se manifiesta con claridad en el ya mencionado *brindis del final*, donde coinciden con la perspectiva global del programa, como explicaré más adelante.

5. El mundo posible de los jóvenes, que beben en exceso

Los jóvenes que habitan este mundo se reconocen como tales porque testimonian tener entre 15 y 27 años. Son denominados por los padres y los periodistas como *chicos*, un sustantivo que expresa afectividad relacionada con la desprotección y que refuerza la idea de que los

jóvenes son moderadamente responsables por sus excesos.⁵⁰²

El consumo de alcohol es una práctica juvenil nocturna, social, festiva e identitaria (solo participan jóvenes), que permite ingresar en estado de éxtasis, aunque luego conduzca a la humillación, la pérdida de la conciencia y la violencia. En este mundo, beber equivale a beber en exceso y no es una actividad que los jóvenes hagan solos, que responda a la depresión, la falta de compañía o la evasión, como sí ocurre, por ejemplo, en el mundo de la literatura médica.

La noche joven, por su parte, se organiza en una secuencia fuerte e iterativa: *introducción* (encuentro, preparación y salida), *nudo* (fiesta) y *desenlace*. La diversión juvenil, por lo tanto, es festiva, pero rutinaria e idéntica. Carece de la sorpresa, ya que incluso el desenlace parece responder a un guion conocido: los relatos verbales de sus protagonistas acerca de las *otras noches* se enuncian en presente, en un empleo no deíctico que refuerza su valor atemporal, a la manera de las leyes de la ciencia (Ángela Di Tullio, 1997: 227). El modo indicativo a su vez refuerza un saber experiencial en el que no hay lugar para las dudas, pero a la vez tampoco para los asombros. La actitud de los periodistas pidiendo los testimonios con complicidad y respeto permite ver a los entrevistados como gente experimentada *que sabe*: en este mundo, los jóvenes *ya lo vieron todo*.

6. La secuencia narrativa predominante

Como ya expliqué, los relatos de los jóvenes alcoholizados se organizan por medio de una estructura clásica y fuerte: predomina la causa próxima realista en una trama simple y lineal, donde los sujetos tienen metas bien establecidas que se refuerzan a través de focalizaciones

⁵⁰² Por ejemplo, uno de los entrevistados, que cuenta estar casado, está preocupado porque le mintió a su esposa para encontrarse a beber con sus amigos y ahora ella lo verá por TV. La *trampa* resulta graciosa porque la situación en su conjunto no deja de ser una chiquilina ingenua, a pesar del estado civil del joven, normalmente asociado a la vida adulta.

internas:

- *la introducción*: a beber se empieza en *la previa*, un momento íntimo entre amigos durante el cual se bebe sin otro criterio que el efecto buscado. La previa es el *paso obligado* para acceder posteriormente a la diversión y a la desinhibición en el mundo exterior. Reunirse *antes* es una actividad exclusivamente relacionada con el consumo de alcohol: no se trata de compartir momentos con amigos, de conversar o de mirar una película sino de obtener un efecto rápido para poder emprender el momento principal de la noche.
- *El nudo*: posteriormente, salen de sus casas y continúan con la ingesta de alcohol en las calles y en menor medida en los boliches. Es este el momento de la confusión carnavalesca, donde los roles se desdibujan, las clases sociales se entremezclan aunque con algo de resentimiento⁵⁰³, las mujeres se liberan de las ataduras del género y los varones pierden todo tipo de control sobre sus cuerpos. Las escenas (algunas obtenidas de youtube.com) describen con dureza un estado orgiástico en el que las reglas sociales son abolidas y se ingresa a un tiempo extraordinario de liberación. El ritmo repetitivo (acentuado por el uso del *loop*) permite saturar el significado. Todas las fuerzas reprimidas ahora se exteriorizan, inclusive las de la agresión física. Liberados de las ataduras de las normas, los jóvenes pueden al fin confundirse corporalmente y burlarse de las pautas establecidas.
- *El desenlace*: este se presenta como un final de fiesta caracterizado por los efectos del alcohol: la violencia, los accidentes y la muerte a causa de la imposibilidad de conducir correctamente, la pérdida de la conciencia y el desencanto. El relato se resuelve por medio de la *saturación*: no hay retorno al hogar o recuperación del equilibrio inicial porque la tensión se orienta desde el

⁵⁰³ Un entrevistado diferencia las *chetas* de las *villeras* y explica por qué mantener relaciones con las primeras sin protección es más seguro que hacerlo con las *villeras*.

inicio en dirección al emborrachamiento. El final es cerrado, ya que se llega a la meta y la historia se consume en aquello que la intriga había anticipado: el espectador ve *hasta donde se puede llegar* con la ingesta desmedida. *Post hoc, ergo propter hoc*.⁵⁰⁴

El final incluye una valoración retrospectiva o coda, como es habitual en *La liga*:

Matías (en *off*): *La noche estaba terminando. Desde la noche hasta el amanecer pasaron unos cuantos litros de alcohol. Tal vez un trago no sea el problema sino todos los que vienen después.*

Diego (a El Tano y sus amigos, sentados en unos bancos de la calle, con la mirada perdida y balbuceando una canción): *- No quiero desilusionarlos, pero es la imagen de la derrota. Les queda eso: cantar entre ustedes. ¿No tienen un temita para cerrar?*

La escena siguiente (una analepsis interna) muestra a los padres alrededor de la mesa.

Un padre: *- Son lindos y jóvenes.* El resto asiente.

Clemente: *-Que no pierdan el rumbo. Disfrutemos esto.* Y comienzan a brindar.

7. Actores desmesurados

Los jóvenes que consumen alcohol forman dos grupos: los *protagonistas*, que participan de *la previa* y reciben a los periodistas en sus casas, y los *secundarios*, que son entrevistados en las calles y brindan sus testimonios y autorizan la grabación de sus acciones (besarse con desconocidos, ejercer violencia contra otro). También ocurre que se los captura en sus acciones, pero no autorizan su inclusión en el programa o aparecen en el programa y nunca se enteraron de que fueron grabados. En estos dos últimos casos, sus rostros aparecen esfumados (o *blureados*). Los del primer grupo tienen nombres propios, desarrollan sus ideas, establecen un lazo de

⁵⁰⁴ Esta secuencia se puede ver con claridad en el segmento del DVD llamado “El camino de Denis”. El joven, uno de los entrevistados, termina literalmente tirado en la calle.

confianza con el espectador y en *la previa* se encuentran lúcidos. Los del segundo grupo se encuentran alcoholizados desde el principio, no tienen nombres (son anónimos) y en general manifiestan niveles elevados de ignorancia, promiscuidad e irresponsabilidad. Los del primer grupo evolucionan (o involucionan) de la individualización a la confusión corporal del encuentro callejero con los del segundo grupo. Aquí se confunden también con los jóvenes del material de archivo, a tal punto que es difícil reconocerlos y diferenciarlos. La puesta en escena acompaña este proceso: mientras que *la previa* responde a imágenes y sonidos *transparentes*, las calles se caracterizan por una *opacidad* visual y auditivamente confusa que, de hecho, obliga al subtitulado.

Los relatos de los jóvenes de ambos grupos completan su sentido por oposición a los de los jóvenes *antialcohol*. Estos son una rareza dentro de la cultura hegemónica del mundo posible de *La liga*, pertenecen a un grupo de la Acción Católica de Lomas de Zamora y eligieron un camino de vida sin excesos ni vida sexual. Su existencia en el universo de los jóvenes alcoholizados permite identificar dos rasgos característicos del *infoshow*:

- *la unión y la inversión de los opuestos*:⁵⁰⁵ lo que se muestra como *anormal* requiere ser visto como *lo normal*, pero sin perder su anormalidad ya que allí radica su valor espectacular; a la vez que su opuesto pide también ser considerado como lo anormal, porque si no, el relato pierde su verosimilitud: es normal lo que hace la mayoría (*los jóvenes beben alcohol hasta la derrota y solo algunos raros no lo hacen*). Sin esta máxima, principio básico del sentido común, no hay relato.⁵⁰⁶

- *las estructuras binarias*: ambos grupos son evidentemente opuestos, pero además no existe

⁵⁰⁵ A través del oximoron, la hipálage y la antítesis.

⁵⁰⁶ De hecho, los antialcohol destacan una y otra vez su convencimiento y felicidad por ser como son, pero el relato prefiere subrayar su rareza: “¿Es decir que ustedes no hacen lo que quieren?”, les pregunta Tamara cuando uno de los entrevistados plantea reparos acerca de la posibilidad de perder voluntariamente los límites.

posibilidad de que en un individuo aparezcan combinados rasgos de uno y otro grupo.⁵⁰⁷ De hecho, alcohol y sexualidad operan como causa y consecuencia y la abstinencia siempre es completa.⁵⁰⁸

Hay tres grupos más de personajes. Explico dos de ellos y el tercero (el de *los padres*) lo desarrollaré en las conclusiones:

- el primero está formado por Graciela y Rodrigo. Graciela es una madre que perdió a su hijo víctima de un accidente de tránsito. El testimonio no aclara si su hijo fue atropellado por un joven, pero deja entrever de manera algo confusa que se encontraron cartones de alcohol luego del accidente. Rodrigo, de 18 años y ex alcohólico, fue encerrado por sus padres en una comunidad de recuperación de adictos, luego de que llegara a ejercer violencia física contra su propia familia.
- El segundo lo integran los *especialistas*, que ponen en claro un mundo confuso en el que la mera observación televisiva de los *hechos mostrados* no resulta suficiente.⁵⁰⁹

8. La fiesta, el alcohol y el lugar de los padres

Según J. González Requena (1999), la escena fantasma incorpora y procesa todas las otras escenas del espectáculo, incluso la carnavalesca. La televisión se constituye de este modo como una mediación significativa o un procedimiento por medio del cual lo popular interpela lo masivo.

En el mundo de *La liga*, la calle (y en menor medida el *boliche*) es un lugar de encuentro entre

⁵⁰⁷ Por ejemplo, que alguien beba y sea militante católico o que beba mucho y no quiera tener relaciones sexuales.

⁵⁰⁸ Tampoco la medida es posible. Por ejemplo, que un joven que beba lo haga en poca cantidad o que uno de la Acción Católica tome solo algo de alcohol. En el caso hipotético de que esto ocurra, la consecuencia será el rechazo: un joven de la Acción Católica cuenta que si invita a cenar a una chica muy linda y esta pide una copa de vino, la relación termina de inmediato.

⁵⁰⁹ Alberto Calabrese destaca la presión que ejerce la sociedad de consumo sobre los jóvenes, acción que explicaría la tendencia alarmante a beber alcohol. Carlos Danín describe, apoyado por la gráfica agregada en la postproducción, el proceso de la ingesta indebida de alcohol, que además ejemplifica la secuencia narrativa predominante. Un tercer especialista -aunque empírico- es el barman de "Pagana", quien menciona las combinaciones más habituales entre los jóvenes y señala que las mujeres beben tanto como los hombres.

los jóvenes, que se organiza como una bacanal o como un carnaval consagrado al alcohol, donde la confusión y ciertas prácticas no reguladas y espontáneas dan al individuo la *desagradable* posibilidad del encuentro con su naturaleza⁵¹⁰. Para *los padres*, en cambio, se trata de un espacio de riesgo, sospechoso y moralmente cuestionable, que solo puede admitirse como expresión del desconcierto juvenil en el marco de una sociedad cuyos sistemas de control se encuentran lesionados. A la desmesura de los jóvenes se opone, por lo tanto, la *racionalidad* o el *buen juicio* de los padres: se debe mantener la alegría del festejo, pero *en su justa medida*, incluso cuando el precio sea perder la dimensión *intrínseca* de lo festivo. Para ello, el joven cuenta con el individualismo y el autocontrol.⁵¹¹

Si los especialistas explican los efectos del alcohol y su inclusión dentro de las problemáticas más generales de la sociedad de consumo, los padres acompañan desde el afecto la solución que la enunciación del programa sostiene. Son, por lo tanto, su *figura vicaria*. La puesta en escena alrededor de la mesa familiar, en la que los padres intercambian ideas con Clemente, pone en primer plano copas y botellas de vino a medio tomar, pero predominan los planos en los que estas se encuentran encorchadas.⁵¹² Creo que el corcho es un símbolo de la decisión que se espera que tomen los jóvenes: encerrados entre tres modelos (el antialcoholismo *anormal*, el encierro curativo o la muerte), los jóvenes pueden optar por el justo medio. Para ello, deben entregarse a un hedonismo autoconciente y moderado, porque nadie va a cuidarlos: entre la lógica

⁵¹⁰ Tal como ocurría con el ritual dionisiaco y en la cultura *sustancial* y popular de la Edad Media y el Renacimiento (Mijail Bajtín, 2003). En este último caso, según el autor, el principio material y corporal aparecía bajo la forma universal de la fiesta utópica. En esta, surgían representadas las imágenes de lo cósmico y de lo grotesco. Lo festivo popular correspondía a la cultura no oficial, se desarrollaba en la plaza pública y se manifestaba especialmente a través del carnaval. Los valores y las normas se invertían y los participantes se liberaban de sus tabúes en fechas determinadas, a menudo en concordancia con el cambio de las estaciones. Lo subversivo y lo corrosivo, por lo tanto, eran las marcas de un festejo que se manifestaba como lo opuesto de la cultura dominante.

⁵¹¹ Noelia, una de las chicas entrevistadas, expresa esta idea a través de la enseñanza de su madre: “*Confía en vos, pero no en los demás. O sea, cuidate vos*”. Los padres de Rodrigo también representan esta alternativa, pero *in extremis*: en su momento le dieron a su hijo la opción de internarse o de dejar la casa.

⁵¹² Ver en el DVD, el segmento “El punto medio de los padres”.

comercial (el programa incluye una cámara oculta que demuestra que se vende indiscriminadamente alcohol a los menores) y la indiferencia de la policía (en medio de situaciones de riña, se ven patrulleros estacionados, pero ningún policía interviniendo), el justo medio es la única herramienta con la que se cuenta. A su vez, la predominancia del divertimento y lo festivo *desdramatiza* la problemática de los jóvenes evitando incluirla en la densidad de un asunto *de evasión depresiva*, a pesar de que en la intriga se haya presentado el alcohol como una droga. Su aspecto *social y juvenil* refuerza la orientación del relato hacia el justo medio y no hacia otras soluciones relacionadas con la psicoterapia o la medicina, que sí son frecuentes en el abordaje periodístico de las drogas ilegales, como la cocaína. De esta manera, el episodio logra un tratamiento adecuado a la modalidad espectacular y entretenida propia del *infoshow*.

9. Representación y ética: algunas preguntas que el episodio no responde

¿Cómo son de día los jóvenes? ¿Trabajan, estudian, tienen sueños? ¿Cómo son sus familias? ¿Viven solos o las casas que muestran las comparten con alguien? ¿Cómo se sentirían si sus padres o sus compañeros los vieran tan borrachos y haciendo *papelones* desde la pantalla más vista de la televisión de aire argentina? ¿Por qué quisieron contar y mostrar cosas privadas *a la tele*? ¿Les dio el programa la posibilidad de corregir lo que editaron, como hicieron A. Heller y J. Schmiderer con Traudl Junge, la secretaria de Hitler, en la película homónima (2002)? ¿U ocurrió finalmente lo que uno de los jóvenes anónimos de Ramos Mejía le anticipó a Clemente: “*Esto después lo editan y quedamos como reborrachos.*”?

2. Episodio N.º 8: Los chicos y la violencia. Evidencias de un espejo sin imagen

1. **Título:** “Crecer de golpe”⁵¹³
2. **Tema:** La violencia entre los adolescentes
3. **Desglose del contenido narrativo**

Matías: durante la noche, entrevista a alumnos del colegio Roca y de otro del barrio de Belgrano, en la calle y en un *pool*. Entrevista a Mario Oporto, ministro de Educación de la Provincia de Buenos Aires, en su despacho. Se reúne con padres de adolescentes en el jardín de una casa durante el día.

Tamara: durante el día y en la calle, mantiene una entrevista con Brenda, quien participó de un ataque a una de sus compañeras. Juntas pasean por la galería donde ocurrió el hecho. También conversa con Claudio y Guillermo, dos de los testigos. Entrevista durante el día a Pamela y a su madre, Karina. El diálogo ocurre en las calles del barrio. La chica fue víctima de un ataque de cinco compañeras y el novio de una de ellas. Estos testimonios se desarrollan en el conurbano bonaerense.

Gisela: presencia una pelea entre dos chicos en la puerta de un boliche en San Miguel (Gran Buenos Aires). Luego, entrevista a algunos de los testigos. Se encuentra con *floggers* en una estación de servicio. Dialoga con una maestra de una escuela pública bonaerense mientras toman mate en su casa. En el Hogar del Padre Elvio, conversa con Maxi y Marcelo, dos chicos en recuperación. Entrevista a los especialistas Juan Carlos Volnovich (médico psicoanalista, en su consultorio), Irma di Filipis (trabajadora social, mientras caminan por Puerto Madero) y Adrián Dall’Asta (sociólogo y director de la Fundación Proyecto Padres, en un parque).

⁵¹³ Cantidad de bloques: 3. Día de emisión: lunes 26 de mayo. *Rating*: 13.7.

Clemente: durante el día, entrevista a chicos de un colegio de Belgrano y durante la noche, a *rugbi*ers de San Fernando y San Isidro (provincia de Buenos Aires) que van a bailar a San Miguel. También mantiene diálogos con chicos que viven en San Miguel. En Villa Gesell, entrevista a los padres de Jonathan, un joven asesinado en la escuela por un compañero, y a una amiga de la víctima, y asiste a una marcha en reclamo de justicia. Entrevista a Ángeles y Jorge, los padres de Cristian, un adolescente de Garín (provincia de Buenos Aires), víctima de *bullying*, y a Azucena, cuyo hijo debió abandonar la escuela porque era muy agresivo.

4. Un razonamiento que se expresa como *indiscutible*

“Crecer a los golpes” plantea el tema de la violencia entre los adolescentes como un problema acuciante en la Argentina y en el mundo. Su carácter de *problema* se verifica por medio de una suma de pruebas de diferente alcance.⁵¹⁴ Los entrevistados, en todos los casos, son adolescentes, padres o maestros que dicen haber participado, haber sido víctimas o haber presenciado enfrentamientos corporales de hijos, alumnos, amigos o compañeros de escuela. Su experiencia garantiza que la situación está generalizada. A estas pruebas, se suman las interpretaciones de los especialistas y de los padres que no fueron víctimas directas. Del entramado de pruebas, surgen seis relatos principales que en razón del amplio desarrollo que se les brinda se constituyen como casos notables y representativos. Estos relatos narran la agresión:

- *entre pares*: las víctimas (Pamela, los padres de Jonathan y de Cristian) y los agresores (Brenda y Ángeles, madre de un joven violento). La sucesión de relatos marca una evolución signada por la gravedad, que va del ataque con internación hospitalaria al asesinato;

⁵¹⁴ Las pruebas son testimonios de las víctimas o de los agresores, estadísticas, imágenes capturadas por los teléfonos celulares y *bajadas* de Internet, noticias de la prensa gráfica y televisiva y un número importante de entrevistas realizadas en las calles de los barrios de Buenos Aires y del conurbano bonaerense

- *hacia los docentes* (una maestra); y
- *como consecuencia de haber sido víctimas de la violencia familiar*. En el momento de la entrevista se recuperan en instituciones ad hoc (Maxi y Marcelo). Se trata del hogar del padre Elvio, que es presentado como un centro de recuperación.⁵¹⁵

Los relatos -fuertemente fragmentados- siguen el mismo orden anterior. La configuración marca de manera evidente la disposición del contenido según unidades temáticas, pero sobre todo construye el *agravamiento* del conflicto desde la intriga (donde se compone el problema) hasta la coda. El episodio llega así cartesianamente al mismo punto de donde había partido con la finalidad de concluir un proceso de *demonstración*. En efecto, el episodio se inicia con una intriga explícita que permite la entrada directa en el tema: la emisión de un video obtenido por medio de un teléfono celular en el que se ven dos adolescentes mujeres que visten un uniforme escolar peleando cuerpo a cuerpo mientras otras las rodean y las incentivan. A continuación, se integran dos capas de imágenes a través de *cromas*. Las primeras corresponden a un mundo ostentadamente de ficción que ancla el significado del texto verbal y contribuye a plantear el tema como un *problema*. Las segundas corresponden a las imágenes de los periodistas, como ocurre en el episodio N.º 3:

Matías observa a dos jóvenes vestidos según la moda de los años setenta, que *se agarran a trompadas* en la calle. La imagen remeda una historieta antigua: *-¿Quién de chico no se agarró a trompadas? Todos. Y no hacía falta mucho: una mirada fea, un par de empujones y a las piñas.*

Un *travelling* horizontal produce una elipsis que muestra la misma calle, pero ahora son dos jóvenes de *esta* época trompeándose. Entra Gisela al cuadro: *-Hoy los chicos se pelean como*

⁵¹⁵ En el mundo de referencia, es un espacio creado por el sacerdote Elvio Mettone, que ampara a niños abandonados.

siempre, pero en versión recargada. Hay premeditación, ensañamiento, armas, y el final a veces no es un ojo morado sino la muerte.

La escena siguiente muestra a dos jóvenes mirando televisión junto con Clemente. La pantalla deja ver la gráfica del canal Crónica, fotografías de hechos de violencia y alcanza a leerse una noticia sobre una *travesti* asesinada. Las imágenes abandonan la televisión y forman una suerte de círculo que bordea a los personajes.

Clemente: *-Dicen que somos el reflejo de lo que nos rodea y que nuestro espejo es la sociedad. ¿Qué pasa cuando un chico busca su identidad en el espejo y lo que encuentra es un mundo incomprendible?* Al mismo tiempo que Clemente termina de decir estas palabras, los jóvenes se levantan, abren una puerta y abandonan la habitación. Por la misma puerta, pero con el espacio de la ficción ahora diluido, entra Tamara. Acompaña la escena la gráfica de una bomba con la mecha encendida:

-Los ingredientes de la violencia están al alcance de la mano y la explosión puede empezar en cualquier lugar: en un boliche, en la esquina, en la cancha o ¿por qué no?: en la escuela. Tanto la puerta como Tamara desaparecen, y queda la imagen de Matías:

-Hoy en La liga, te vamos a mostrar los actores protagonistas de nuestros tiempos violentos.

La intriga plantea con claridad la causa del conflicto: los adolescentes reproducen la violencia social signada por una serie de atributos que ante sus ojos aparecen como indescifrables. Como en el episodio N.º 3, los jóvenes constituyen un grupo homogéneo que, en este caso, se caracteriza por el ejercicio indiscriminado de la violencia. Pero a diferencia de aquel episodio, en este no hay jóvenes que operen como su opuesto (los antialcohólicos), ya que la violencia cubre a todos los adolescentes, incluso -como se verá más adelante- a los del resto del mundo.

Si bien la organización en tres momentos responde a la secuencia argumentativa clásica que caracteriza el ciclo, me interesa destacar en este episodio la construcción de la conclusión a través de un *razonamiento verosímil* que remeda la lógica de la demostración:

- La *presentación del tema como problema*. Para ello, se apela a la *teoría del reflejo*⁵¹⁶: el episodio presenta la violencia de la sociedad adulta como la *causa última* de la violencia adolescente a través de una *metáfora* que opera como su *ilustración*. En esta, la televisión y sus imágenes representan el mundo adulto; allí los jóvenes *se miran*, pero lo que se les devuelve es una realidad dudosa y acentuada perversamente. Cuando salen de su casa, lo hacen desprotegidos y sin orientación, dispuestos a actuar según los modelos que recibieron. La máxima (*Dicen que somos el reflejo de lo que nos rodea y que nuestro espejo es la sociedad*) resuelve económicamente la lógica narrativa del resto del episodio: la violencia adolescente se debe explicar *por afuera* de los propios jóvenes. Su origen está en la imagen del mundo que los adolescentes modelan a partir de sus mayores. Por lo tanto, los adolescentes (como los jóvenes que beben, aunque por otras razones) están libres de responsabilidad. En este punto es donde considero que debe situarse el aspecto central que sostiene el contrato de credibilidad: hagan lo que hagan los jóvenes (y en este episodio hacen muchísimo), todo tendrá su causa en una reproducción *acrítica* del mundo adulto. Como toda explicación basada en la teoría del reflejo, se construye así un modelo que puede explicar problemas diferentes como pertenecientes a una misma causa. Esta universalidad libera de la necesidad de identificar los contextos, como se verá más adelante.
- En su *desarrollo*, se exponen las causas próximas (que contribuyen además a la configuración

⁵¹⁶ Esta teoría -habitual en la organización del sentido común- identifica las causas de un problema por fuera e independientemente de él.

del realismo), exhibidas como pruebas a través de los relatos particulares y los testimonios generales. Se mencionan la envidia, el fracaso, los celos, la intención de robo, el tipo de mirada o la mirada en sí y las burlas, entre otros motivos. Pero las motivaciones de cada uno de los jóvenes son en verdad un artilugio narrativo destinado a *rellenar catalíticamente* lo que en verdad ya está construido por el sentido común que planteó la intriga a través de la teoría del reflejo: que los chicos no son otra cosa que las víctimas de la violencia que generan.

- La *coda* retoma el planteo de la causa última. Dice Matías: *-Tal vez nunca antes hubo tanta violencia en el mundo de los chicos. La admiten, la ejercen y la padecen. Dicen disfrutarla, pero después se arrepienten. Pero es seguro que este es el momento de reconocer que los chicos son un reflejo del mundo que hacemos y ellos como siempre son las primeras víctimas.* Se escuchan las voces en *off* de los padres con un sonido acusmático *ad hoc* que acompaña imágenes en las que se ven adolescentes viviendo *ahora* situaciones de mucha tranquilidad: *“Tengo muchísima confianza en la juventud de hoy. Confío en que estos jóvenes de hoy son nuestro mejor futuro”* y *“Yo creo que todos confiamos en eso y creo que confiamos en que esta no es una juventud peligrosa sino en peligro. Me parece que pasa por ahí.”*

En conclusión, el razonamiento es verosímil porque está sostenido por la probabilidad, a la manera del *entimema*: ocurre generalmente que los adolescentes actúan según lo hacen los adultos. Luego, se exponen acumulativamente y sin sus contextos muchos ejemplos de situaciones de violencia protagonizadas por ellos. Finalmente, se concluye que los adolescentes reflejan la sociedad en la que viven. El paso que falta (es decir, la demostración de que cada ejemplo responde a que sus protagonistas reprodujeron el modelo adulto) se sobreentiende en razón de la probabilidad que enunció la máxima.

5. Un cúmulo sin contexto

Clemente, al inicio del episodio, dice que se propone averiguar si es verdad que los chicos se *agarran a las piñas* tan seguido como se ve en los medios. La respuesta no se explicita en ningún momento, pero una serie de indicadores lo comprueban por medio de la evidencia: en el mundo que crea *La liga*, los adolescentes varones son violentos, las chicas son más feroces y su número no deja de crecer; la violencia es un fenómeno internacional y Argentina ocupa el séptimo puesto en el ranking de naciones de Latinoamérica; si bien existen pocas estadísticas sobre violencia adolescente, el 52% de los alumnos la sufrió o la ejerció; cinco millones de chicos, además, fueron víctimas o victimarios; solamente en la ciudad y en la provincia de Buenos Aires se reciben cuatro mil denuncias de agresión a chicos por parte de sus familiares; y ocho de cada diez chicos de entre 16 y 18 años eligió los golpes para resolver un conflicto. Ninguna de estas afirmaciones va acompañada de la fuente ni del contexto: son números o porcentajes que demuestran un estado de situación, pero no en razón de una totalidad específica (*todos los chicos*) sino en relación con una verdad que necesita *hacerse creer*: la creciente violencia no es un invento de los medios; es una realidad y estas son sus pruebas. Además de estas *evidencias*, el episodio contiene veinticuatro videos realizados por medio de teléfonos celulares. Muchos de ellos han sido obtenidos directamente de Internet y otros provienen de otros programas.⁵¹⁷ Algunos se repiten para ilustrar ciertos testimonios. Lo que se ve invariablemente son imágenes de gente peleándose cuerpo a cuerpo en escenas de creciente violencia, registradas precariamente. Algunas de las escenas las protagonizan alumnos de escuelas secundarias o primarias, dentro o fuera de las aulas. Otras ocurren en las calles de alguna ciudad. A causa de la falta de indicaciones y referencias, el espectador no puede afirmar que hayan ocurrido en la

⁵¹⁷ Como *La mañana del nueve*, *Telenoche* o *América noticias*.

Argentina, que todos los participantes sean adolescentes y que sean referenciales y no creadas *ad hoc*: porque tampoco en este caso, la intención es exhibir documentos, sino sostener una máxima. En el mundo posible de *los chicos violentos*, la ausencia de los contextos y las fuentes no son un problema ni un error; por el contrario, su presencia sería innecesaria: la universalidad del problema y de su causa última hacen que la localización de las imágenes carezca de relevancia.

6. Las clases sociales, el clasismo y la violencia

De manera general, en el mundo posible de *La liga*, la violencia entre los chicos afecta a todas las clases sociales e incluso es una manifestación de su *lucha*. Uno de los enfrentamientos posibles se traduce como la confrontación entre *chetos* y *villeros* o entre *pibes normales* y *negros*.⁵¹⁸ Pero la violencia afecta directa y particularmente a las clases populares. La maestra que ofrece su testimonio es una mujer sin dientes, que habita un hogar muy humilde y que tiene un registro poco escolarizado. De hecho, es docente en una escuela pública a la que define como marginal. Maxi y Marcelo fueron abandonados por sus padres y debieron crecer en las calles hasta que el padre Elvio les dio protección. A Maxi, incluso, lo quisieron arrojar al inodoro al nacer y su hermanastro lo abandonó porque no lo podía alimentar. Azucena cuenta que debió obligar a su hijo a que deje la escuela porque este era muy violento. Su muy limitado análisis de la situación y su apariencia demuestran un origen social humilde. Lo mismo ocurre con Ángeles y Jorge, padres de Cristian. Pamela vive en un barrio cuyas calles están sin asfaltar. Brenda es una chica humilde que utiliza un sociolecto que corresponde a las clases bajas. Jonathan concurría a la escuela nocturna (una modalidad destinada a los jóvenes que deben trabajar) y

⁵¹⁸ Así lo expresan los testimonios de los alumnos del Colegio Roca, de Belgrano, y los *rugbiers* de San Fernando y San Isidro que van a bailar a San Miguel, una localidad considerada como más popular que las otras.

varios años después sus padres continúan reclamando justicia por las calles de Villa Gesell, aunque no se explican los motivos.

En cambio, cuando se trata de explicar las causas (y no de prestar testimonio como víctima), quienes lo hacen son padres que pertenecen a clases sociales acomodadas, en una casa con un gran parque y una pileta de natación: la violencia les ocurre a los chicos en general, pero no los afecta a ellos en particular. Ninguno llora frente a las cámaras por una angustia que no puede explicar ni afirma que su hija ya no podrá reinsertarse en la sociedad por los efectos psicológicos del ataque del que fue víctima, como sí lo hace Karina, la madre de Pamela.

7. El relato de la violencia

Los relatos principales del episodio son narrados de manera oral por sus protagonistas y sus rostros aparecen mayormente esfumados o tomados parcialmente (por ejemplo, los labios).⁵¹⁹ Esta limitación formal (solo palabras y rostros fragmentados) se ve compensada por una configuración narrativa que brinda ritmo y variedad a las historias a través de una serie de estrategias, que pese a ser muy comunes en la modalidad del *infoshow*, presentan en este caso un uso particularmente significativo:

- *la fragmentación interna*. Este episodio -como la mayoría de los de la temporada- se desarrolla en un gran bloque de aproximadamente cincuenta minutos, un segundo bloque muy breve y un tercero en el que se incluyen solo los créditos a la vez que se realiza la promoción del próximo envío. La unidad del programa, por lo tanto, está débilmente fragmentada por la publicidad. Sin embargo, sí lo está *internamente* a través de la edición. El hecho de suspender el desarrollo *lineal* de una historia procura generar una intriga que sostenga el interés del espectador por

⁵¹⁹ Esto seguramente se debe a que se trata de menores de edad y el programa no cuenta con la autorización de sus padres.

arribar a un final. A menudo, esta fractura se refuerza además con la construcción de un orden no lineal.

- *La analepsis*. Todos los relatos narran un hecho de violencia que, de alguna forma, resulta *en sí* previsible. Lo que se desconoce (como en las noticias) es cómo ocurrió. El punto cero puede ser el nudo o el presente de la historia.⁵²⁰ Las analepsis externas garantizan la intriga a través de la promesa de un develamiento paulatino.
- *La polifonía*. El relato no se construye a partir de la voz del protagonista sino que es polifónico.⁵²¹ La pluralidad de voces no tiene una finalidad dialógica, como puede ocurrir con las estructuras realistas débiles, sino monológica: antes que contraponer los puntos de vista con la intención de presentar una realidad problemática (muy apropiada, por otra parte, para historias de este tipo), intenta garantizar *la* verdad de los hechos a la manera del realismo clásico. Excepto en el caso de Brenda, la verdad siempre equivale a la versión de quien se configura como víctima.
- *La adscripción a categorías más generales*. De esta manera, cada relato se incluye en el episodio como un caso o un ejemplo de una casuística común.⁵²²
- *La evaluación y la interpretación*. La secuenciación se ve interrumpida por las evaluaciones de los mismos protagonistas o por la intervención exógena del testimonio de los especialistas. Su función más evidente es la de echar luz sobre la historia, pero además con esas voces se busca

⁵²⁰ Ejemplo del primer caso son los relatos de Jonathan y Brenda. Del segundo caso, el relato de Pamela, que empieza con los insultos que sus compañeras escriben sobre ella.

⁵²¹ Es lo que ocurre, por ejemplo, con Brenda (Guillermo y Claudio describen el marco de la pelea), los padres de Jonathan (Solange, una compañera de escuela, revive la noche del crimen) y Pamela (su madre comenta y aporta información sobre el ataque).

⁵²² Pamela es *el* testimonio de la violencia recrudescida de las chicas, Jonathan, de *la* violencia extrema, Maxi, de *la* violencia familiar.

garantizar el sentido procurado por la enunciación.⁵²³ Nuevamente, la modalidad interactiva no pretende confrontar, cuestionar o explorar los distintos puntos de vista alrededor de un problema sino que busca configurar una perspectiva única que avale el sentido procurado.

- *El diálogo híbrido* sostenido por un periodista que actúa como *confesor cómplice*.⁵²⁴
- *La inclusión de videos, recortes de diarios, segmentos de otros programas y fotografías.*
- *La postproducción*, que *ralentea* un movimiento, destaca una frase, aplica efectos sobre la imagen o incluye sonido empático según el *tono* del relato.

8. La ausencia de Nazareno y los riesgos éticos de la verosimilitud

Según narra el episodio, Jonathan fue asesinado en la escuela nocturna a la que concurría. Era alumno de primer año del polimodal. Esa noche había tenido una discusión con uno de sus compañeros. El profesor les llamó la atención: les dijo que ya no estaban en la escuela primaria y que debían comportarse como adultos. La discusión se agravó y recibió dos puñaladas que terminaron con su vida. Solange, su amiga, no entiende qué está pasando en el país. Su madre dice que lo mataron porque le tenían envidia ya que era *bonito*. Para ella, su hijo sigue siendo hermoso. Su padre pide que las escuelas tengan policías o detectores de metales. El ministro Oporto sostiene que en las instituciones educativas antes que un detector de metales, debería haber un detector de problemas. La juventud no es peligrosa: se encuentra en peligro, afirma uno de los padres entrevistados. La maestra explica que los padres no concurren a las escuelas cuando se los cita. Ella misma fue golpeada por un alumno con severos problemas de conducta. Según un

⁵²³ Así ocurre por ejemplo cuando Juan Carlos Volnovich analiza el rol del ensañamiento en la violencia juvenil, un comentario que permite incluir el ataque de las compañeras de Pamela dentro de una perspectiva clínica.

⁵²⁴ Por ejemplo, Tamara acompaña a Karina hasta la esquina donde atacaron a su hija, camina con ella por las calles del barrio y ayuda a Pamela a que muestre las cicatrices que tiene en la espalda; Gisela acompaña a Brenda a la galería en la que ella y sus compañeras golpearon a Priscila y toma mate con la maestra en su cocina.

archivo de *Telenoche*, un alumno asesinó a su profesora en Olavaria y otro prendió fuego el coche de su docente porque lo había aplazado. Los *chetos* odian a los *negros*, los *villeros* odian a los *chetos* y los *normales* detestan a los *floggers*. Estas broncas se dirimen siempre a las piñas. Cuando nació, los padres de Maxi intentaron tirarlo por el inodoro, los que lo adoptaron murieron y su hermanastro lo abandonó. Por este motivo, pasó dos meses viviendo en las calles.

Así son los *chicos de hoy* en el mundo posible de *La liga* y estas son las cosas que hacen y les pasan. Sin embargo, la *coda* del programa garantiza con optimismo que estos mismos chicos son nuestro mejor futuro y que antes que ser peligrosos, se encuentran en situación de peligro. Aristóteles (1977) denomina *lucís apò mechanês* el recurso dramático de ofrecer una solución divina a los conflictos humanos.⁵²⁵ “Crecer a los golpes” apela a este recurso: no prueba como promete que la causa última de la violencia se encuentre en el espejo social en que los jóvenes se miran. Pero sobre todo, tampoco demuestra que estos no sean temibles, a pesar de que las dos únicas muertes que se narran sean producto de la violencia adolescente, que las 24 capturas de los celulares que incluye el programa expongan un nivel de agresividad alarmante, que los duros testimonios de los alumnos del Roca y del colegio de Belgrano pongan en evidencia pensamientos clasistas, racistas, misóginos, poco inteligentes y dogmáticos, y que los registros directos de los enfrentamientos en la noche *joven* de San Miguel muestren un tendal de heridos. Porque algo ajeno a ese propio mundo, como un dios que baja del cielo a resolver los asuntos de los humanos, repone finalmente una juventud pacífica (a cuya representación el programa dedica solo un minuto final). “*Los chicos buscan su espejo en la sociedad y son buenos pibes, pero un poco desorientados*”: esta máxima -como tantas otras- también constituye una creencia emotiva

⁵²⁵ La solución no deviene del desarrollo dramático sino que -ante la dificultad de construir un desenlace lógico- se apela a la intervención de un dios que baja *mecánicamente* del cielo

que tiene como función principal *apaciguar* la incertidumbre, incertidumbre que en este caso fue construida por el propio programa configurado a través de la modalidad del *infoshow*.

Según el relato de los padres de Jonathan, el asesino era un chico retraído, que estaba perfectamente conciente en el momento de cometer el crimen (y no drogado como dijeron algunos medios). Luego de matarlo, fue corriendo a su casa y le dijo a su madre que *se había mandado un moco*. Su nombre se menciona al pasar una sola vez: se llama Nazareno y tiene la misma edad que Jonathan. No hay más información sobre él: el mundo de los chicos violentos que crea *La liga* es verosímil, pero el precio que debe pagar la verosimilitud es la imposibilidad de que el relato explore en la dinámica siempre polémica y compleja de lo real.

3. Episodio N.º 9: El tráfico sexual en un mundo imposible

1. **Título:** “Tráfico de mujeres”⁵²⁶

2. **Tema:** La explotación sexual de mujeres jóvenes o menores

3. Desglose del contenido narrativo

Matías: entrevista a la sexóloga Susana Torres y al psicólogo Alberto Ilieff en una oficina. En la ciudad de Buenos Aires, durante el día y en una de sus casas, entrevista a Paula, una *escort* (o *acompañante*). En el conurbano, de noche y en las calles, mantiene un diálogo con un testigo que denunció la existencia de mujeres esclavas en un prostíbulo encubierto de la zona.

Tamara: conversa en un living de una casa del conurbano con Pablo y Belén, los padres de Camila y con las madres de Mariela y de Bárbara. Las tres hijas desaparecieron de sus hogares y los padres presumen que son víctimas de la trata de blancas. Se entrevista con Gladys en su casa:

⁵²⁶ Cantidad de bloques: 3. Día de emisión: lunes 26 de mayo. *Rating*: 12.5.

su hija de 14 años fue secuestrada y ella actualmente está amenazada. Entrevista en una oficina a Viviana Camino, co-coordinadora de Red Alto al Tráfico y a la Trata (RATT). El 20 de mayo a la noche, acompaña a un productor a realizar una cámara oculta en un prostíbulo encubierto que había sido denunciado el 8 de abril ante la Defensoría del Pueblo y que continúa abierto.

Gisela: en Flores, durante la noche, participa de un *escrache* realizado por distintas organizaciones (aunque solo se reconoce la RATT) a un prostíbulo encubierto con el fin de rescatar a Mariana, una menor que trabaja allí. Entrevista a Laura (una de las prostitutas que escapa cuando advierte el *escrache*), un empleado, el barman y un policía que se acerca ante el tumulto. También de día mantiene un diálogo con Valentina, una víctima de la trata sexual. Acompaña en La Rioja a Susana Trimarco, madre de Marita Verón y miembro de la Fundación María de los Ángeles, a presenciar una excavación a partir de una denuncia acerca de que su hija se encuentra enterrada allí. Informa que la denuncia es falsa.

Clemente: en La Rioja, entrevista a Susana Trimarco y la acompaña en una recorrida nocturna por la ciudad. El registro se realiza con cámaras ocultas. Observa de lejos el burdel La Isla. También desde lejos, muestra los burdeles encubiertos de Malvinas Argentinas, municipio de la provincia de Buenos Aires. Luego, entrevista a Carlos Maldonado y a Néstor Belardosi, directores de Habilitaciones y de Inspecciones del municipio respectivamente, para averiguar cuál es el procedimiento para habilitar los burdeles o denunciar su existencia.

Cámaras ocultas: de noche, simulando ser un cliente, se establece un diálogo en la calle con el barman del New Liza, el prostíbulo encubierto de Flores, un mes antes del *escrache*. Se confirma que allí trabaja Mariana, una chica paraguaya de 16 años, y se organiza un encuentro con ella. Se le realiza una entrevista en una habitación. También de noche se establece un diálogo en Malvinas Argentinas entre un supuesto cliente y Daysi, una prostituta cubana que trabaja en un

burdel. Imágenes de los burdeles de la zona. Diálogo entre un productor y un empleado de New Liza.

4. La trata y su configuración vacilante en la intriga

Este episodio plantea que la trata de mujeres en la Argentina afecta a las jóvenes y a las menores y que es el resultado de una trama de complicidades. Engañadas o secuestradas, se las obliga a ejercer la prostitución bajo un sistema regido por las normas del esclavismo: no pueden moverse libremente ni escapar, se las golpea y tortura, se las canjea por droga, se las traslada de lugar para que sus familiares no las encuentren e, incluso, se las mata. Sus familiares -en especial las madres- luchan para dar con sus hijas, arriesgando incluso sus vidas.

Si bien la *trata sexual* se define desde la misma intriga como la combinación “*del oficio más viejo del mundo -la prostitución- con la práctica más repugnante: la esclavitud*”, el episodio no sostiene con coherencia este concepto a través de los distintos relatos incluidos: la trata *se denuncia* a través de los testimonios de los padres de las víctimas, de las reflexiones de los especialistas y de Valentina, una joven que pudo escapar del prostíbulo donde trabajaba. Pero el resto de los testimonios directos de las *víctimas* se relaciona con el *abuso de menores* o con la *explotación laboral*. Definirlos como *trata* es solo un efecto de configuración (y *necesidad*) narrativa.⁵²⁷ De hecho, su propio etiquetado (*tráfico de mujeres*) nombra un fenómeno mucho más amplio que el que el conductor presenta (*trata sexual*), ya que el concepto de *trata* bien podría no incluir lo sexual. Debido a que el episodio se construye a partir de la *emotividad*, esta imprecisión no afecta sustancialmente la coherencia: la enunciación renuncia a la construcción de

⁵²⁷ Daisy, por ejemplo, aparece representada como una prostituta joven conciente de sus decisiones; Laura, la chica que escapa del *escrache* al New Liza, antes que manifestar una situación de esclavitud sexual, se queja de las condiciones de su trabajo; y Mariana no narra a través de su historia una situación de esclavitud asociada al engaño o al secuestro, sino de necesidad.

un realismo *objetivo* y construye en cambio un punto de vista sumamente parcial que presume de ser el mismo que el de las víctimas y sus familiares. El espectador modelo no descrea de cada testimonio ya que hacerlo equivaldría a desconfiar del planteo global del programa. Además, según el sentido común, “*es probable que cuando una víctima encuentre una escucha compasiva, se desahogue diciendo la verdad*”, un tipo de verdad que en este episodio además *se dice llorando*; por lo tanto, el relato resulta aún más verosímil.⁵²⁸

Como en los episodios anteriores, la intriga se presenta a partir de una combinación de ficción y no ficción construida por medio de los *cromas*. En el nivel de la ficción, se plantea una secuencia *ilustrativa* y moderadamente risueña que narra el ejercicio de la prostitución en un bar, la creación de un prostíbulo con la complicidad de algún poderoso, la captación de una joven y el secuestro de otra.⁵²⁹ La práctica sexual está sugerida. Lo fundamental de este relato puede resumirse a través de los núcleos *captación, complicidad y sometimiento*. El *tema* de cada uno de estos núcleos se retomará y desplegará fragmentadamente durante el desarrollo. El carácter de denuncia (que diluye, pero no anula lo risueño) se sostiene por medio de un anclaje verbal atravesado por la ironía y lo admonitorio. A diferencia de los actores sociales que se entrevistarán posteriormente, los personajes de la ficción exhiben un aspecto muy cuidado y las jóvenes en especial son bellas y parecen pertenecer a las clases sociales medias. Los ambientes no refieren la sordidez que las imágenes de lo real posteriormente van a representar. Se puede afirmar, por lo tanto, que la ficción brinda una imagen *mejorada* de lo que el episodio muestra como lo real.

En la ficción, aparecen simultáneamente tres actores responsables (o culpables) de la *trata*: el explotador, el poderoso y el consumidor (aquel que *paga por la peca*, como dice Juana

⁵²⁸ Por ejemplo, el espectador modelo no duda de que los padres desgarrados de Yamila estén diciendo lo que saben y no lo que creen. Tampoco “se puede” desconfiar de la anécdota que Susana Trimarco cuenta sobre un bebé al que hacían mantener contactos bucogenitales con un cliente del burdel.

⁵²⁹ La ficción remeda cierta estética de la historieta y del cine mudo, lo que favorece la comicidad.

Inés de la Cruz), pero en el discurso verbal (ni tampoco en el desarrollo y el cierre) este último reviste importancia. De hecho, el episodio no cuestiona la necesidad de su existencia para que ese comercio pueda prosperar. De esta forma, se reduce el consumo a un problema de la oferta.⁵³⁰

Los textos verbales son los siguientes:

Matías: *-¿Sabés lo que es la trata sexual? Es el resultado de mezclar el oficio más viejo del mundo -la prostitución- con la práctica más repugnante: la esclavitud.*

Gisella: *-Hoy poner un cabaret es fácil y barato. Buscás un lugar, arreglás con quien corresponda y listo. La mano de obra es gratis.*

Clemente: *-Ahora, ¿cómo se consiguen las chicas? Como todo en este mundo: con promesas. Se les ofrece un trabajo en casas de familia o algo de fama y si esto no resulta, se las secuestra.*

Tamara: *-El negocio es redondo. Después de las armas y de las drogas y con una ganancia de treinta y dos millones de dólares al año, es el tercer comercio más importante del planeta.*

Matías: *-Hoy en La liga te vamos a mostrar quién paga el precio más alto cuando a vos te ofrecen un rato de placer.*

El hecho de que sea el tercer negocio más importante del mundo da al tema relevancia periodística, pero no termina de definir el asunto como un problema local.⁵³¹ Esa función la cumplen el relato fragmentado del *escrache* al New Liza (sobre el que volveré) y la transtextualidad. En efecto, “Tráfico de mujeres” se inscribió en la programación de Telefé a dos meses del inicio de *Vidas robadas*, una telenovela que articula la trama amorosa con la trata sexual.⁵³² Además, en el mes de abril, se había sancionado la Ley 26.364 de Prevención y

⁵³⁰ Este aspecto es central en la configuración del episodio. Volveré sobre él más adelante.

⁵³¹ Ocupa el tercer lugar en la intriga. En el desarrollo, en cambio, se sostiene que es el segundo.

⁵³² La produjo Telefé Contenidos, se emitió del 3 de marzo al 29 de octubre y fue *la apuesta* del canal en materia de ficción de ese año. Su trama recrea la historia de Susana Trimarco, muy difundida en los medios, a través del personaje de Rosario Soler, un ama de casa del pueblo imaginario de Río Manso, que sufre el secuestro de su hija Juliana, víctima de la esclavitud sexual.

Sanción de la Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas, que tipifica como delito la trata de personas, con agravantes cuando las víctimas son menores de 18 años⁵³³. De esta forma, la transtextualidad contribuyó a otorgarle *actualidad* al problema en razón de su circulación en la agenda de los medios.⁵³⁴

5. Variaciones sobre la prostitución y la versión ideal del oficio

El sustantivo *puta* connota claramente en un registro bajo la actividad que realizan o son obligadas a realizar las jóvenes a las que representa el episodio. Pero solo se lo emplea en dos oportunidades y en una misma escena: Viviana Camino -co-coordinadora de la Red Alto al Tráfico y a la Trata- lo utiliza para indicar la manera en que las chicas son nombradas dentro y fuera de la situación de explotación sexual y explica cómo esta palabra impone un estigma del cual no es posible librarse. En los otros casos, se usa prostitución, *acompañante* y *escort*.

Como ya señalé, en el mundo de *La liga*, la trata se define como una mezcla entre prostitución (nombrada también como *el oficio más antiguo*) y esclavitud. Existe un segundo grupo de mujeres, las *acompañantes*, quienes toman este trabajo como una opción de vida que, además, reditúa excelentes beneficios económicos: Paula (una joven saludable, sensual, feliz y bien vestida) es *escort* y recibe a Matías durante el día en *una* de sus casas. Que el encuentro se narre desde el momento en que Paula sale a la vereda a recibirlo, que incluya una escena en el living y otra en la cocina y que beban infusiones en tazas son indicadores positivos del trabajo que realiza la entrevistada. En oposición, el resto de las mujeres entrevistadas aparecen *blureadas*

⁵³³ La ley se orienta a combatir el trabajo esclavo en cualquiera de sus variantes, pero en su momento se relacionó especialmente con las redes de prostitución bajo presión.

⁵³⁴ En “Educación”, analizaré este mismo efecto.

o registradas a través de cámaras ocultas y se las entrevista durante la noche (excepto a Valentina). De esta forma, en el mundo posible de *La liga*, existe una prostitución mejor que la otra y el límite entre ambas está determinado por la autonomía que da el nivel de los ingresos: no hay *trata* bien paga, la *trata* siempre es pobreza. Además, la prostitución por sí misma no es condenable y no constituye una forma de explotación sexual por parte del varón dominante (como podría sostener cierto feminismo) o una consecuencia de la pobreza.⁵³⁵ Las acompañantes en *La liga* se presentan como empresarias prósperas e independientes. Nombrarlas en inglés contribuye a teñir el trabajo de cierto *glamour*. En conclusión, a la prostituta que *dice ganar bien* se la nombra *escort*, se la representa como una mujer independiente (que elige su trabajo y desde luego sus clientes), el periodista no ahonda en la posibilidad de que su trabajo tenga aspectos sórdidos y la puesta en escena construye un ambiente familiar. Fuera de las acompañantes, toda otra forma de prostitución en el mundo de *La liga* equivale a *trata* y explotación sexual y, por lo tanto, se representa a sus protagonistas como víctimas. Paradójicamente, en ambos casos, el *consumo* mismo no constituye una forma de explotación.

6. El *escrache* como forma de intervención periodística y la desaparición de Mariana

La modalidad interactiva que predomina en *La liga* incluye formas *directas* de intervención periodística. El acontecimiento entonces se *provoca* en un doble sentido: los actores sociales son convocados por razones precisas de *identidad* en relación con el tema a tratar, pero también para que desempeñen junto con el periodista una acción específica sobre el mundo, cuyo

⁵³⁵ Paula narra que antes era recepcionista, su jefe pretendía *abusarla* y ella accedió a cambio de mantener su trabajo, hasta que se cansó: comprendió que lo mismo que estaba haciendo por un sueldo bajo podía hacerlo por mucho más dinero y decidió cambiar de vida. Actualmente asegura que cobra 200 dólares por encuentro y más de tres mil dólares al mes (Matías destaca como positivos los beneficios económicos del trabajo). La entrevistada aclara las diferencias entre una *escort* y una prostituta (la acompañante no siempre mantiene relaciones sexuales con su cliente, aunque sí lo hace la mayoría de las veces) y entre ella misma y una víctima de la *trata* (Paula no fue obligada a realizar esta actividad).

producto espectacularizado será el relato que surja de esa intervención. La *puesta en conflicto* garantiza el *movimiento* dramático, que cobra cierta independencia de la fábula en función de garantizar efectos narrativos específicos: lo central en estos relatos no es tanto el hecho en sí sino la manera en que se organiza su narración. Así ocurre con el relato del *escrache* nocturno al New Liza, el burdel encubierto del barrio de Flores: el desarrollo del episodio se abre abruptamente con este *escrache* realizado por un conjunto de personas, entre ellas, Gisella. Según cuenta la periodista, la finalidad es rescatar a Mariana, una menor paraguaya víctima de la trata sexual. El relato se organiza en núcleos según el siguiente *orden*:⁵³⁶

- i. Gisela y un grupo de personas avanzan por las calles de Flores e irrumpen en el prostíbulo.
- ii. Un texto subsidiario retrotrae la acción a un mes atrás. Una cámara oculta muestra un *cliente* que se entrevista en la calle con un joven empleado del prostíbulo y pregunta por Mariana, con quien le interesa tener relaciones sexuales. El empleado confirma que se trata de una chica del prostíbulo que tiene 16 años. Por medio de una elipsis, nos encontramos en una calle oscura donde el supuesto cliente y el empleado conversan con unas prostitutas, hacen bromas, entran a un lugar y suben a unas habitaciones. En una de ellas, el “cliente” y Mariana conversan.
- iii. Mariana cuenta su historia: la novia del dueño del prostíbulo la presentó hace un año. Su primer encuentro fue con un hombre que le dejó cien pesos, pero con el cual no tuvo relaciones sexuales. Aunque no lo explica con claridad, puede inferirse que en ese momento la chica entendió qué debía hacer en ese sitio. También puede inferirse que fue engañada por la novia y el dueño del prostíbulo. Su historia se cuenta fragmentada en dos segmentos.
- iv. Se retoma el *escrache* fragmentado por cuatro analepsis internas que repiten el encuentro con el empleado y partes de las entrevistas realizadas a Mariana. Gisela entrevista al barman en el

⁵³⁶ Este relato incluido se encuentra en el DVD con el nombre “El *escrache*”.

interior del prostíbulo en medio del ataque de los manifestantes. Posteriormente, recorre el sótano del local y verifica la presencia de ropa de mujer, lo que *comprueba* la existencia de un prostíbulo.⁵³⁷

- v. Una nueva escena muestra a Laura, una de las chicas, huyendo del lugar, y a varios de los manifestantes que la persiguen, la alcanzan y le aseguran que nada le va a pasar.
- vi. Gisela entrevista en una oficina a Laura y esta cuenta su historia.
- vii. Laura cuenta su historia: comenzó a trabajar en ese lugar por necesidad. Pedían una moza, pero durante la entrevista comprobó que su tarea allí consistía en intimar con los clientes. No le interesó la propuesta, pero obligada por la necesidad, volvió a la semana.
- viii. Nuevamente el *escrache* en las calles. Gisela entrevista al empleado que la cámara oculta había registrado un mes antes. También entrevista a un policía a quien le exige que intervenga. El patrullero finalmente se va del lugar acompañado de los insultos de la gente. Este segmento se fragmenta por medio de analepsis internas, que tienen dos funciones complementarias reforzadas por la focalización espectral: *mostrar una contradicción* entre lo que dice el empleado *ahora* y lo que dijo *antes* (cuando creía que estaba frente a un *cliente*) acerca de que el bar es en realidad un prostíbulo y que Mariana trabaja allí; y *ofrecer una prueba* que opere como impulso para la intervención de la policía ante un caso de explotación sexual de menores. Ambas construyen un dispositivo narrativo típicamente ficcional: las analepsis se exhiben como prueba de verdad, por ejemplo, para el policía, pero en realidad lo son para el espectador, ya que el oficial desde luego no puede *verlas* y solo puede confiar en lo que afirma Gisella. Por eso, el policía le explica que sin una orden judicial no está autorizado a intervenir en un lugar

⁵³⁷ La finalidad de las analepsis es demostrar que lo que el barman dice es mentira, ya que este niega que allí trabajen chicas y que entre ellas haya una menor. Haré el análisis más en profundidad de este tipo de analepsis en viiii.

privado y el espectador modelo *involucrado en la ficción* puede enfurecerse por la inacción policial. Como se observa, el valor de *hacer creer* propio de la no ficción pretende imponerse ficcionalmente como una metalepsis en la propia realidad. Esta estrategia desde luego no logra instalarse en lo real, pero sí en la no ficción, contribuyendo a construir el sentido que el episodio sostiene acerca de la complicidad policial en la trata.

- ix. El 20 de mayo, Tamara se encuentra de noche a media cuadra del New Liza y denuncia que ese bar es un prostíbulo encubierto en el que se explota por lo menos a una menor de edad. Se señala que el 8 de abril se realizó una denuncia ante la Defensoría del Pueblo, pero que continúa abierto. Tamara agrega que en ese mismo momento un productor está yendo a demostrar cómo lo que ella afirma es verdad. La secuencia cierra el primer bloque del programa inaugurando un *enigma*.
- x. Se repite la secuencia ix. Se narra el encuentro de un *cliente* (el productor) con un empleado del bar por medio de una cámara oculta. Durante la charla, queda en claro que se trata de un bar en el que hay chicas que divierten a los parroquianos a cambio de dinero.

El relato fragmentado de Mariana y de la actividad clandestina del New Liza narra entonces la siguiente *historia*:

- i. Mariana y Laura comienzan a trabajar en el New Liza (se repone a partir de los núcleos iii y vii).
- ii. Se realiza una denuncia contra el local por trata de personas (se repone a partir del núcleo ix).
- iii. Se efectúan dos cámaras ocultas que demuestran que el bar funciona como un prostíbulo, que allí trabaja Mariana y que tiene 16 años (núcleos ii y x).
- iv. Se hace el *escrache* y el ataque al New Liza (núcleos i, iv, v y viii).
- v. Se entrevista a Laura, una de las chicas que trabajan allí (núcleo vi).

La historia es sencilla y no deja de contar *televisivamente* algo que el periodismo de investigación viene narrando en la Argentina desde *Edición Plus*: el enfrentamiento entre la Ley y la ilegalidad: la función del periodismo es comprobar la existencia del ilícito (que en este caso puede inferirse que proviene de una denuncia) y *hacerlo público*. La configuración narrativa que elige el programa se orienta a un tratamiento fuertemente espectacular a través de la matriz melodramática de orientación naturalista, muy frecuente cuando se asocia sordidez con prostitución.⁵³⁸ Entre sus rasgos constitutivos, aparecen la búsqueda de la identidad expropiada, el reconocimiento público de la virtud y el castigo del vicio, la retórica del exceso y la configuración de los actantes básicos como héroe, villano y víctima. La periodista asume la función del *héroe*: intenta salvar a la *víctima* de las garras del *villano*.⁵³⁹

El orden elegido es confuso.⁵⁴⁰ Esta confusión puede atribuirse a la falta de pericia en la organización de las secuencias y de hecho es evidente que lo es. Pero más allá del resultado, responde a una organización narrativa de la información que remeda las estructuras *de suspenso* propias de la matriz de investigación a la que recurre con frecuencia el *infoshow* para garantizar el entretenimiento. En esta matriz, se alternan la focalización interna *en* el investigador con la externa *en* el *villano*. El relato del rescate de Mariana, entonces, hibrida el melodrama con la investigación (como ocurre en *Vidas robadas*) a través de la modalidad del *infoshow*.

Pero lo más interesante del *escrache* no es lo que se cuenta sino lo que se oculta: el fracaso de la intervención periodística. En efecto, si todo lo anotado es notable, como sostiene R. Barthes (1980), lo abarrocado del relato podría entonces tener la finalidad de disimular el hecho

⁵³⁸ Los siguientes autores plantean los aspectos matriciales del melodrama: P. Pérez Rubio, 2004; J. Monterde, 1994; R. Gubern, 1986; P. Brooks, 1995.

⁵³⁹ El objetivo que señala Gisela en el *punto cero* del relato incluido es acompañar un *escrache* en el que se rescatará a una menor sometida a la esclavitud sexual.

⁵⁴⁰ Por ejemplo, solo es posible identificar los núcleos viii y ix como pertenecientes al mismo relato deteniendo la grabación y realizando un *zoom* sobre las imágenes del local.

de que Mariana no haya sido rescatada: el episodio concluye y el espectador desconoce el destino de la *víctima* que la enunciación construyó en el inicio del programa. Viviana Camino (de la RATT) sostiene en la entrevista que le realiza Tamara, que ante la inminencia de un *escrache* lo último que hay que hacer es avisarle a la policía, porque esta advierte a los tratantes, quienes inmediatamente se deshacen de las víctimas. Es probable que la provocación *periodística* del acontecimiento haya causado un efecto similar: si Laura casi escapó, ¿por qué no lo podrían haber hecho las otras chicas? Mariana *desaparece* del relato y el objetivo altruista que instala el punto cero se diluye en el fracaso, un fracaso que el relato opta por no incluir ni explicar.

7. La construcción de un mundo imposible

El episodio culmina con los testimonios de los padres de aquellas que “*pagan el precio más alto cuando a vos te ofrecen un rato de placer*”. Gladys dice: *-Ella por ahí me está viendo y que venga, ¿no? Nadie le va a hacer nada, la extrañamos mucho, muchísimo.*

Tamara le pregunta: *-¿Y qué le dirías a esa persona que la tiene?* Gladys se emociona y no puede responder. Toma la palabra Pablo, su esposo: *- Que me devuelva a mi hija.* La madre de Mariela dice: *-Si alguien la tiene, pido que la devuelva. No se puede llevar algo que no es suyo. Yo le diría a Bárbara que si ella está bien en algún lado -y quiero creer que está bien en algún lado, aunque me cuesta a veces-, que vuelva a casa. La estamos esperando, la extrañamos mucho y sobre todo [que] piense mucho en sus hermanos.* La escena ahora se sitúa en Tucumán y la que habla es Susana Trimarco: *-Yo creo que el amor que una madre siente por una hija es mucho más poderoso que ellos. Así que yo voy a seguir hasta las últimas consecuencias y yo siempre digo [que] les voy a desarmar negocio por negocio.* Por último, se escucha la voz de Matías: *-Nadie puede explicar el dolor que hoy sienten miles de padres en la Argentina, pero es menos*

explicable que aunque la explotación de las chicas ocurra ante la vista de todos, parece que nadie las ve.

La coda recupera la confusión que se plantea al principio respecto del mundo que intenta construir el episodio: según Matías, la trata afecta a *miles* de jóvenes de la Argentina, pero Susana Torres y Alberto Ilieff afirman que hay más de 400 chicas en la Argentina secuestradas para la explotación sexual y el mismo Matías anteriormente dice que se registran 500 desapariciones de menores por año y que en esos casos se sospecha lo peor. ¿Es este un error? Desde el punto de vista periodístico, sí lo es. Pero desde el análisis narrativo lo que ocurre es que el texto se construye como *auto-anulante*: el mundo que se crea es *imposible* (L. Doležel, 1997). No hay aquí *autenticación* textual como sí hay en los mundos posibles, porque permanentemente se narran estados internos *contradictorios*. En los mundos posibles, las *propiedades esenciales* identifican sin ambigüedades y de forma exclusiva la *clase* de un individuo. Su carácter depende del *topic* narrativo, que en este caso sería la trata sexual. No hay *posibilidad* si la propiedad esencial *ser víctima del secuestro destinado a la esclavitud sexual* es a la vez *ejercer la prostitución en los burdeles*: mientras en el primer caso, la persona que posee esa propiedad se define por ser privada de su libertad y obligada a realizar aquello que no quiere en condiciones de absoluto sometimiento (como Valentina), en el segundo, en cambio, la persona acepta o no tiene más remedio que aceptar un *trabajo* en condiciones de ilegalidad a causa no solo de su situación económica y social (como muchas otras personas en otros oficios) sino también del estatuto *legal* (o *ilegal*) de los propios burdeles en relación con el poder administrativo, como le explica Laura a Tamara en relación con su propia experiencia, aunque su explicación -como la de Mariana- no tiene otra *relevancia* en el relato que la de contribuir a configurar la voz de la enunciación.

Un mundo posible se define como un *desarrollo de acontecimientos* que depende de las *actitudes proposicionales* de quien lo afirme, sean estas posibles o imposibles en el mundo de referencia: la posibilidad *ocurre* dentro del texto y obedece a su enunciador. En el mundo imposible de *La liga*, la prostitución es una forma de explotación excepto que se realice de manera independiente, como lo hace Paula. A su vez, la trata sexual se define por el sometimiento a la esclavitud. Todas las chicas que prestan su testimonio o son registradas a través de la cámara oculta ejercen la prostitución y en razón de las leyes que rigen ese mundo, son también víctimas de la trata sexual aunque lo que digan y lo que se muestre no sea lo que la enunciación sostiene. Lo que el episodio construye como *un mismo problema* responde a cuestiones relacionadas, pero diferentes:

- el secuestro de jóvenes mujeres para someterlas a la explotación sexual (Marita Verón);
- la desaparición de jóvenes mujeres de sus hogares (Yamila);
- las condiciones de trabajo de las prostitutas (Laura, Daysi);
- la existencia de burdeles encubiertos (New Liza);
- la trata sexual en los burdeles (la zona roja de La Rioja, el burdel La Isla)
- el trabajo de menores en esos burdeles encubiertos (Mariana);
- la complicidad de la policía con la trata sexual (el caso Marita Verón) ;
- la complicidad de la policía con el negocio de los burdeles (La Rioja);
- la complicidad del poder administrativo en relación con el funcionamiento de burdeles encubiertos (Municipio de Malvinas Argentinas).

Como en “Crecer a los golpes”, la falta de fuentes y la eliminación de los contextos convierten la información de los relatos en un campo impreciso que termina diluyendo en la vaguedad la gravedad de lo que se denuncia y contribuye más a la indefinición del problema.

Matías formula al final del episodio una reflexión plena de sentido común: “*Aunque la explotación de las chicas ocurre ante la vista de todos, parece que nadie las ve.*”. En una suerte de hipálage involuntaria, el objeto directo de la subordinada sustantiva remite a *las chicas* y no a *la explotación*. Por lo tanto, ellas son aquello que no se ve. Considero que nadie las ve porque son sujetos imposibles: el mundo *real* de la trata sexual que promete mostrarnos *La liga* no existe.

4. Episodio N.º 13: Las voces de los jóvenes de la villa

1. **Título:** “De la villa a la fama”⁵⁴¹
2. **Tema:** La salida de la villa a través del fútbol y la cumbia
3. **Desglose del contenido narrativo**

Matías: En la villa Pirelli (en Mataderos, ciudad de Buenos Aires) entrevista a Tito Cantero, jugador de fútbol de la reserva de Vélez Sarsfield, a sus amigos y en especial a Gustavo, un joven drogadicto en recuperación. Juega al fútbol en un potrero con Tito y sus amigos. Conversa con sus padres y almuerza con la familia. Asiste a un partido entre Vélez y Arsenal, donde juega Tito. Luego, lo acompaña a ver cómo está la cancha para el partido de la primera división. Entrevista a Claudio Estensoro, kinesiólogo de las inferiores de Vélez. Entrevista a la licenciada Ana Quiroga, psicóloga social.

Tamara: en la villa Pirelli, entrevista a Nely, la madre de Tito Cantero, y a Claudio, su tío. También entrevista a Miguel Ángel y Marta, los padres de Gustavo. Entrevista a Pablo Molina, sociólogo del Instituto Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. De noche, en una casa,

⁵⁴¹ Cantidad de bloques: 3. Día de emisión: martes 24 de junio. *Rating*: 12.9.

entrevista a “Las atrevidas”, las *gruperas* de “La liga”, un grupo de cumbia villera. Las acompaña a una vivienda donde las esperan los músicos y mantiene con ellos una entrevista. Sube a la *combi* del grupo, que dará una serie de recitales esa noche.

Gisela: En el barrio María Elena (Municipio de La Matanza, provincia de Buenos Aires), entrevista a Natalia y a su madre Isabel, que viven en pobreza extrema junto con sus hijos. Acompaña a Isabel a buscar a Rodrigo, su hijo, a la escuela, y luego van juntos a un comedor comunitario, pero no pueden comer ya que llegan tarde y no hay más comida. La misma situación vive junto con Natalia en otro comedor. Recorre el barrio con Marcelo, esposo de Natalia y cartonero, en un carro tirado por un caballo. Cena con Isabel, Natalia y su familia.

Clemente: entrevista a Tito, cantante de “La Liga”, en Villa Unión (Municipio de La Matanza, provincia de Buenos Aires). Pasea con él por el barrio y dialoga con sus *fans*. Participa de un ensayo y una entrevista que realizan al grupo en una radio del barrio. Entrevista a El Cabe, *animador* del grupo. Cena en la casa de Tito con este, su familia y algunos amigos. Acompaña al grupo a *Pasión de sábado*, un programa de televisión dedicado a la cumbia.

Diego: de noche se traslada en la *combi* con “La liga” a Las Vegas, un lugar destinado a *shows* musicales ubicado en Rafael Castillo (provincia de Buenos Aires). Presenta el grupo a su público. En Magenta, una empresa discográfica, entrevista a El Polaco, un cantante de cumbia, y escucha una canción que este interpreta.

4. El planteo de la intriga: entre la voluntad y el milagro

La ficción inicial narra la historia de dos jóvenes que logran *salir* de la villa. El relato se abre con una pista de carrera en la cual se encuentran otros dos jóvenes vestidos uno como un médico y otro con un traje y un portafolio. Un cartel indica que ambos están en la línea de

largada. Matías dice: *-Bienvenidos a La liga. ¿Vos te imaginaste que la vida es una carrera a todo lo que querés ser? Ahora, pensá qué pasaría si la línea de largada estuviera para vos mucho más atrás que para el resto.*

A través de una disyunción entre campos, el médico y el joven de traje son ahora dos chicos que se encuentran también en la línea de largada, pero visten gorros de lana y ropas holgadas que remedan una vestimenta popular y económica, y detrás de ellos se ve la imagen de una villa miseria. Diego dice: *-Eso es lo que les pasa a los chicos de la villa: el hambre, la necesidad de trabajar y la dificultad para estudiar hacen que muchos se rindan antes de empezar.*

La carrera los conduce a la entrada de un subte, adonde los chicos bajan. Por medio de una elipsis se los ubica dentro de un vagón. Uno hace malabares con dos pelotitas y otro golpea rítmicamente una pandereta. Se trata de la estación 59th. Street, de Nueva York. Tamara dice: *-Pero algunos no se resignan y encuentran en el fútbol y en la bailanta el camino de salida.*

A través de un efecto de postproducción que simula una intervención mágica, los dos chicos cambian sus vestimentas: ahora uno está vestido como un jugador de fútbol, con la camiseta de la selección argentina, y el otro viste la ropa previsible para los músicos que tocan cumbia. Al tiempo que Matías dice: *-Hoy en La liga, te vamos a mostrar la vida de quienes pudieron salir de la villa con los botines en los pies o con un micrófono en la mano, se produce otra transformación: los dos chicos se encuentran delante de una escalinata muy lujosa, su vestimenta denota triunfo y riqueza (es brillante y colorida). Realizan gestos de agradecimiento como si se estuvieran dirigiendo a grandes masas de admiradores, dos chicas vestidas provocativamente los besan y un grupo de fotógrafos los retrata. Termina así la puesta en intriga.*

En el mundo posible que construye este relato inicial, la villa es un lugar del que *se quiere salir*. Pero no todos pueden hacerlo, ya que las dificultades para lograrlo son muchas y los

jóvenes se rinden antes de empezar. Frente a la resignación, están los que lo intentan y logran el objetivo de todos a través del deporte y la música, aunque no a través de cualquiera de sus manifestaciones, sino exclusivamente del fútbol y la cumbia (*villera*): a los que quieren salir, solo se les ocurre hacerlo a través de esas dos opciones. Es en este momento exacto en el que *la suerte* interviene a favor de *algunos* y los tiñe de fama. La villa marca a fuego a sus habitantes, no solo porque los entrega a la resignación antes de empezar *la carrera*, sino porque en caso de que alguno tenga la voluntad de salir, solo puede hacerlo en actividades extraordinarias. Los caminos, por lo tanto, son opuestos: fuera de la villa, el éxito y dentro de ella, el fracaso.

De la villa, solo se sale por la intervención de lo sobrenatural. La magia inviste a algunos jóvenes villeros con los atributos del éxito y la fama, pero su poder solo puede hacer brillar aquello que ya se tiene, esto es: la habilidad física y la capacidad rítmica, rasgos que el sentido común atribuye también a los negros. Esta tesis que predestina la intriga se sostendrá a lo largo del episodio.

5. El determinismo de la villa

El mundo posible de los habitantes de las villas está regido por el origen, un tipo de *determinismo* que no supone otra *circunstancia particular* que la voluntad, facultad con la que cuentan *naturalmente* pocos de sus habitantes, aunque ayudados por la *suerte*. Como en el racismo, las capacidades responden a algún tipo de herencia relacionada, en este caso, con la procedencia: se puede ser *músico* (pero de cumbia villera) o *deportista* (pero de fútbol). Dentro de las aptitudes posibles, quedan fuera, por lo tanto, las asociadas principalmente con lo intelectual y lo comercial.

Como en el machismo, solo pueden *salir* los varones: las mujeres (como se verá más

adelante) están destinadas en su conjunto a los roles subalternos o a la miseria. Por último, como en la superstición, la salida se ve favorecida por cierta *magia* que tiñe el *destino* de los jóvenes. El episodio no profundiza en las razones que determinan que los habitantes de la villa sean aptos para la música y el fútbol, seguramente porque se da por sentado (en razón del sentido común) que todo el mundo lo comparte: en términos narrativos, explicar lo evidente es redundancia. La salida, además, equivale a acceder al *estrellato*: no se narra ningún relato en el que los jóvenes hayan podido dejar la villa a través de caminos intermedios.⁵⁴² La exigencia del meganarrador hacia sus personajes es muy elevada, especialmente porque las historias que se narran corresponden a sujetos que están *iniciando* una carrera, pero que no están todavía en su cenit.⁵⁴³

En conclusión, los jóvenes villeros llevan inscripta una determinación que no pueden evitar. Esta se manifiesta de manera *absoluta* en dos sentidos:

- los jóvenes villeros carecen de autonomía, es decir, de capacidad para gobernarse a sí mismos y obrar con independencia de las fuerzas externas. No hay acción (intencional) social o familiar que pueda modificar lo que naturalmente les tocó en suerte; y
- en caso de destacarse, solo pueden hacerlo *estruendosamente* en el fútbol o en la cumbia villera.

El resto es fracaso.⁵⁴⁴

6. Las voces subalternas de *La liga*

En el realismo dialógico, la modalidad interactiva pone en evidencia la problemática que

⁵⁴² La historia de Tito se compara con las de las *megaestrellas* del fútbol Diego Maradona, Sergio Agüero y Carlos Tévez, no por su habilidad para el deporte sino por que todos ellos comparten la misma procedencia; el presente de El Polaco se compara con las figuras de Rodrigo y Gilda, dos de las estrellas de la discográfica Magenta, a la que pertenece.

⁵⁴³ Esto explica, por ejemplo, que en la entrevista que Matías tiene con Tito, este llora con tanta angustia recordando las dificultades que debió pasar para llegar a jugar en las inferiores de Vélez (un primer paso en el fútbol profesional, que no garantiza necesariamente su éxito posterior) o que El Cabe interpele a Clemente diciéndole: “*No te creas que tenemos toda la torta*”.

⁵⁴⁴ Esto se infiere con claridad en el segmento que narra el después del partido en el que las inferiores de Vélez pierden contra Arsenal. Matías se pregunta con preocupación: “*Si Tito no logra pasar a la primera, va a tener que trabajar..., pero de qué*”.

encierra la representación de lo real. Pero también puede ocurrir que lo interactivo se establezca como una estratagema o un artificio -propios de un *estilo televisivo hegemónico*- que termine velando la configuración de una voz dominante que ya definió *lo real*. Las otras voces, en este caso, solo vendrían a refrendarla. Así ocurre en “Tráfico de mujeres”, donde el meganarrador sostiene un relato en el que las voces de las víctimas y de sus familiares coinciden en lo conceptual con la de la enunciación: no hay puntos de vista opuestos que pongan el problema del relato en cuestión. En “De la villa a la fama”, el episodio también es *monológico*, pero algunos de sus actores se asemejan a Menocchio, el molinero que Carlo Ginzburg analiza a través de sus declaraciones judiciales en *El queso y los gusanos* (2008): el episodio muestra un enfrentamiento entre el fuerte determinismo que sustenta la fuerza de la enunciación y la autonomía que afirman algunos de los actores sociales *villeros* entrevistados (o que al menos puede inferirse a través de los relatos incluidos). Por este motivo, el monologismo es paradójico, ya que el episodio termina aseverando incluso *lo que dice no decir*. En efecto, “De la villa a la fama” se cierra con la voz *en off* de Matías, quien afirma a modo de conclusión que *“Pobres, con hambre, discriminados, rodeados de amenaza, las puertas de salida de la villa parecen bloqueadas para todos los pibes. La fama o el éxito es un camino rápido de escape. Es una lástima que por ahí no puedan pasar todos”*. Por lo tanto, en el mundo posible de *La liga*, la fama acelera el escape de la situación de pobreza y discriminación. Como ya expliqué, la velocidad está dada especialmente por la intervención de la suerte. Sin embargo, las historias que narran *los protagonistas de la fama* dicen otra cosa:

- En la escena inmediata anterior, Matías propone a Nely, la madre de Tito, que haga un brindis. La mujer se encuentra rodeada de su familia y de los amigos de Tito, frente a una mesa llena de comida: *“Yo brindo porque todos los chicos, todos los padres, tengan la oportunidad, la*

posibilidad, bueno, y que todos los padres tomen un ejemplo, un pequeñito ejemplo nuestro para que inculquen a sus hijos a ser alguien en la vida o aunque sea intentarlo". El relato de la vida de Tito narra una voluntad inquebrantable ante la adversidad: desde los 12 años supo que quería ser futbolista. Aún con dificultades económicas, asistió a los entrenamientos, postergó el divertimento nocturno propio de los adolescentes a favor de un mejor rendimiento en los entrenamientos e incluso sufrió los ataques de los ladrones y de los *chanchos* del tren, porque a veces no tenía boleto o llamaba la atención por su forma de vestir.⁵⁴⁵ Si bien su madre no podía acompañarlo a los entrenamientos, nunca dejó de alentarlos. Hoy, ella afirma que no le interesa lo que le dé el fútbol a nivel económico, sino que sea feliz. Mientras llora, cuenta que su padre lo aconsejó siempre y le dio ánimo cuando en el club lo hacían *hacer banco* injustamente. Tito reconoce y agradece esta actitud. Para un chico con un sueño personal tan complejo como "*llegar a jugar en primera*", el apoyo de la familia es central para garantizar el logro. Así lo afirma la psicóloga social Ana Quiroga durante la entrevista que le realiza Matías.

Por su parte, Gustavo, joven de 20 años y amigo de Tito, jugaba en San Lorenzo, pero las dificultades que se le presentaban lo hicieron desistir. En un momento determinado, empezó a beber alcohol y a consumir algunas drogas, como el *paco*. Miguel Ángel y Marta, sus padres, presentaron una denuncia ante el juzgado y gracias a eso, Gustavo pudo empezar un camino de recuperación en el que ya lleva un año. Se muestra arrepentido y confía en salir adelante, pero no culpa a la villa por su destino, sino a la confusión que vivía en su adolescencia. Los padres narran su experiencia con el convencimiento de haber hecho lo que correspondía para ayudar a su hijo a recuperarse.

Los dos relatos narran historias opuestas, pero en ambos los padres intervinieron positivamente

⁵⁴⁵ En este caso, significa *estar bien vestido* como un deportista.

a favor de sus hijos. Más que el condicionamiento del origen, lo que los relatos cuentan son historias en las que uno de sus protagonistas pudo sobreponerse a las dificultades y el otro no. Ninguno de los entrevistados menciona la villa, aunque sí hacen referencia a las dificultades que implica vivir, dificultades que por otra parte podrían referirse a personas de las clases populares que vivan en cualquier barrio o ciudad del país.

- Tito, el cantante de “La liga”, trabajaba en el Mercado Central con su tío. Su ingreso mensual era muy bajo. Su sueño era ser músico y gracias al sacrificio que realizó llegó a cumplirlo. El Cabe cuenta que el nombre del grupo se debe a que se quedaban grabando durante las noches y algunos caían rendidos, pero *las ganas de llegar* eran más importantes que el cansancio. Por eso, los que estaban más despiertos decían que el que se dormía *la ligaba*. El nombre del grupo, por lo tanto, hace referencia al esfuerzo por lograr un objetivo relacionado con la vocación. El Cabe, por su parte, no tuvo el apoyo de sus padres: estos pensaban que la música era un camino a la vagancia y a las drogas. Para llegar a ser músico, debió vivir dos años en las calles, ganándose la vida como podía. A pesar de esto, Matías limita el éxito del grupo a un *golpe de suerte*.
- El Polaco cuenta a Diego que antes de ser cantante era albañil a la vez que estudiaba y *hacía guitarra*. Destaca que le costó mucho llegar a donde está ahora y uno de los precios que debió pagar fue soportar el rechazo de los productores, incluso de la misma discográfica para la que trabaja actualmente.

Tanto Tito como El Polaco y El Cabe se presentan como personas muy voluntariosas, con metas claras y para quienes las dificultades, antes que constituir un freno, fueron un desafío. Tito bromea con Clemente acerca de que antes de “La liga”, su nombre solo aparecía como *buscado*. La referencia, antes que una confesión, responde a un tipo de humorada irónica habitual entre

aquellos jóvenes que quieren mantener su imagen de *vagos* y *atorrantes* y no quieren ser incluidos en el grupo de los *caretas*, riesgo que un incipiente famoso como Tito evidentemente corre. Pero a los fines de la configuración narrativa, no es irónica la aplicación de un *graph* sobre las imágenes de Tito, remedando los carteles policiales con la palabra *buscado*, sino una forma de subrayar un atributo con el que el sentido común identifica normalmente a los habitantes de las villas.

Por otra parte, la idea de *salir de la villa* es una opción creada por la enunciación: los personajes que *triunfaron* viven todavía allí y ninguno manifiesta su deseo de partir. Tampoco se muestran miserablemente, sino como gente digna que lucha día a día, que asume las dificultades y que está muy orgullosa del camino recorrido.⁵⁴⁶

Ana Quiroga, la especialista consultada, explica que una villa no es algo *natural*, sino que se trata de una *construcción* social ligada a la descalificación, el *aguantadero* y la droga, más allá de que esas cuestiones no sean las dominantes ya que la mayoría de quienes viven en las villas son tan trabajadores como el resto. En el mundo posible que *La liga* construye, la villa tiene los mismos atributos estigmatizadores que pretende denunciar, pero a diferencia de lo que dice la psicóloga social respecto de que es muy difícil salir de allí, aquí la salida es aún más difícil porque está asociada a la fama y a la suerte. La expresión *de la villa a la fama* con que Diego presenta “La liga” en Rafael Castillo, se repite cinco veces, se *mezcla* otra vez con la escena en que la conductora Marcela Baños presenta el grupo musical en *Pasión de sábado* y es además el nombre mismo del episodio. Desde luego, la repetición busca destacar el carácter sorprendente, inusual y extraordinario de que desde la villa se pueda llegar a la fama, pero por efecto de la

⁵⁴⁶ Tanto Cantero como Tito agasajan a los periodistas con una abundante comida, en un ambiente familiar y agradable en el que las necesidades básicas (cuya ausencia se asocia a la condición villera) se encuentran cubiertas: hay electricidad, *play station*, televisores, paredes de material y todos están vestidos según las expectativas del bienestar.

reiteración termina subrayando más a quien lo dice que a quien nombra: la sorpresa corresponde a la enunciación, que convierte el tema en un problema y que parece no terminar de salir del asombro de que algo así pueda ocurrir.

En *La loca y el relato del crimen*, de Ricardo Piglia (1982), la protagonista es una vagabunda psicótica que presencié un crimen e intenta narrarlo casi con desesperación a través de los intersticios que su discurso enfermo y repetitivo no puede obturar: la mujer se abre paso entre sus propios condicionamientos y logra *decir lo que vio*, aunque nadie la entiende, lo que contribuye a aumentar su desesperación y a la vez su *montaje* social como loca. Los jóvenes villeros creados por *La liga* actúan como ella, atravesando los intersticios del *montaje* televisivo para decir lo que *no se quiere decir*.

7. La chicas de la villa ⁵⁴⁷

En la villa de *La liga*, las jóvenes no tienen la opción de la fama: sobreviven en la indigencia o acompañan a los músicos como *gruperas*. Esta disyunción se narra a través de dos historias: la de Natalia y la de Lorena y las otras *gruperas*.⁵⁴⁸ Son también dos mujeres las periodistas que conducen los relatos: Gisela comparte un día con Natalia y Tamara comparte un tramo de la noche con las otras chicas. Los dos relatos tienen secuencias narrativas similares:

- una *introducción*, en la que se presenta de manera general el marco en el que se ubica cada historia (*la crudeza de la villa y el acompañamiento de los grupos de cumbia como una alternativa ventajosa*). Ambas historias, además, se encuadran dentro de la doble

⁵⁴⁷ Los relatos incluidos correspondientes a este subtítulo, se encuentran editados en el DVD bajo los nombres de “Las *gruperas*” y “Natalia y su familia”.

⁵⁴⁸ En la jerga de la cumbia, se llama *gruperas* a las chicas que acompañan a los músicos durante las noches en las que estos se presentan en diferentes clubes. Estas se diferencian de las *tilingas*, las *fans* que sin tener acceso directo a las estrellas, se limitan a acercarse a las *combis* que los trasladan, a *regalarse* a los músicos o a intentar obtener un autógrafo o un beso. Las *gruperas* descalifican a las *tilingas* en razón principalmente del acceso directo que ellas sí tienen al grupo: son sus amigas.

discriminación que afecta a las mujeres: en razón de su género y por ser *villeras*.

- Un *desarrollo*, en el que la periodista *llega* a la casa de las protagonistas, *comparte* alguna de sus actividades mientras conversa y *termina* con ellas el día.
- Una *conclusión*, en la que se arriba a un cierre de la narración que *enlaza* con el resto de los relatos o inaugura el planteo del cierre.⁵⁴⁹

Es de destacar que los parlamentos de Natalia y de su familia están subtitulados, aunque no hay dificultad para comprenderlos. Esta decisión innecesaria puede deberse a que la enunciación *escucha* un *sociolecto* correspondiente a un grupo con baja escolaridad como si se tratara de un *dialecto*.⁵⁵⁰

Los textos verbales *conectores* establecen los lazos necesarios entre ambas historias. El tropo dominante es desde luego la *antítesis* (como en los relatos de Tito y Gustavo), una de las *figuras del exceso* que describe Peter Brooks (1995) en relación con el melodrama. Las oposiciones se establecen especialmente en el nivel de las catálisis y de los indicios: es allí donde ambos relatos juegan sus diferencias y construyen su sentido, ya que la organización nuclear es la misma (*llegar, compartir, terminar*):

- Natalia vive en María Elena. Tiene 19 años, dos hijos y espera un tercero. Convive con Isabel, su madre, sus hermanos, y Marcelo, su esposo, que usa un carro para *cartonear*. Si bien Isabel no tuvo posibilidades de estudiar, Natalia sí pudo haberlo hecho, pero dejó en sexto grado porque -según dice- no le gustaba y era vaga. Sin embargo, quiere que sus hijos estudien. Natalia se gana la vida limpiando lonas junto con otras dos personas, con quienes comparte las exiguas ganancias. Además, tiene otro trabajo (no especificado) por el que obtiene 150 pesos

⁵⁴⁹ El enlace corresponde al relato de las *gruperas*: cómo es el recital de “La liga” en Las Vegas. El planteo del cierre se vincula con el relato de Natalia, que sirve para señalar el determinismo que gobierna la vida de la gente de la villa.

⁵⁵⁰ Dado que para *La liga* el barrio María Elena es una *villa*, el uso del subtitulado opera como una decisión lógica: el habla se encuentra determinada por el lugar de origen y crea una distancia insalvable con el espectador modelo, perteneciente a otro *lugar*.

mensuales. La comida escasea en la familia y por eso deben ir a pedirla a los comedores comunitarios. Cuando no tienen qué comer, la solución es pan y té. Sin embargo, la noche de la entrevista, la familia comparte un guiso con Gisela.

Para *La liga*, el futuro de Natalia y de su familia ya está escrito: “... *mañana harán lo mismo que hicieron hoy, por eso quieren otro futuro para sus hijos*”, dice la voz en *off* de Matías. Pablo, uno de los hermanos de Natalia, de hecho, cuenta a cámara que quiere ser jugador de fútbol no solo porque le gusta sino porque así podrá ayudar a su madre. La anécdota daría cuenta en cualquier contexto de la Argentina de una fantasía común entre muchos niños; pero en este episodio refuerza lo que se estableció en la intriga como problema y sumerge aun más a los personajes en una esperanza milagrosa.

- Lorena y el resto de las *gruperas* conocieron a *los chicos* de “La liga” en el barrio y en el baile. A la noche, reciben a Tamara en un living y conversan con ella mientras se maquillan antes de acompañar al grupo a los recitales. La entrevista intenta crear un clima de intimidad en el que surjan confesiones atractivas para el reportaje relacionadas especialmente con la condición de ser *las amigas de la banda*. Los tópicos principales propuestos reproducen los estereotipos que con frecuencia se asocian al mundo del rock: la ingesta excesiva de alcohol (las chicas dicen que toman mate), el desenfreno sexual (en especial, las posibles prácticas sexuales *orgiásticas* dentro de la *combi* y en las fiestas posteriores a los *shows*) y el amor por los músicos (las chicas parecen considerarlos solo amigos y dicen no tener fantasías de otro tipo). También conversan sobre sus funciones durante los recitales. Se las ve modernas, liberadas, sonrientes y bien vestidas. Nada parece preocuparlas más allá del divertimento: no piensan en enamorarse ni en casarse con los chicos de la banda, sino solo en pasar un buen rato. Las chicas se identifican como “Las atrevidas”, un nombre que les puso Tito a propósito de uno de sus *hits*, “El

comisario” (“La liga”).⁵⁵¹

Maristella Svampa señala que la cumbia villera posiciona a la mujer en un lugar de objeto (2005: 180). En el mundo posible de *La liga*, esta situación no es exactamente así: tanto los músicos como sus *fans* se utilizan mutuamente. Ellos, porque no pueden existir si no tienen un grupo que los siga, como afirma Tito.⁵⁵² Por su parte, las *gruperas* los utilizan ya que a través de ellos obtienen divertimento y reconocimiento social.⁵⁵³ Considero que esas actitudes no las convierten en objeto (al menos para la mirada propia) sino en activas buscadoras de su *objeto* de deseo. Así lo afirma Lorena, una de las *gruperas*, quien asegura que *no las para nadie* y que “*hacemos lo que queremos con los chicos*”.

En un momento del episodio, la voz en *off* de Matías afirma que “*Para las mujeres, la discriminación es doble: por vivir en la villa y por ser mujeres*”: durante la entrevista con Tamara, esta les pregunta qué alternativas hay para salir de la villa. Las chicas -que en ningún momento se identifican como habitantes de ella ni la enunciación las sitúa allí sino que *lo da por sentado*- dicen como si repitieran un texto que busca su confirmación, que esas alternativas son el fútbol y la cumbia. Tamara les advierte: *-¿Y ustedes? Ni fútbol ni grupo de cumbia... Y*

⁵⁵¹ La canción -que Tito canta a *capella* en un momento del episodio- narra la historia de un padre (el comisario del título) que busca al novio de su hija, el narrador autodiegético, porque este está teniendo relaciones sexuales con ella. Lo que el padre no sabe es que la hija actúa por propia voluntad. Dada la peligrosidad del padre, al narrador solo le queda la posibilidad de huir: “Pero él no sabe que la nena está *reatrevida* / anda *de fiesta* todo el día. / El más buscado para tu papá soy yo (...) / ¡Ay, nena! Me gusta mucho lo atrevida que sos. (...) / Decile a tu papá qué habilidad por amor, / que acá en la moto no regreso yo. (...) / Me anda buscando tu papá, el comisario, / porque el dato le pasaron / que andás entregando el marrón.”. El contenido de la canción responde a las temáticas habituales de la cumbia villera: el cuerpo de la mujer (representado especialmente a través de las nalgas y la vagina), su predisposición inmediata al sexo y la fiesta y la policía como una institución temible (Malvina Silva y Carolina Spataro, 2008). Como es frecuente en la poesía de temática amorosa, la focalización se centra en el *yo poético* y el *tú poético* ocupe el lugar del deseo. La picardía del joven, por otra parte, es habitual en la narrativa popular, como también lo es el tema del padre celoso y engañado.

⁵⁵² Los diálogos que mantiene con Clemente y El Cabe refuerzan esta necesidad: mientras conversan en la calle, se encuentran rodeados de chicas; durante la entrevista que les realizan en un estudio de radio, ellas permanecen asomadas a la puerta; mientras pasean por el barrio, algunas se acercan, les piden autógrafos y los besan; las chicas también rodean, pero ahora *enfervorizadamente*, la *combi* donde se trasladan los músicos; y su presencia es ostentosamente mayoritaria durante las presentaciones en *Pasión de sábado* y en “Las Vegas”.

⁵⁵³ Su prestigio se construye, por ejemplo, en relación con las *hísticas* y las *tilingas*, que en este episodio se arrojan literalmente sobre ellos, repiten instantáneamente la letra de una canción solo porque Tito grita uno de sus versos (“*Las manos arriba...*”), se muestran dispuestas a todo y suplican un lugar en la *combi*.

ellas responden: *-Gruperas.*

Ser *gruperas*, esta es la alternativa que el episodio narra: una salida que se caracteriza por acompañar incondicionalmente a los varones. Es la misma opción que se configura a través del personaje de Paula, la *escort*, en “Tráfico de mujeres”, en relación con la explotación sexual. Villeras y prostitutas de lujo, por lo tanto, comparten la misma posibilidad para resolver sus problemas: prestarle al varón un servicio que solo ellas le pueden ofrecer en razón de su condición de género.

8. Una ética para los miserables

Como explica B. Nichols (1997), la cuestión que se le impone al espectador crítico no es tanto qué tipo de mundo imaginario ha creado el realizador sino cómo se ha portado este con respecto a los segmentos del mundo histórico que ha convertido en escenario de su relato. Villa Caraza, Villa Unión, María Elena o Villa Pirelli son *lugares* que pueden configurarse narrativamente tanto como *barrios* o como *villas*, es decir, como *espacios*.⁵⁵⁴ En este episodio, los “*espacios villas*” aparecen también *tematizados*: el hecho de que *esto* está sucediendo *aquí* es tan importante como el *cómo es aquí*, que permite que sucedan esos acontecimientos.⁵⁵⁵

Dado que el lenguaje no es neutral, la decisión de configurar *lugares* como *villas* implica ubicar doblemente a los personajes del relato *más atrás en la línea de largada*: por un lado, en relación con el mundo de referencia que construye el *ghetto* y, por el otro, respecto de la propia valoración enunciativa, que no lo cuestiona y lo confirma en razón de garantizar *económicamente*

⁵⁵⁴ Para el Municipio de La Matanza, María Elena, por ejemplo, es un barrio.

⁵⁵⁵ En nuestra cultura, el *espacio villa* tiene una serie de características generales (ineludibles) y específicas, que se encuentran *cristalizadas* a la vez como una forma de representación, como una estética y como una creencia: es el ámbito de la descalificación, el aguantadero, el delito, la droga y la miseria. Es decir que se constituye como un lugar común y, en consecuencia, sus *habitantes* son representados como estereotipos.

(en términos de relato) una verosimilitud centrada en lo probable: Tito, El Cabe o Natalia requieren de la *propiedad esencial* de ser villeros para que el mundo que crea *La liga* sea posible.

Encerrados en el *espacio* de la villa y determinados por ello al fracaso o al milagro, los personajes de este episodio se caracterizan especialmente por la *miserabilidad* con la que se los mira. Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1992) señalan, en relación con ciertas perspectivas sociológicas, que la exacerbación de la dominación de las clases populares como clave del análisis cultural corre el riesgo de caer en una visión miserable del otro toda vez que se le niega otros atributos simbólicos que no sean su condición de dominado. Esto lleva a generar una ilusión de *homogeneidad* que lo define solo por dos de sus rasgos: la carencia y la exclusión. La consecuencia inmediata es el *paternalismo*, una mirada que en términos de narrativa televisiva lo cubre de lástima: como afirman los autores, “Son hombres, pero de otro modo, es decir, siempre un poco menos que nosotros.” (1992: 28).

Ryszard Kapuściński señala que *Ébano*, una de sus obras, no es un libro sobre África, sino sobre algunas personas de allí, sobre su encuentro con ellas y el tiempo que pasaron juntos. “Solo por una convención reduccionista, por comodidad, decimos *África*. En la realidad, salvo por el nombre geográfico, África no existe.” (2009: 7). La lógica que inicia el relato de Kapuściński es la inversa que parece gobernar el episodio de *La liga*: en este mundo, lo importante, aquello que determinará todos los encuentros con los periodistas y especialmente el *sentido* existencial de sus habitantes, es el espacio que la enunciación creó. Clemente entrevista a Tito mientras pasean por las calles del barrio. El tono es amigable, pero distante y un poco desconfiado: siempre está presente la burla mutua. En un momento, Tito explica la diferencia que según él, los distancia: “*Vos sos cheto, yo soy negro*”. Esta definición señala para mí los límites entre la realidad y la ficción, que el relato desde luego necesita confundir: no son amigos y además pertenecen a

mundos distintos. Pero sobre todo creo que cifra el *sentido* que la voz subalterna pretende imponer a aquel que vino al barrio a narrar como un milagro el empeño y el trabajo de un músico.

5. Episodio N.º 15: Los jóvenes en el sistema educativo. Los *casos* en la agenda de los medios

1. **Título:** “Educación”⁵⁵⁶

2. **Tema:** El sistema educativo

3. **Desglose del contenido narrativo**

Matías: Entrevista a Kevin, un joven de 16 años que fue expulsado de la escuela por agredir y burlarse de una profesora, y a sus padres en su casa. Dialoga telefónicamente con un compañero de Kevin. En las calles del centro de la ciudad de Buenos Aires, de día, acompaña a Ramón, un analfabeto que necesita encontrar la calle 24 de noviembre, cuyo nombre tiene escrito en un papel. Recorre las instalaciones del Oxford High School, un colegio del barrio de Belgrano, junto con Grisel, su directora.

Tamara: En Goya (Corrientes) acompaña a Claudio, un maestro rural, a buscar a sus alumnos en una lancha. Entrevista en sus casas a algunos de los chicos y al padre de uno de ellos. Posteriormente, comparte en la escuela una noche y una mañana con el maestro y sus alumnos. Visita una escuela pública de la ciudad de Buenos Aires, entrevista a Carolina, una madre, y a algunos niños. Dialoga con José Bradford, delegado de la Unión de Trabajadores del Estado y junto con él y otras personas de la comunidad educativa recorre las instalaciones de la escuela.

Gisela: Visita un jardín de infantes ubicado en una villa de Florencio Varela (provincia de Buenos Aires). La escuela no tiene edificio propio. Entrevista a Vanina, una de las maestras, y a

⁵⁵⁶ Cantidad de bloques: 3. Día de emisión: martes 15 de julio. *Rating*: 14.7.

otros miembros de la comunidad educativa. Dialoga con Cristina, abuela de Carla y *cartonera*, acerca de la educación. En la sede de Merlo (provincia de Buenos Aires) del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, entrevista a Pablo, uno de los alumnos que participó en la toma del edificio. Entrevista también en su oficina a Rubén Hallú, el rector de la UBA. Una mañana, intenta ingresar a la Municipalidad de Merlo para solicitar una entrevista con el intendente. Como los guardias del edificio le prohíben la entrada, establece una discusión con ellos a la vez que entrevista a los vecinos, que también se ven afectados por el cierre ya que no pueden realizar los trámites por los que están allí. Dialoga con un periodista de Canal 4 de Merlo, quien viene a cubrir la presencia de *La liga* en la Municipalidad.

Diego: En un *living*, entrevista a Micaela, Martín y otros alumnos de escuelas medias.

Diego Iglesias: Visita un centro de alfabetización para adultos coordinado por la agrupación “Barrios de pie”. Entrevista a María, la maestra, y a David, su hijo. También dialoga con Beatriz y otros alumnos del centro. Colabora con la clase.

4. El problema en su *corpus*

El episodio N.º 15 tiene una presentación diferente de las analizadas hasta aquí: propone una entrada directa en el problema sin la mediación de las ficciones y el desarrollo ordenado de un razonamiento orientado a garantizar el pacto con el espectador modelo. La presentación es, en relación con los otros episodios, más periodística, en la medida en que toma el tema *educación* vinculado con su actualidad: el episodio no necesita configurar un problema a la manera habitual, porque este ya estaba instalado en la *agenda* de los medios. En efecto, una serie de acontecimientos de actualidad relacionados con la educación tuvieron su tratamiento periodístico en las semanas anteriores a la emisión del programa:

- en el mes de abril, la Municipalidad de Merlo (provincia de Buenos Aires) dejó sin efecto el acuerdo que tenía con el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires a través del cual esta brindaba sus cursos en una sede perteneciente a la Municipalidad. Frente a la interrupción en la prestación del servicio, los alumnos decidieron *tomar* la sede. Por este motivo, en el episodio que analizo, a) Gisela aclara que hace un mes que pidió la entrevista con el intendente de Merlo (el episodio se emitió en julio), b) el diálogo con los alumnos hace referencia a la ocupación como un momento bastante anterior a la entrevista y c) un periodista del Canal 4 de esa localidad afirma que el problema ya se resolvió.⁵⁵⁷
- En el mes de junio, la temperatura bajó notablemente en la región pampeana, lo que implicó un invierno muy frío. Distintas comunidades educativas denunciaron a los medios la falta de calefacción en los colegios y se produjeron cortes de calles en señal de protesta. Las coberturas periodísticas dieron cuenta del estado de deterioro en que se encontraban esos establecimientos.
- En los primeros diez días del mes de julio, los medios dieron a conocer una serie de hechos vinculados con el maltrato de alumnos a sus docentes. Los acontecimientos de la Escuela Media N.º 8 de Temperley (provincia de Buenos Aires), del Comercial N.º19 de Caballito (ciudad de Buenos Aires) y de una escuela de Salta fueron los más impactantes.

El conjunto de las noticias integró una narrativa (por cierto, no novedosa) que se configuró como síntoma del deterioro de la calidad de la educación pública: tanto la situación edilicia y la falta de prestación del servicio de calefacción como el ataque a docentes se produjeron en el marco de las instituciones de gestión estatal. En el caso de las agresiones en particular, dado que el docente representa la autoridad escolar en el ámbito más acotado del aula,

⁵⁵⁷ Como el episodio se encuentra desmarcado, los segmentos mencionados no ostentan una cohesión capaz de contribuir a la construcción del sentido, al menos para un espectador no informado.

los relatos sobre la pérdida de su poder necesariamente construyeron un campo de significaciones más amplio relacionado con los límites y los excesos de los jóvenes, tópico a su vez muy frecuente en la temporada 2008 de *La liga*.

En conclusión, ya que en razón del *efecto de corpus* se considera verosímil lo que se ha visto en textos anteriores, los distintos *casos* que presenta *La liga* en este episodio estuvieron en condiciones de configurarse *verosímilmente* como los ejemplos de una situación más general.

5. La formulación de la intriga ⁵⁵⁸

El episodio empieza con una serie de entrevistas breves a docentes realizadas en un registro *sucio* a través de las rejas exteriores de una escuela pública primaria no identificada: “¿Cómo está el colegio?”, les pregunta Tamara. Los planos que acompañan las respuestas posicionan a la enunciación del lado de la defensa de la educación: las voces se superponen y el audio no es nítido, lo que dificulta la comprensión de sus respuestas, pero en cambio favorece el efecto enunciativo de *desazón* y *enojo* con el estado de la educación, a la vez que inscribe el episodio en un lugar de denuncia en razón de su voluntad de *hacer ver* y *escuchar*. La metáfora de las rejas implica a la vez encierro y prohibición. Esta idea se refuerza con otras imágenes que simulan un registro casero y urgente, y muestran las aulas y los baños en muy mal estado. Las respuestas a la pregunta inicial -que podrían dar cuenta del estado general de *lo educativo* en el colegio-, en cambio, se centran exclusivamente en lo edilicio: “*En condiciones muy malas. Primero y principal, el frío, que las calderas no andan, los vidrios rotos*”, “*Este es el baño de mujeres de la planta baja. Canillas no hay. Tiran la cadena y no anda. Todos los cables sueltos*”, “*Hay un baño de varones que está clausurado porque tiene electricidad en la pared*”. A

⁵⁵⁸ Lo analizado en este subtítulo está editado en el DVD bajo el título de “Presentación”.

continuación, sobrepuesta a las imágenes, se escucha la voz de Matías: *-Algo anda mal en la educación: hay escuelas que se caen a pedazos y alumnos que no ven en sus maestros a quien a quien respetar.*

La voz en *off* permite una valoración que sirve como conclusión de lo visto y escuchado a la vez que, por medio de una *prolepsis*, anticipa otro aspecto del *problema de la educación*: la relación de los alumnos con sus maestros. La decadencia de lo edilicio se presenta como un problema sin responsables: la situación de los edificios se construye por medio de un *se reflexivo*, lo que -dada la correferencialidad con el sujeto- identifica la acción en los edificios mismos (A. Di Tullio, 1997: 175). La responsabilidad acerca de que *los alumnos no vean en sus maestros a quien a quien respetar* solo puede resolverse a través de una inferencia, ya que la construcción del enunciado es ambigua: la imposibilidad de los alumnos puede deberse a unos o a otros de los actores involucrados en la relación. La ambigüedad se construye a partir de un verbo transitivo (*ver*) asociado semánticamente a la comprobación indiscutible de la existencia de lo representado. Si el ver es una garantía de existencia, no ver lo que se espera puede deberse a que eso no esté allí.

A continuación, se incluyen las imágenes de Kevin, su profesora y otros alumnos durante una clase, captadas por medio de un teléfono celular y *levantadas* de www.youtube.com por un noticiero. Kevin le realiza bromas a su profesora, abre un paraguas e incluso la toma de la mano para obligarla a salir del aula. La escena construye un relato de elevada violencia y crueldad debido a:

- la unipuntualidad y la *suciedad* del registro directo⁵⁵⁹ propio de las tomas caseras y el hecho de haber sido emitido por un noticiero. Ambos aspectos refuerzan el carácter *documentalizador* del

⁵⁵⁹ Este tipo de registro quita nitidez a la imagen y claridad al audio, lo que obliga al subtítulo.

relato, ya que lo tiñen de *realidad*;

- el contraste entre, por un lado, la robustez del joven y la altura de la profesora, y, por el otro, la pérdida del dominio de la situación por parte de quien se espera que ejerza su autoridad y las risas y los gritos de los otros alumnos motivando a Kevin. Ambos contrastes contribuyen a la construcción del sentido de indefensión de la víctima; y
- el predominio de la focalización espectral, que permite que quien mira vea como cómico lo que uno de sus protagonistas -ignorante del dispositivo de la *cámara oculta*- vive como maltrato.

Al terminar la escena, se ve a Matías caminando de noche por una calle de barrio, mientras dice: *-La relación entre el alumno y el docente claramente ha cambiado. En esta semana, que escuchamos tanto hablar del caso de Kevin, ahora tenemos la posibilidad de escuchar su historia y de conocerlo a él.*

La referencia al cambio educativo que realiza Matías, afirma *post hoc, ergo propter hoc* que toda relación actual entre un docente y un alumno tiene (o es probable que tenga) las características de la que acabamos de ver. Este efecto argumentativo refuerza la configuración del problema que presenta el episodio.

Sintetizando: la presentación dispone los elementos fundamentales de la intriga, que luego se desplegarán a lo largo de un episodio que narra el deterioro de la educación como la consecuencia convergente de dos situaciones: el estado edilicio y la pérdida del *lugar* simbólico del *respeto* en el aula. Mientras que la *acción de caer* de los edificios se realiza sin que se identifique un agente responsable, la enseñanza responde a la actuación de cada docente, quien - como el programa señala en la conclusión- debería estar dispuesto a *dar su vida* por ella para que el país pueda cambiar. La configuración que acabo de describir explica el tipo de testimonios que

La liga no incluye:

- *especialistas* (actores característicos de los otros episodios) que aporten una interpretación al problema. En el mundo posible de *La Liga*, las causas de la crisis del sistema educativo están *a la vista*; es decir, son evidentes en virtud del principio realista de la visibilidad.
- *Docentes de enseñanza media* que analicen su trabajo en las aulas y cuenten sus experiencias frente a situaciones de violencia o en escuelas con población juvenil en riesgo y *docentes y alumnos de escuela media* que narren experiencias educativas positivas.⁵⁶⁰ Dado el carácter *monológico* del episodio, las distintas voces deben estar al servicio de la enunciación, por lo tanto, la inclusión de experiencias positivas debilitaría la configuración de los argumentos.
- *Autoridades políticas* que expliquen las razones por las que ciertos edificios se encuentran en estado de deterioro, ya que en el mundo posible de *La liga*, los edificios en ruinas antes que ser la consecuencia responsable del accionar de ciertos sujetos, es el resultado de un proceso *reflexivo*. Se trata, por lo tanto, de una *denuncia* sin responsables, ya sea porque el nivel de generalidad en la argumentación es tan amplio que impide la identificación particular o porque se considera que la responsabilidad es lo suficientemente *evidente* como para no requerir especificaciones. Existe también una tercera razón y es la que enuncia la conclusión del episodio: *Edificios en mal estado, alumnos que agreden a sus maestros y falta de presupuesto son los rasgos de una educación que no le importa a nadie*. En cualquiera de los casos, la responsabilidad *concreta* se diluye en la abstracción (*se caen*) o en la generalidad (*nadie*). Entrevistar a las autoridades, por lo tanto, implicaría afrontar el compromiso de identificar a los

⁵⁶⁰ La razón de estas ausencias debe explorarse en que el problema se apoya en un nivel de generalización tal que admitir lo particular implicaría lesionar las bases mismas de la argumentación. Por otro lado, la falta del respeto necesariamente se asocia a quien lo ha perdido y es difícil imaginar docentes que quieran asumirse como representantes de esa situación. A nivel argumentación, como se verá más adelante, el *respeto* constituye un *valor* que solo pervive en la escuela rural o en la escuela de adultos.

responsables.⁵⁶¹

6. Una crisis sin responsables

El hecho de incluir en la conclusión el *presupuesto* destinado a la educación como problema de la misma educación opera como una suerte de *lucís apò mechanês* en la medida en que brinda una resolución que no se sigue del desarrollo narrativo y mucho menos del planteo argumentativo. En efecto: su mención aparece por primera vez como *coda interna* del narrador homodiegético en relación con los relatos de Gisela en una escuela de Florencio Varela y de Tamara en otra de la ciudad de Buenos Aires. Allí, el narrador dice que “*El presupuesto crece, pero no alcanza. La decadencia educativa fue planificada y empezó hace tiempo*”. Ambos enunciados diluyen el problema porque plantean *estados contradictorios*:

- el primer enunciado se contradice con la conclusión que -como señalé anteriormente- sostiene que hay *falta de presupuesto*, ya que una cosa es que este a pesar de crecer, no alcance y otra es que *falte*. La *falta de presupuesto*, por otra parte, es una *idea común*⁵⁶² en la historia de las luchas por una mejor educación en la Argentina. Su mención como causa del deterioro educativo no aporta nada que ya no se sepa y es en ese sentido solo un recurso más en la configuración de la verosimilitud. Pero en virtud de la afirmación precedente (es decir, que *el presupuesto aumentó*), construye una contradicción que debilita la denuncia que el mismo episodio presume de realizar porque los responsables políticos de ese período son los mismos que *aumentaron* el presupuesto educativo y a la vez hicieron que este *falte*: mientras que la

⁵⁶¹ Podría afirmarse, sin embargo, que el episodio solo busca mostrar *escenas* cotidianas de la educación actual, pero la inclusión de la frustrada entrevista al intendente de Merlo y el diálogo con el rector de la Universidad de Buenos Aires impugnan esa interpretación.

⁵⁶² Las ideas comunes -a diferencia de los *lugares comunes*- no están asociadas a la trivialidad, sino a una relación con la autoridad política y social que las sustenta (R. Amossy y A. Herschberg Pierrot, 2001).

primera afirmación (*aumentar aunque no alcance*) identifica una voluntad política de mejora, la segunda (*faltar*) implica una acusación a aquellos mismos a los que antes se consintió. Por otra parte, la mostración de escuelas públicas en estado de deterioro y comunidades educativas quejándose refuerza la segunda afirmación, pero de ninguna manera la primera.

- El segundo enunciado afirma que *la decadencia educativa fue planificada y empezó hace tiempo*. A continuación, se incluyen tres relatos breves de la sección “Proteste ya” del programa *Caiga quien caiga*.⁵⁶³ Estos narran distintas denuncias que docentes de tres escuelas públicas habían realizado a ese programa en relación con el deterioro de los edificios donde daban clase. Los relatos demuestran que el problema *empezó hace tiempo*, pero *hace tiempo* remite a un período mayor que tres años, período que -por otra parte- es el mismo en que se afirma que se produjo el aumento del presupuesto y, por lo tanto, no podría formar parte de la decadencia planificada. La construcción de la frase en voz pasiva supone la mención de un *agente*, pero este se elide y el enunciado resulta meramente enfático: la planificación de la decadencia carece de responsables.

En síntesis, la contradicción que se produce es de índole *narrativa*: dado que el episodio no narra lo que proclama, tampoco lo demuestra. Las afirmaciones *falta de presupuesto* y *decadencia planificada* devienen en *máximas de sentido común*. En efecto, si lo verosímil establece con lo probable una relación *muda*, en el episodio de *La liga*, la configuración es exactamente la inversa: lo mudo es el relato y lo dicho es la máxima. Se trata además de *denuncias* que no incluyen a los denunciados (a los *agentes*) y por lo tanto debilitan su poder de realizar la acción que proclaman. Apoyadas en máximas, las denuncias son a la vez obvias y contradictorias: la obviedad reduce considerablemente la capacidad de generar una *reacción* y la

⁵⁶³ Los segmentos corresponden a las temporadas 2005, 2006 y 2007.

contradicción impide una formulación *certera*. Juntas producen el debilitamiento del problema. En el mundo posible de *La liga*, entonces, la *falta de presupuesto* y la *decadencia planificada* son *opiniones* o *apreciaciones* disfrazadas de *saber*. La consecuencia de una denuncia así formulada es su inocuidad, que se refuerza -como ya señalé- por la ausencia de un *agente* responsable del deterioro educativo: como es habitual en algunos episodios de *La liga*, solo aparecen los que sufren, las víctimas.

En conclusión, la denuncia sobre el *presupuesto* y la *planificación de la decadencia* es, en términos narrativos, sofistería: lo que se procura denunciar no tiene un mundo de referencia en el que materializarse a pesar de su inclusión en la coda. Las causas del problema de la educación son las que se habían configurado en la presentación del episodio: el estado de los edificios sin un agente identificado (y finalmente *denunciado*) y la relación entre el docente y el alumno, hechos que sí son *suficientemente* narrados.

7. Los problemas educativos de niños, adolescentes y jóvenes en *La liga*

En el mundo de *La liga*, los dos problemas *posibles* de la educación (el estado edilicio y la relación entre el docente y el alumno) perjudican de manera diferencial a los alumnos según el nivel de escolaridad en que se encuentran. Mientras que lo edilicio afecta a los estudiantes de los niveles inicial, primario y universitario, la relación con el docente influye negativamente en los alumnos del nivel medio. Las causas de este tipo de distribución no se explican, sino que se ejemplifican a través de los relatos.

7.1. Los relatos de los niveles inicial y primario

En un segmento del episodio, el narrador homodiegético formula una pregunta: “*si bien la*

educación es un derecho, muchos prefieren pagar por lo que es gratis, ¿por qué?”. La respuesta se construye por comparación narrativa a través de la *contigüidad disyuntiva* que presenta alternadamente dos espacios: uno *próximo* -el *conocido* de la escuela pública, de la que se habla en el programa- y otro *distante* -el *desconocido* de la escuela privada, con la cual se la compara. Esta última se constituye a la vez como lo otro posible y deseado:

- los edificios de las escuelas públicas se encuentran en muy mal estado. En oposición a estas, las privadas ofrecen todas las comodidades para que la educación pueda producirse con normalidad.
- La escuela pública se sitúa en el conurbano bonaerense, en la *villa* y en la ciudad de Buenos Aires. La escuela privada, en el barrio de Belgrano.
- Mientras que la escuela pública representa un conjunto de instituciones, la privada está representada por una sola: la Oxford High School, una escuela perteneciente al grupo Vanguardia educativa (Vaneduc).
- Las comunidades de las escuelas públicas se encuentran en estado de convulsión. La escuela privada, en cambio, transmite tranquilidad y certeza educativa.⁵⁶⁴
- La comunidad de la escuela pública habla de carencias, no de aprendizajes. Grisel, en cambio, se refiere a las condiciones materiales beneficiosas que permiten los logros educativos. Mientras que en la escuela pública el aprendizaje no puede producirse, en la escuela privada este se encuentra garantizado.
- Grisel muestra a Matías las *sorprendentes* instalaciones de la escuela. Los maestros y los

⁵⁶⁴ La comunidad de la escuela pública se queja del estado de los edificios, del frío de las aulas y de la falta de gas. Son los maestros, los alumnos, una cocinera y los representantes gremiales quienes reciben a los periodistas, prestan su testimonio en ocasiones desordenado y confuso y los acompañan en el recorrido por el interior de las escuelas. En oposición, Grisel, la directora de la escuela privada, acompaña a Matías por las instalaciones. No hay testimonios de docentes, de padres, ni de alumnos. Los niños rodean alegremente a Matías, usan sus computadoras o ingresan al comedor escolar para almorzar.

representantes gremiales muestran a Gisela y Tamara sus *deterioradas* escuelas.⁵⁶⁵

- Los alumnos de la escuela privada almuerzan en la escuela. Algunos de los chicos que concurren a la pública solo van a comer y luego se retiran sin asistir a clase.⁵⁶⁶

Los relatos contrastivos se cierran con una coda interna: *mientras que a algunos no les falta nada, a otros les falta todo* y ambos sistemas de gestión educativa expresan una *foto de las desigualdades sociales*. En el mundo posible de *La liga*, la educación inicial y primaria es un proceso cuya garantía se encuentra en las *condiciones materiales*. La acción conciente e intencional de los actores se encuentra sobreentendida, pero no define los resultados. Se repite en esta valoración la mirada determinista que analicé en relación con los jóvenes de las villas en el episodio N.º13: los niños de la escuela pública llevan inscripta una diferencia que no pueden evitar y que, de alguna manera, los condena.

7.2. Los relatos del nivel medio⁵⁶⁷

En el mundo posible del nivel medio, la enseñanza es impartida por *profesoras*: en ningún momento la mención a los docentes identifica *varones*. Las profesoras no son entrevistadas: aparecen solo a través de los relatos de sus alumnos, ya sea por medio del registro casero de los celulares o a través de las anécdotas. En ambos casos, se trata de sujetos muy vulnerables. Considero que la especificidad de género atribuida a la profesión refuerza la construcción de la

⁵⁶⁵ En la escuela privada, las instalaciones incluyen ventiladores y estufas protegidos contra posibles accidentes, baños limpios e inodoros adecuados a la talla de los niños, gimnasio, equipo de seguridad, sala de computación con más de una PC por alumno y comedor que incluso cuenta con un *calientaplatos*, hecho que maravilla al periodista. En la escuela pública, presentan una cocina que no tiene agua caliente y un único sistema de ventilación (una ventana abierta) que en invierno les hace tener frío, un jardín de infantes que debe funcionar en un salón de usos múltiples de otra escuela, baños y techos rotos, una única sala de computación con cinco PC para quinientos alumnos, pisos hundidos, pizarrones sin sostén, hornos que no funcionan y deben usarse solamente para guardar vajilla y ausencia de una salida de emergencia.

⁵⁶⁶ Según el narrador, además, que el 70% de las escuelas públicas de la provincia de Buenos Aires tenga comedor escolar, implica un 25% menos de clases. El dato indocumentado es confuso, pero puede inferirse que el tiempo invertido en dar de comer a los alumnos implica una disminución del tiempo dedicado al estudio

⁵⁶⁷ Este segmento se encuentra editado en el DVD como “Los jóvenes en la escuela media”.

vulnerabilidad docente.⁵⁶⁸ La enseñanza además no distingue lo privado de lo público. Tampoco se menciona cómo son los edificios donde se dictan las clases. Esto se debe a que el problema, como ya expliqué, está configurado a partir de la relación conflictiva entre o *profesoras* y estudiantes.

En efecto, Diego se reúne en una casa con un grupo de alumnos de escuela media para hablar de educación, entendida exclusivamente como aquello que ocurre *en* el espacio del aula. Establece con ellos una relación de complicidad: a través de la confesión de sus transgresiones en épocas de estudiante, logra que los chicos narren las suyas. La estrategia periodística propone comparar las formas de transgredir de antes y de ahora; las diferencias entre unas y otras producen comicidad y contribuyen al establecimiento de un clima propicio para la intimidad. En este clima, se narra el desinterés por las clases, el aburrimiento, los métodos para copiarse en las evaluaciones e incluso las situaciones de peligro generadas en el afán de divertirse. La ausencia de testimonios opuestos a los de este grupo contribuye a la configuración de estudiantes uniformemente desinteresados, irrespetuosos y tramposos, pero simpáticos e ingenuos (como los jóvenes consumidores de alcohol y los violentos en los episodios N.º 3 y 8 respectivamente). La falta de estudio no tiene consecuencias negativas para el grupo, excepto para uno de ellos, Martín.⁵⁶⁹ Su testimonio no alcanza para generalizar las condiciones del fracaso escolar, contrariamente a lo que ocurre habitualmente en *La liga* donde un ejemplo opera metonímicamente en relación con la totalidad. Su caso expresa, por el contrario, un problema de corte individual, una excepción en las conductas trasgresoras de los estudiantes, que en el mundo de *La liga* no tiene mayores consecuencias. Esta idea se refuerza mediante el tono festivo y

⁵⁶⁸ En el episodio, cuando se trata de nivel inicial y primario, se nombra a los docentes en masculino.

⁵⁶⁹ Luego de referir sus habilidades para la trasgresión de las normas escolares, Martín cuenta que repitió dos veces primer año y que se encuentra arrepentido por no haber aprovechado las oportunidades en su momento.

liviano con que Diego escucha los relatos de sus entrevistados, pero también a partir de la ausencia de estadísticas o referencias a la repitencia o a la deserción en la escuela media.

7.2.1 El caso de Kevin: la mediación de Internet y la desobediencia adolescente ⁵⁷⁰

La difusión de las escenas violentas en las aulas del Comercial N.º19 y de la Escuela Media N.º8 a las que hice mención anteriormente se produjo a través de Internet: los alumnos capturaron por medio de sus teléfonos celulares situaciones que entendieron *graciosas*, las subieron a la red y estas rápidamente en razón de su carácter *insólito* adquirieron el estatuto de *ciberespectáculo*. La televisión a su vez las difundió en los noticieros y el acontecimiento se configuró como el emergente de un problema frecuente y cíclico: *la crisis de la educación*. La prefiguración narrativa de esta *crisis* se da en relación con ciertos tópicos recurrentes: el maltrato del o hacia el alumno, el problema edilicio, la desaprobación masiva en los procesos de evaluación, la deserción y el fracaso escolar, las huelgas docentes a causa de los problemas salariales, etc.⁵⁷¹

El video de Kevin y su profesora puede inscribirse dentro del grupo de las narrativas audiovisuales que Román Gubern (2005) denomina *imágenes crueles*. En la no ficción televisiva, estas narrativas pueden rastrearse en dos clases de relatos, aunque no de forma excluyente: el *blooper* y la *cámara oculta*.⁵⁷² En relación con la crueldad, ambas clases de relatos con frecuencia narran el daño ejercido sobre el otro y el efecto buscado es una combinación de sentimientos de compasión, curiosidad y placer escopofílico. Según R. Gubern, cuando estos sentimientos expresan una vivencia gratificadora, entonces es legítimo referirse a un *sadismo*

⁵⁷⁰ Este segmento se encuentra editado en el DVD como “El caso Kevin”.

⁵⁷¹ Analizar estas narrativas y proponer interpretaciones sobre ellas escapa ampliamente a los objetivos de mi trabajo.

⁵⁷² El *blooper* centra su eficacia narrativa en la focalización externa, que garantiza el efecto de sorpresa. Expliqué los efectos narrativos de la cámara oculta en el capítulo N.º2.

vicarial, que traduce el sentimiento de un espectador que jamás podrá realizar él mismo la acción cruel que contempla: la dominancia del alumno sobre el docente explica desde mi perspectiva el éxito del video de Kevin en Internet. Los usuarios de youtube.com probablemente disfrutaron con el relato *insólito* del sufrimiento de la docente en razón de la inversión hiperbólica de los roles tradicionales de la relación educativa. Pero la televisión, en cambio, prefirió incluir ese video en una narrativa aun más cruel, no solo porque repitió incansablemente la humillación y el sufrimiento de una *mujer real* sino porque configuró el episodio como caso representativo de la mayoría de los docentes: lo que la televisión narra finalmente es la imposibilidad de los profesores de ejercer la autoridad con la que la escuela y la sociedad los invistieron y de recibir el correspondiente tratamiento respetuoso. Internet, en cambio, narra solamente *una* situación.

El video de Kevin produce una clase de *bucle* que sirve para ejemplificar la configuración narrativa de los géneros de la no ficción actual: la mediación cultural “lleva” el dispositivo de la *cámara oculta televisiva* al espacio de la telefonía celular e Internet; la televisión a su vez *reincorpora* el relato que configuró el dispositivo, pero *refigurado*: ocurre así la apropiación del relato y su consecuente interpretación, produciendo un nuevo sentido, en la medida en que el relato se ordena ahora en una operación cognitiva que actualiza un conocimiento a la vez que se instituye como su fuente, *aumentando* su *realidad*, pero como *caso*: en este episodio, el relato de Kevin tiene un carácter *indicial* a partir del cual *La liga* intenta ejemplificar un estado de situación que le permita establecer conclusiones generales. Dado que el “caso Kevin” ya había sido configurado como tal por otras instancias periodísticas, su inclusión en el programa contribuye a la casuística o *puesta en serie* de la agenda, donde adquiere su especificidad. El video de youtube.com y el caso configuran, por lo tanto, relatos distintos: mientras que el video cuenta *un problema ciberespectacular* y predominantemente *privado* (de allí su impacto) entre

una docente y un alumno en un aula, el *caso televisivo* de Kevin cuenta la pérdida del respeto docente en la escuela media. Ese respeto se constituye como un *valor* y en términos narrativos expresa un significado sin significante, ya que en ningún momento se configura su sentido más allá del *ejemplo*.⁵⁷³

En *este* relato televisivo, *el* alumno reacciona descontroladamente como efecto de una situación en la que los límites no aparecen. En la interpretación de Kevin -único actor involucrado directamente cuyo testimonio se incluye-, se trata de una mala actuación de un alumno, cuya responsabilidad mayor corresponde a la profesora -que no ponía límites- y a la escuela, ya que según Kevin hechos como ese ocurrían normalmente.⁵⁷⁴ ¿Es esta versión probable? No: es *posible*, dado que el espectador no cuenta con otras voces que *dialoguen* con la de Kevin y sus padres. La *autoridad* carece de materialidad: solo se narra que *los* docentes no la tienen y -en razón de la desmarcación- tampoco se puede construir sentido acerca de por qué y cuándo la perdieron. Tampoco, por lo tanto, podremos saber cómo recuperarla o construirla. Y tampoco, finalmente, conocer si Kevin es algo más que un alumno *jodón*.

Cuando Matías le pregunta este cómo puede una profesora hacerse respetar, Kevin responde lo que en razón del caso puede constituirse como una suerte de expectativa posible entre los estudiantes: sancionando, *poniendo* tantos *unos* como sea necesario y citando a los padres. La humillación a la que fue sometida la profesora, por lo tanto, parece expresar la proyección por parte de los alumnos posibles de un deseo de ser dominados a través del *hacerse respetar*, idea que se refuerza con la perspectiva de género que el episodio construye en relación con la

⁵⁷³ Lo que el caso construye como falta de respeto, puede leerse de muchas maneras. Por ejemplo, como *problema*, como *dilema* o como *ataque*, *tortura* y *complicidad*. Pero para ello, el caso debería configurarse de otro modo.

⁵⁷⁴ De hecho, según cuenta junto con Juan Carlos, su padre, si no hubiera sido por la difusión televisiva del video, no se lo hubiera expulsado de la escuela: en una primera instancia, el alumno solo había sido notificado de la sanción y había producido su descargo, cerrando así el episodio. Matías, por su parte, destaca la presencia de *un agujero* entre la sanción y la expulsión. Al hacerlo, refuerza la responsabilidad institucional y docente, que solo reacciona cuando el hecho cobra estado público.

profesión: en razón de la *causa próxima* realista, si la profesora se hubiera hecho respetar, Kevin no habría sido expulsado de la escuela. Su testimonio coincide así con el de Cristina, la abuela cartonera que Gisela entrevista en la villa: según dice, a los alumnos les falta el tipo de disciplina que tenían cuando ella era alumna y los hacían formar y tomar distancia. La *formación* para saludar a la bandera es también una de las pocas prácticas propiamente escolares que se narra acerca de la escuela rural de Goya, uno de los modelos educativos que presenta el episodio, junto con la Oxford High School y la escuela para adultos de la agrupación Barrios de Pie, aunque por causas diferentes.

En conclusión, en el mundo posible de *La liga*, el problema educativo del nivel medio es la falta de respeto y el responsable principal es el docente: no hay en este nivel problemas presupuestarios ni edilicios. Expulsar a un alumno del sistema es *un buen mensaje*, como sostiene Matías, en la medida en que sirve para que otros se den cuenta de las consecuencias de ciertos actos. Es, por lo tanto, antes que una *sanción* por una conducta inadecuada, una enseñanza ejemplar, como señalan Matías y la madre de Kevin al final del relato. La diferencia es, desde mi perspectiva, fundamental: al enseñar antes que sancionar, la expulsión debilita la responsabilidad del alumno, de quien solo sabemos que *ese día, en esa clase, se portó mal*.

Al llegar a la universidad, según *La liga*, se repite el problema edilicio que afecta el desarrollo de la escuela primaria, pero ahora son los alumnos y no sus padres o los maestros quienes deben denunciarlo y resolverlo. La situación de falta de estudio y de respeto que prevalece en el nivel anterior, no parece tener ningún efecto negativo en los estudiantes universitarios, quienes recuperan mágicamente el deseo de aprender que los caracterizaba en la escuela primaria. Sucede que en realidad el *problema humano* de la educación media como sistema son los docentes: los adolescentes requieren de un régimen disciplinar basado en el

respeto, un respeto que a menudo sus *profesoras* no pueden construir. La violencia escolar es, por lo tanto, un fenómeno excluyente de la escuela media y se expresa como el síntoma de la falta de autoridad: Kevin fue expulsado por culpa de la ineficacia de su profesora. El problema no es que esto *haya sido* así en el mundo de referencia, sino que *sea* así en el mundo posible, único al que el espectador tiene acceso.

8. El ejemplo de Claudio y el lugar de la utopía en un mundo posible

Como mencioné anteriormente, el episodio configura como positivas tres de las opciones educativas que presenta, aunque por diferentes motivos:

- la *educación privada* para el nivel inicial y primario, porque garantiza edificios en condiciones, buenas instalaciones y tecnología moderna y disponible para todos los alumnos.
- La *alfabetización de adultos*, porque hay una voluntad muy grande de aprender, ya que *lo que no pudieron de chicos, lo quieren recuperar de grandes*, según señala el narrador.⁵⁷⁵
- La *educación rural*. Esta última opción reviste un interés especial porque configura un tipo de docente y de alumno que emerge en el relato como una condensación de los atributos deseados para el sistema, aunque alejados en su materialidad de lo que ocurre en la ciudad. Me detendré en esta última opción ya que considero que es la que hace coherente la coda.

Tamara durante dos días acompaña a Claudio, un maestro rural joven, y a sus alumnos en la actividad escolar. La escuela queda en Goya (provincia de Corrientes). El relato es lineal y está organizado a través de informantes realistas precisos.⁵⁷⁶ Durante la semana, los chicos viven en la

⁵⁷⁵ Según *La liga*, en la Argentina un millón de adultos no sabe leer y cuatro millones olvidaron cómo hacerlo. Los datos no tienen fuente.

⁵⁷⁶ Por ejemplo: “*día uno*”, “*7hs.*”, “*14hs.*”. Estos permiten un seguimiento ordenado de la trama a pesar de la fragmentación que caracteriza al programa. Además, el relato comienza ubicando por medio de un mapa, la zona y el recorrido que Claudio debe hacer para recoger a los alumnos y llevarlos a la escuela.

escuela, por lo que además de asistir a la clase, realizan también el resto de las actividades cotidianas habituales. Claudio, por lo tanto, debe responder a distintas funciones, que el episodio enumera: jardinero, enfermero, amigo, padre...

El relato empieza *in media res*: a las 14hs., Tamara y Claudio bajan de la lancha y recogen a unos chicos que los están esperando, luego a una alumna y finalmente a otro pequeño grupo de chicos. En cada estación, Tamara entrevista a los niños, quienes en todos los casos afirman que les gusta ir a la escuela y que incluso les agrada más estar allí que en sus propias casas. Las imágenes muestran viviendas muy precarias con cuartos donde duerme el grupo familiar completo. El encadenamiento (*post hoc, ergo propter hoc*) busca que se infiera que la predilección por la escuela puede deberse a las condiciones de vida de los chicos. Esta idea se refuerza con la entrevista posterior que Tamara realiza al padre de uno de ellos, que tiene nueve hijos de los cuales tres no pudieron concurrir a la escuela. El hombre cuenta que es analfabeto. El recorrido termina a las 18hs.: la tarde está cayendo y hace mucho frío. Sentados a la mesa, los alumnos acompañan el rezo que realiza Claudio y luego cenar. A las 23hs., Tamara va a dormir junto con las alumnas. Despierta a las 7hs. y entrevista a Claudio, quien está preparando el desayuno. Junto con él, asiste al izamiento de la bandera y se ubica en la fila de las alumnas. El relato termina en el momento en que Tamara afirma que *ahora por fin* podrán ver a Claudio *de maestro*. La cámara toma al docente frente a la clase iniciando una explicación sobre el *descubrimiento de América*. Luego de una elipsis, se muestra al docente paseando por el parque de la escuela mientras conversa con Tamara. En un primer momento, este señala que sus alumnos a pesar de las carencias (sobre todo tecnológicas), tienen oportunidades. Pero ante la repregunta de la periodista, afirma que en verdad no las tienen. Cuando Tamara le pregunta por los motivos que lo llevan a realizar su trabajo a pesar del salario bajo y las condiciones materiales, Claudio

responde que está *enamorado* de él, ya que “*acá me siento completo*”.⁵⁷⁷ Con el diálogo, concluye el relato de Claudio y sigue -contrastivamente- el relato de Kevin, quien pretende su reincorporación a la escuela y, para lograrlo, está dispuesto a pedir disculpas y explicar a los chicos de primer año que lo que él hizo fue incorrecto y que debió luchar mucho para lograr el perdón.

Las imágenes de la escuela rural se recuperan en la coda final, que cierra el episodio como lo hace habitualmente el programa: a través de la voz del narrador homodiegético en *off*: - *Edificios en mal estado, alumnos que agreden a sus maestros y falta de presupuesto son los rasgos de una educación que no le importa a nadie. Sin embargo, hay maestros que dan la vida por sus alumnos y alumnos que por nada se quieren perder la escuela. Son quienes nos dicen que si mejoramos la educación, lo que vamos a lograr es un país mejor.*

El relato sobre Claudio se inscribe en dos *tópicos* que, a mi entender, contribuyen a la configuración del modelo educativo que construye *La liga*: la alabanza de la vida rural en oposición a la vida urbana y la educación como sacerdocio. Ambos tópicos suponen la presencia de dos valores: el respeto al docente y el deseo de aprender, que -como expliqué- se han perdido en la escuela media, según el relato.

Para Raymond Williams (2001), la imagen común del campo es una imagen del pasado y la de la ciudad lo es del futuro. La atracción que ejerce la idea del campo tiene que ver con los estilos antiguos, naturales y humanos, opuestos a los estilos de la ciudad. Pero “lo que en verdad debemos observar, en el campo y en la ciudad por igual, son los procesos sociales reales de alienación, separación, externalidad y abstracción.” (2001: 367). Según el autor, la idea del

⁵⁷⁷ La tarea docente asociada al placer también se encuentra en la entrevista a María, la maestra alfabetizadora de adultos de Barrios de pie.

campo se asocia con un *ideal* de la infancia en relación con lo pasado, lo perdido e irrecuperable, de allí el atractivo sentimental y narrativo que ejerce la presencia de Claudio como un maestro que garantiza una entrega *total*, equiparable solamente a la que puede realizar un padre idealizado: para que la educación logre construir un país mejor, es necesario que los docentes (como los padres) estén dispuestos a dar todo por ella, incluso la vida. Maestros como Claudio serían los que en razón de su *sacrificio* estarían en condiciones de hacerse respetar: el acto de educar es una *misión* y el rol del docente por lo tanto se liga con lo sacerdotal. Pero para que los actores sociales de la escuela rural que *La liga* construye se constituyan en el modelo que oriente la transformación educativa que cambiará el país, es necesario un proceso de prefiguración que *diluya* lo problemático interno y solo tome las *carencias* como expresión de las responsabilidades externas que, por otra parte, el episodio no identifica en ningún agente o poder. De esta forma, la escuela rural se dispone como un *locus amoenus* en el que no hay conflictos generacionales ni quejas (aunque haya privaciones importantes, de electricidad y teléfono, por ejemplo), en el que no hay otros maestros que acompañen en la tarea a Claudio (aunque la escuela no sea de plurigrado y se vean distintas aulas) y en el que los alumnos prefieren la escuela a la propia casa, aunque esto en cualquier otro mundo posible podría describir un emergente que merecería más atención. En la escuela rural de *La liga*, solo hay un sacrificio silencioso, placentero y resignado, como el de los mártires cristianos. Así como el caso de Kevin se configura como un indicio, el de Claudio lo hace como *exemplum* de una norma que, según *La liga*, debería regular la actividad educativa.

6. Episodio N.º 19: Los jóvenes anodinos de las tribus

1. **Título:** “Tribus”⁵⁷⁸
2. **Tema:** Las tribus de jóvenes en las ciudades
3. **Desglose del contenido narrativo**

Matías: En la plaza Pizzurno de la ciudad de Buenos Aires, durante el día, dialoga con adolescentes que se definen como pertenecientes a diferentes tribus urbanas.⁵⁷⁹ Promueve encuentros pacíficos entre ellos y observa un *pogo punk*. Entrevista a Clara, una joven *emo*, en su casa, a dos de sus amigos y a su madre. Participa de algunas de sus actividades. En Ciudadela, de noche, visita a unos chicos que hacen *hip hop*. Los escucha cantar y los observa bailar.

Tamara: de día, entrevista al sociólogo Jorge Elbaum mientras caminan por el centro de la ciudad. Asiste a un ensayo de un grupo *rockabilly*; de noche, pasea con ellos por la ciudad en un automóvil descapotable y los acompaña a un bar. Bebe con ellos, entrevista a algunas chicas también *rockabilly* y acepta que le peinen un jopo, a la manera de esta tribu. Entrevista a El Niño, bajista del grupo *punk* “Los violadores”, y a su madre en la casa.

Gisela: dialoga durante el día en el *shopping* Abasto con un grupo de *floggers*. Los hace bailar. Luego, entrevista a Cumbio, una de sus líderes. En un departamento, comparte una mesa con Leandro y otros *cumbieros*. Baila con uno de ellos. Luego, los entrevista de noche en la calle. Entrevista a la madre y otro familiar de Iván, un joven asesinado por un grupo de *skinheads*.

Diego: entrevista a un vendedor *rasta* en su local de la ciudad de Buenos Aires. Participa de una reunión con sus amigos.

Diego Iglesias: en Temperley (provincia de Buenos Aires), un domingo, dialoga con un grupo de

⁵⁷⁸ Cantidad de bloques: 3. Día de emisión: martes 12 de agosto. *Rating*: 13.2.

⁵⁷⁹ Los jóvenes se identifican como *emos*, *floggers*, *hardcore punks*, *anarcopunks antifascistas*, *industriales*, *góticos*, *gothic lolita costplayers* y *metaleros*.

rolingas mientras comparten la mesa en una casa. De noche, los acompaña en un micro junto con otros *rolingas*. Va con ellos a bailar y los graba mientras se divierten.

4. Un zoológico anodino con un problema poco definido

En la Argentina, el sentido de *tribu* se relaciona con lo juvenil urbano asociado a lo colectivo novedoso y a la diferencia.⁵⁸⁰ La expresión *tribu urbana* connota a la vez una moda y una subcultura juvenil; el carácter violento asociado a la pandilla que menciona la RAE no describe un rasgo predominante sino circunstancial. En las tribus que construye *La liga*, sus integrantes indagan en lo colectivo la *verdadera identidad* personal, aunque la enunciación se preocupa más por describir las regularidades entre sus miembros, que sus diferencias. La *sociedad* -cuya representación asume el programa- incorpora las tribus a la vida cotidiana como una clase de *otro*, propicia para la observación curiosa: un *zoológico espectacular*, como las define Matías al inicio del episodio.

En la *presentación*, la intriga se construye a partir de una secuencia descriptiva que muestra imágenes de jóvenes que miran a cámara (como buscando ser mirados), vestidos, peinados y maquillados con pocas diferencias entre sí. Solo dos de ellos se distinguen, pero no por su aspecto sino por realizar movimientos corporales: uno pinta una pared y otro hace piruetas. Las variedad entre ellos es, por lo tanto, relativa (todos ostentan un mismo *estilo de época*), lo que refuerza la idea de Matías acerca de que “*para la mirada sencilla del señor que va caminando, son todos iguales*”. Paradójicamente, las diferencias son centrales, porque -según la configuración del problema- estas pueden llegar a dirimirse a través de la violencia. Los cromas

⁵⁸⁰ Para el diccionario de la Real Academia Española (2005), una tribu es según su uso coloquial “un grupo grande de personas con alguna característica común, especialmente las pandillas juveniles violentas”.

lo demuestran a través de una serie de relatos breves (registrados por medio de grabaciones caseras *bajadas* de Internet) que narran peleas callejeras, aunque no en todos los casos queda claro para el espectador que se trate de enfrentamientos *entre* tribus. Además de estas imágenes, los enunciados verbales que dicen los distintos periodistas ponen en primer plano las diferencias, anclando ciertos sentidos por sobre otros⁵⁸¹. Estos aparecen encadenados por efecto de la edición formando un solo texto: “*En teoría, la calle es territorio de todos y si uno transita la ciudad, puede ver cómo las tribus urbanas las fueron poblando*” (Matías). “*Las históricas, las clásicas y las nuevas generaciones forman más de treinta grupalidades que habitan distintos barrios*” (Diego). “*Pero ¿qué son realmente estas tribus? ¿Jóvenes vestidos de manera ridícula o simplemente una expresión de rebeldía?*” (Gisela). “*Cada tribu tiene su estilo musical, su ropa y su ideología, pero también tienen su lado oscuro donde a veces las diferencias atraen la intolerancia*” (Tamara). “*Hoy en La liga, vamos a descubrir los secretos de las tribus urbanas*” (Matías).

Este texto *para ser leído como si fuera dicho* expresa algunas incoherencias que se manifiestan en el montaje de las frases (en la sustitución pronominal y en la concordancia entre sujeto y verbo principalmente), pero también en la construcción más general del sentido, en especial por un uso poco preciso o banal del léxico. Estas incoherencias se relacionan con la indeterminación del *problema*:

- Matías sostiene que solo *en teoría* la calle es de todos. La conjunción *y* relaciona esta

⁵⁸¹ Por ejemplo, respecto del peinado, el jopo identifica a un *emo*, y en relación con la vestimenta, las polainas se presentan como una prenda privativa de las *rolingas*, aunque una *emo* -cuando describe su ropa- también las señala como característica de su grupo. En el *desarrollo* del episodio, los periodistas tratan de adivinar a qué tribu pertenece cada entrevistado en razón de su vestimenta o de su peinado (aunque no de sus ideas) e incluso fuerzan la definición. Unos pocos afirman no pertenecer a ninguna (un chico se denomina *normal*), otros, tal vez en el afán de ser incluidos en algo *por la televisión*, se definen en razón de una acumulación de categorías, como por ejemplo, *anarco punk antifascista* o *gothic lolita costplayer*. Un joven, incluso, llega a afirmar dos veces *no ser nada* y otro, *ser lacra social*.

afirmación con otra que sostiene que las tribus las fueron poblando. Lo que se dice es confuso, aunque no contradictorio: puede a la vez significar que las tribus *invaden* las calles o que ellas tienen *el mismo derecho* que todos *nosotros* a ocuparlas. Me inclino por la primera opción, dado que “*la calle es territorio de todos*” ocurre solo “*en teoría*”.

- Diego construye un *disparate*: dice que son las generaciones las que forman *grupaldades*⁵⁸² y que estas habitan distintos barrios. Pero en realidad, según el relato del episodio, muchas de estas conviven en la plaza Pizzurno o se mueven libremente por las calles de la ciudad y del conurbano. Por otra parte, *históricas*, *clásicas* y *nuevas* son adjetivos que establecen una taxonomía cuyo sentido es impreciso si se la aplica a *generaciones*: es evidente, en cambio, que hacen referencia a *tribus*. Pero incluso en este caso, *históricas* y *clásicas* no se oponen entre sí sino en relación con *nuevas*.
- Gisela, por su parte, en una suerte de hipálage adverbial, utiliza *simplemente* como una modalización de “*una expresión de rebeldía*”, pero esta no debería asociarse a algo simple si se encuentra en relación con “*una manera ridícula de vestirse*”, evidentemente más *ingenua* que la rebeldía. La pregunta inicial acerca del ser de estos jóvenes se responde argumentativamente a favor de la segunda opción: se trata de una expresión de rebeldía, disminuida en su carácter violento por la modalización del adverbio. En razón de la hipálage, la rebeldía es tan simple como la manera ridícula de vestirse. Esta idea refuerza la puesta de la ficción a través de los cromas: chicos posando para la cámara como si fueran modelos y exhibiendo *en la televisión* sus muy limitadas rarezas con un gesto de desafío. Hasta aquí, la rebeldía es solo una forma de vestir y de peinarse que, por otra parte, no permite establecer diferencias con claridad, al menos

⁵⁸² Es decir, grupos. El neologismo *grupaldad* abstrae lo corpóreo de las tribus, efecto contrario al que procura el episodio, ya que lo que este propone es *descubrirlas* en su materialidad.

para *la mirada sencilla del señor que va caminando*.

- Tamara, a su vez, sostiene que el lado oscuro de las tribus se relaciona con la intolerancia, aunque esta ocurre solo a veces. Sin embargo, su mención permite configurar un problema allí donde hasta ahora solo se presentaba una descripción *sobre jóvenes evaluados como raros*. Ridículos, simples rebeldes y ocupantes de las calles, tienen además un aspecto negativo: pueden llegar a no soportarse entre sí. ¿Por qué la intolerancia es negativa? Porque el mundo de las tribus en *La liga* es anodino: las tribus no son otra cosa que jóvenes raros que conforman un zoológico urbano y espectacular destinado a la observación. El concepto de ideología que sostiene el episodio refuerza este aspecto. Este se trata, en efecto, de un componente diferente aunque equivalente al estilo musical y la ropa. De hecho, en ningún caso se admite que forme parte del *lado oscuro*, a pesar de que el episodio incluye a los *skinheads*, a quienes además se los hace responsables de un asesinato. El término *ideología* se utiliza de forma banal, en su sentido más cotidiano, como sinónimo de *conjunto de ideas*.⁵⁸³
- Por último, Matías sostiene que un *nosotros* incluyente descubrirá los secretos de las tribus urbanas. A diferencia de los episodios analizados anteriormente, la frase que introduce el desarrollo no promete *mostrarnos* algo sino *descubrirlo juntos*. El cambio implica una distancia en relación con el tema, que modifica la constitución del contrato habitual del programa, centrado en *relatos de problemas*.⁵⁸⁴ En este episodio, como el problema no se termina de definir en la intriga, lo que queda como expectativa es *descubrir juntos* algo no tan denso como

⁵⁸³ La opción léxica (como ocurre con *grupalidades* e incluso con *tribus*) es más retórica que temática y busca establecer un *registro* presuntuoso a través de su adscripción al *campo* académico, aunque vacía de su densidad conceptual

⁵⁸⁴ En los otros episodios, la promesa de una *mostración* configura una modalidad de investigación típicamente televisiva, que la diferencia, por ejemplo, de la literaria, donde el lector *acompaña* al investigador en el develamiento de una verdad por medio de una focalización interna dominante. En la investigación televisiva (y en especial en este programa), es la enunciación la que configura el problema (o lo crea) y esto le permite sostener una ventaja cognitiva respecto del espectador, quien asume un lugar de subordinación en relación con su saber: el prometer la *mostración* facilita el *hacer creer* propio de los géneros de la información.

para que legitime la superioridad de la mostración. De ahí que en la ficción de los cromas no se narren predominantemente acciones centradas en conflictos fuertes sino que se exhiban retratos de jóvenes que solo miran a la cámara.

En síntesis, las tribus no constituyen exactamente un problema o lo son solo a veces y en razón de su intolerancia, ni siquiera a causa de su ideología o de su rebeldía. Por lo tanto, puede sostenerse que este episodio se encuentra un poco más atrás en su configuración narrativa que el resto de los analizados hasta aquí: desde el punto de vista narrativo, se propone *descubrir* secretos, pero no *mostrar* problemas, ya que estos no revisten demasiada importancia. Las tribus que habitan el mundo de *La liga* son inocuas; por lo tanto, antes que constituir un problema, integran un zoológico (una *fauna*) destinado a la exposición. El episodio nos propone asistir a una galería de retratos de grupos de jóvenes que poseen lo curioso y lo simpático (incluso, lo cómico) como atributos apropiados a la modalidad siempre entretenida del *infoshow*. Las tribus, antes que una subcultura juvenil, son *grupaldades*, más cerca de la abstracción que de la acción. Por eso, sus atributos fundamentales son la vestimenta, el peinado y un conjunto de ideas etéreas: por ejemplo, la ideología de los *emos*, sostiene el episodio, es *ser emocionales*.

5. Tribus desmarcadas y consumistas

El episodio analizado no tiene un *problema fuerte*, a la manera de la narrativa clásica, lo que equivale a decir que *prefiere* u *opta por* no tenerlo. La configuración plana de las tribus y su asociación con la moda, *debilita* no solo la presencia de los conflictos, sino también la de los contextos en los que esos jóvenes se desenvuelven y que indefectiblemente se asocian a las problemáticas de las subculturas juveniles, al menos en el mundo de referencia. Los relatos de “Tribus”, por lo tanto, se encuentran *desmarcados*.

Las narrativas desmarcadas, por lo general, pretenden presentar mundos que sean comprendidos por fuera de las ideologías y de la conflictividad social. Cuando esto ocurre en los relatos de la no ficción, el *aislamiento* de los personajes y de los acontecimientos del mundo histórico agota los conflictos en el mismo *mundo posible*, obturando las relaciones *extensionales* con el mundo de referencia, a pesar de que este tipo de relatos pretende y necesita establecer con él un vínculo intertextual. Uno de los riesgos de la desmarcación es, por lo tanto, la inverosimilitud. Dado que todo relato de no ficción se configura como tal luego de haber atravesado lo real, la *desmarcación* es una decisión que en el caso de *La liga* evita o desconoce a través de la comprensión práctica los aspectos más virulentos de las tribus. Esto lo logra *en la* puesta en relato a través de una serie de aserciones:

- *las tribus están integradas por adolescentes*. El episodio se cierra con el siguiente texto verbal: “Solo el 30% de los adolescentes pertenecen a una tribu. Pueden usar cresta o jopo, pueden vestirse de negro o combinar todos los colores, pueden estar deprimidos o reb(v)elarse al sistema, pero todos de esa manera lo que buscan es su verdadera identidad”. La coda señala la pertenencia de los miembros de las tribus a la adolescencia. Sin embargo, varias de ellas aparecen integradas por jóvenes mayores de lo que comúnmente se asocia con ese período⁵⁸⁵, lo que representa un absurdo; sin embargo, la configuración no es conflictiva: en efecto, la adolescencia a menudo se liga con la irresponsabilidad y la dependencia con el mundo adulto; la noción de *joven*, en cambio, supone un componente de mayor autonomía. La vacilación semántica que produce la única acción genuinamente contracultural que las tribus realizan (*reb(v)elarse al sistema*) confirma la voluntad enunciativa de eliminar de las tribus todo

⁵⁸⁵Los *rockabilly* superan los treinta años, los *rolingas*, los veinte, y El Niño -único representante de los *punks* clásicos- tiene cerca de cuarenta años

elemento perturbador: una rebelión se realiza *contra* un sistema y no *a* un sistema, pero una revelación se dirige *a* alguien. ¿Las tribus se *rebelan contra* o se *revelan a*? Dadas las acciones que se describen, considero más probable la segunda opción. De allí, la propuesta inicial del contrato de *descubrir juntos* sus mundos ocultos.

- *Las tribus mayormente no son violentas.*⁵⁸⁶ No es posible comprender un grupo (o una tribu) por afuera de su localización histórica, ya que solo en contexto sus *acciones* cobran sentido y se imponen como expresión de una problemática, aspecto este último, que -como ya expliqué- se encuentra muy debilitado en el episodio. En tanto expresión de una problemática, una tribu siempre expresa una reacción, ya que de otra manera no habría posibilidad de realizar una delimitación territorial. La reacción -que implica la existencia de un conflicto- puede manifestarse como *celebración* (la actividad dominante en este episodio), pero también como *protesta* o *resistencia*. Aparece entonces la *violencia*, componente habitual en las tribus, aunque no en las de *La liga*, que son presentadas como grupos de adolescentes simpáticos e incluso, *pelotudos*, adjetivo con el que Matías supone que la gente identifica a los *emos*. En el mundo posible de las tribus, la agresividad es entendida como el rasgo de una intolerancia no deseada (la causa de su rechazo no se explica porque se presenta como *evidente*). Por este motivo, se narran escenas en las que el *acontecimiento provocado* es la reconciliación.⁵⁸⁷

- *Las tribus son el lugar donde el adolescente busca su verdadera identidad.* En términos de análisis narrativo, la identidad es el relato que uno hace de ella. Las tribus tienen una identidad

⁵⁸⁶ Para Gary Clarke (1982), las subculturas juveniles se relacionan con las culturas parentales (es decir, con la ley de los mayores), pero también con las culturas hegemónicas entendidas como la disposición general del poder cultural en el interior de una sociedad: los grupos juveniles se establecen como tales no solo en razón de su posición generacional (por ejemplo, *ser jóvenes*), sino también de su posición social (por ejemplo, *ser pobres*).

⁵⁸⁷ Matías logra que un *metalero* le dé la mano a un *emo*, que un *flogger* se abraza a otro *emo* y que una *gótica* bese a otro *emo*. En otra escena, el mismo periodista observa un enfrentamiento entre jóvenes (hay piñas y patadas), al que describe como un *pogo punk* que *empezó medio en chiste y es inofensivo*. Cuando uno de los jóvenes se acerca a otro de más edad a pedirle cerveza, este hace un gesto de amenaza, la voz en *off* de Matías señala lo *disruptivo* del acto, el joven identifica la presencia de la televisión, sonrío y la escena termina *abierto* a través de una elipsis.

cultural que desde luego varía con el tiempo y los testimonios de los entrevistados deberían ser, en primer lugar, la narrativa que permitiera conocerlas. Cuando en la coda se afirma que “*todos de esa manera [a través de su inclusión en las tribus] lo que buscan es su verdadera identidad*”, se refuerza lo que el episodio venía narrando: la individualidad de sus miembros a través de sus historias personales por sobre la identidad del grupo. Esta estrategia consolida el carácter anodino de las tribus, ya que debilita su solidez como subcultura juvenil capaz de agrupar lo disperso alrededor de lo común.⁵⁸⁸

- *Sus miembros no expresan una problemática seria ni revelan conflictos sociales en relación con las culturas dominantes.* A manera de ejemplo, cito tres testimonios de jóvenes que expresan situaciones de peligro contra la propia vida, aunque en diferente grado⁵⁸⁹:

- Los *emos* -según el episodio- se *flagelan* cortándose las venas. Esta acción es descripta como una *costumbre*.⁵⁹⁰ La denominación fortalece el aspecto *ligero* que el episodio quiere imprimir a las tribus: un chico de 14 años con el rostro *blureado* muestra a Matías los cortes que viene realizándose en sus brazos, uno de los cuales -según afirma- lo hizo ese mismo día. “*Hoy por hoy, te encanta, te encanta*”, le comenta Matías al ver las cicatrices. “*Hoy por hoy, no es que me apasione, sino que cuando estoy mal, digamos, me sale la bronca que tengo adentro*”, le contesta. Y agrega que “*pienso de a poco dejarlo, porque no me sirve*”. El periodista desatiende la aclaración del joven y toma sus palabras como un testimonio más. De hecho, refuerza la idea que antes había expresado: “*El que se corta las venas más que un emo es un salame*”.

- A otro chico, lo describe por su aspecto: lleva ropa punk y maquillaje *emo*. Al preguntarle

⁵⁸⁸ El espectador debe entender que allí donde hay tribus, en realidad hay individuos en busca de una identidad personal, que ostente además los atributos de lo verdadero

⁵⁸⁹ En el DVD, se encuentran editados estos ejemplos bajo el nombre de “Chicos con problemas”.

⁵⁹⁰ Es decir, como un hábito forjado por la repetición no reflexiva.

de qué tribu es, este le responde que de ninguna, que él pertenece a la lacra social y que hace una semana que va al psicólogo. Tampoco este testimonio recibe una atención especial, a pesar de la relevancia periodística (y sobre todo humana) que el mismo tiene.

- Por último, Matías pregunta a un grupo de jóvenes si beben alcohol o fuman marihuana. Los chicos dan diferentes respuestas y uno de ellos dice que *se dan con tolueno* y que tal hecho está ocurriendo allí mismo en ese momento. Matías realiza un comentario fútil, se desentiende de la situación y continúa dialogando.

En conclusión, lo que el episodio debe garantizar es el aspecto celebratorio de las tribus y para ello debilita o pasteuriza los relatos discordantes, confundiéndolos indiscriminadamente con los otros, de tono más festivo. Ello lo logra reforzando narrativamente tres ideas:

- *Los integrantes de las tribus parecen raros, pero a lo sumo son medio tontos.* Reducidas a sus aspectos externos, las tribus solo pueden expresar una moda inocua. Ante una sospecha de *desviación*, el relato debe garantizar la *normalidad*.⁵⁹¹
- *Las explicaciones de especialistas no son muy necesarias.* La Liga como formato contiene por lo general dos o más testimonios de especialistas por episodio. En “Tribus”, solo se incluyen

⁵⁹¹ Tranqui, Sam y Carla son tres *emos* parecidos a cualquier otro chico, excepto porque se maquillan y se visten de cierta manera. Carla explica a Matías que algunos *emos* se flagelan, pero que si bien ellos no lo hacen, entienden que otros sí lo hagan porque de ese modo expresan el dolor que les ocasiona el mundo. Es entonces que el periodista evalúa la acción como propia de un *salame* y el diálogo se cierra. Tranqui cuenta que compró su propio maquillaje porque la madre estaba cansada de que se lo usara. Ante esta anécdota, el periodista intenta averiguar qué le dicen en la calle cuando lo ven así. Como Tranqui no responde nada en particular, Matías le señala que seguramente un *cumbiero* piense que es *un bala*. Con incomodidad, el joven dice que sí. Inmediatamente, el periodista le pregunta si tiene novia. Considero que la pregunta se orienta a confirmar una sexualidad *normal a pesar de que se maquille*. La misma referencia a la homosexualidad y *al qué dirán* asociados al arreglo personal masculino se plantea con dos chicos: uno que utiliza lentes de contacto rojos y otro que tiene un peinado muy llamativo. Las respuestas de los jóvenes alivia el interrogatorio periodístico: a uno no le importa cómo lo evalúen y el otro es verdulero. Este último aspecto opera como garantía de la *normalidad* sexual seguramente por su asociación estereotipada con lo rudo. A un grupo de *floggers* se les pregunta si se drogan y ellos desde luego responden que no. De los *rockabillys* se destaca el hecho de ser muy *machos*. De los *punks*, se dice que son muy violentos, pero *musicalmente*. El consumo de la marihuana por parte de los *rastas* constituye *solo* una forma de “*conexión con Dios*”. De los *hiphoppers*, se dice que nacieron en Bronx (EEUU) y que utilizan el *rap* como una forma de denuncia y protesta; sin embargo, a los de Ciudadela (barrio en el que se los entrevista), se los define simplemente como *cronistas de la sociedad* y cuando se los invita a *rapear*, el contenido de la letra se relaciona exclusivamente con la presencia de la televisión.

dos intervenciones muy breves del sociólogo Jorge Elbaum. En una de ellas, este menciona que hay dos causas que explican actualmente la existencia de tribus. Pero solo se incluye la primera (que el especialista relaciona con la familia y la clase de procedencia), ya que la exposición se corta antes de mencionar la segunda y así esta queda definitivamente inconclusa. Elbaum, además, sostiene que los *emos* son un grupo *de cuidado* a causa del daño que se infligen y que las tribus actuales responden a una época de vacío en la que no hay noción de futuro. Ninguna de estas valoraciones se retoman ni contribuyen centralmente a la configuración del episodio como problema.

- *Las tribus no dan cuenta de los conflictos entre generaciones.* El episodio contiene el testimonio de dos madres: la de Carla, la chica *emo*, y la de El Niño, el bajista de “Los violadores”. Ambas madres expresan comprensión por sus hijos, apoyo a sus decisiones e incluso una brinda un consejo a los padres acerca de que *no sean tontos* y acepten a sus hijos como son. Ante este comentario, Tamara agrega que *todos queremos una madre así*.

Desprovistas de su capacidad para constituir una subcultura que exponga y negocie respuestas a los problemas inherentes a su posición generacional y de clase, las tribus se reducen a sus aspectos formales más espectaculares. Solo son, por lo tanto, grupos de jóvenes que se peinan y se visten de determinada manera, escuchan cierta música y toman determinadas bebidas; es decir, son *consumidores* y toda su capacidad de reacción propiamente tribal se restringe a decir sí o no a aquello que la cultura del consumo les ofrece.⁵⁹²

⁵⁹² De hecho, Gisela se sorprende porque un *cumbiero* le muestra una campera cuyo costo es de 400 pesos: ni siquiera esta tribu que en el mundo posible de *La Liga* se asocia a los *pobres* y lo *trucho* (según dice la periodista), escapa de la inocuidad del puro consumo.

6. El crimen de Iván: el relato de la violencia y los riesgos del sentido común⁵⁹³

En el mundo de *La liga*, hay una tribu que practica la violencia y exhibe el carácter de pandilla con que el diccionario de la RAE caracteriza las tribus: los *skinheads*. Según afirma el episodio, esta tribu “*concentra el odio de todas las demás*”, ya que “*Son nazis y odian a todos*”. Su inclusión imprime dinámica en el relato debido a que se los presenta como un oponente bien definido. El hecho de que *todas* las tribus los odien es una afirmación de la enunciación que no requiere ser demostrada, ya que se apoya en la evidencia: ubicada al final del relato, cuando las otras tribus ya se presentaron como agrupaciones anodinas de jóvenes, se configura como *lo opuesto* simplemente en razón del odio que le profesan. De hecho, es la única tribu sobre la que no se incluyen testimonios de sus miembros y cuya única acción localizada es haber asesinado a un joven, Iván.

En el mundo posible de *La liga*, los *skinheads* forman dos grupos, los *fachos* y los *antifachos*. No se explican cuáles son sus diferencias ideológicas, sino una mínima disparidad en la vestimenta: mientras los *fachos* usan borceguíes con cordones rojos, los *antifachos* los llevan de color blanco.⁵⁹⁴

El relato del crimen de Iván se construye a través de una voz narradora en *off* y de los testimonios de su madre y de otra mujer joven no identificada: una noche, un grupo de aproximadamente veinte *skinheads* asesinó a Iván de quince puñaladas. Las causas del crimen son tres, pero contradictorias entre sí:

- por el color de los cordones de sus borceguíes. Pero según muestra la madre, estos eran negros.

Los asesinos le habrían preguntado a Iván si era *facho* (en razón de los cordones rojos, que Iván

⁵⁹³ El relato que analizo en este subtítulo está editado en el DVD como “Los *skinheads*”.

⁵⁹⁴ Como se verá, esta diferencia concentra cohesivamente la atención general del relato incluido.

no llevaba) y él habría respondido que no. Entonces, ¿por qué lo mataron?

- Por la necesidad de matar: la madre afirma que los culpables declararon que esa noche tenían que salir a matar. Pero ¿por qué a Iván?
- Por que Iván habría salido en defensa de un amigo al que estaban atacando.

El motivo del crimen, por lo tanto, lleva al absurdo la causa próxima del realismo: Iván murió por el color de sus cordones (aunque estos eran negro), pero a la vez también murió *porque sí* y porque intentó defender a un amigo. No es que las tres causas se opongan, sino que es el propio relato el que las confronta ya que se atribuye a los cordones la causa de la muerte. Sin embargo, el relato no necesita aclarar la confusión porque su verosimilitud no se construye a partir de la coherencia interna sino del sentido común. En efecto, si la causalidad organiza la coherencia interna del relato verosímil, evidentemente este es incoherente y -en consecuencia- inverosímil. Sin embargo, no lo es en términos de probabilidad: apoyado fuertemente en el sentido común, confirma lo que *ya se sabe* sobre los *skinheads*. En términos de economía narrativa, por lo tanto, profundizar en las causas hubiera resultado redundante, porque el relato ya se había *hecho creer* en razón de la mención al odio de *todas las otras tribus* había actualizado.

El predominio del sentido común también explica por qué el relato no necesita construir dialogismo a partir de la inclusión seguramente polémica de las voces de los *skinheads*, informar la suerte que corrieron los asesinos y narrar el contexto en que ocurrió el crimen: la inocencia de Iván (más allá de su condición de víctima) es incuestionable porque se opone a la *conocida* culpabilidad de los *skinheads*, descriptos a partir de sus propiedades esenciales: ser *violentos* y *odiados*. Desde esta perspectiva, los *antifachos* que lo mataron eran *nazis*, y entonces necesariamente Iván debía ser *facho*. Pero ¿*realmente* lo era? Como en el caso de Nazareno (Episodio N.º 8), la imposibilidad de obtener una respuesta confiable a partir del relato es el

riesgo ético que corren la desmarcación y el sentido común cuando se involucran predominantemente en la narrativa de lo real.

7. Las voces narradoras acusmáticas

En *La liga*, el encuentro entre narrador y narratario se produce inicialmente en la *intriga*, donde se establece el pacto a través de una comunicación *externa/interna*: cada uno de los periodistas habla al espectador. En el desarrollo, se configura la comunicación *interna*, pero la comunicación *externa/interna* se mantiene a través de voces acusmáticas en *off* de algunos de ellos. En el cierre -donde se realiza la valoración retrospectiva- se recupera la comunicación *externa/interna* exclusiva de la presentación, pero ahora reducida a la voz acusmática.

E. Verón (2001) identifica el rol intermediario que asumen algunos narradores modernos creando una simetría con su narratario, por ejemplo en el noticiero. Esto lo logran haciendo que su *saber* descansa sobre un *no saber* basado en la *duda*. Los narradores de *La liga* apelan a veces a las construcciones de este tipo y así logran imprimir un *ritmo investigativo* cercano a la modalidad detectivesca de orientación literaria⁵⁹⁵. Así se observa en frases del tipo “*ahora nos*

⁵⁹⁵ Esta modalidad puede plantearse de dos maneras, como clásica o como moderna. La modalidad *clásica* supone una *historia* en la que primero ocurre un *delito misterioso* que nadie puede resolver y luego interviene un *detective* que *interpreta* los indicios y descifra el *enigma*. En el *relato*, el orden se invierte: en el *punto cero*, el detective investiga un delito que desde luego ya ocurrió y su intervención permite *reconstruir* la historia: el delito se narra a través de analepsis externas. La matriz clásica separa el crimen de la causa social: es más, cuanto menor es la motivación del delito, más difícil (e *interesante*) es resolver el enigma. La focalización interna en el investigador, por su parte, permite un develamiento *progresivo* de los acontecimientos, que genera un tipo de intriga centrado en la *investigación*.

La modalidad *moderna* tiene una matriz diferente: según Ricardo Piglia (1986), en los relatos detectivescos modernos (que denomina *serie negra*), no hay misterio alguno en la *causalidad* ya que el delito siempre es de naturaleza económica: el dinero dicta la moral y sostiene una ley en la que todo se resuelve pagando. El investigador, entonces, no solo descifra los enigmas de la trama sino que también encuentra y descubre la *determinación de las relaciones sociales*. El crimen, por lo tanto, opera como el *espejo* de una sociedad atravesada por la corrupción de sus instituciones. Inserto en un tipo de sociedad que funciona según la ley del más fuerte, el detective debe manejarse con la experiencia antes que con la razón, y su intervención produce *pruebas*, no *descubrimientos*: en la serie negra, no hay nada significativo que descubrir, porque *todo ya se sabe*. La focalización es interna, como en la clásica, pero la dilucidación *progresiva* de los acontecimientos -como ya señalé- se orienta más a la *demonstración* que a la *revelación*.

faltaba saber...”, construidas a través del pretérito imperfecto de ruptura.⁵⁹⁶ A su vez, como expliqué anteriormente, la promesa de la *mostración* (“*Hoy, en La liga, te vamos a mostrar...*”) aporta el componente típicamente televisivo a esa modalidad.

Dado que con frecuencia en los géneros periodísticos, el narrador acusmático es a la vez el responsable de la comunicación interna, establece una relación metaléptica determinada por su pasaje permanente de un nivel al otro, como se observa claramente en “Tribus”.⁵⁹⁷ Su finalidad es sostener la verosimilitud: ya que *La liga* propone dar cuenta de una determinada realidad, la imbricación de los *niveles* funciona como la multiplicación y el testimonio de *la realidad de los espacios* que el programa construye. La metalepsis solo es posible en razón del carácter homodiegético del narrador, que en *La liga* asume el relato en primera persona del plural para reforzar el sentido de equipo. Esta clase de narrador es desde luego el adecuado a los géneros periodísticos modernos, en la medida en que desecha la ilusión de la objetividad que podría construir uno heterodiegético clásico y a la vez procura una distancia relativa respecto de lo otro que constituye su relato, que el autodiegético no podría sostener. Por otra parte, el narrador acusmático *domina* la puesta en relato de *La liga*: en el caso de “Tribus”, la duración total del episodio es de 52 minutos distribuidos en tres bloques. De ellos, aproximadamente cinco minutos corresponden a las voces en *off* de los narradores (Matías y Gisela, en este caso) y entre cada inclusión de sus voces pasan entre uno y tres minutos. Sus funciones privativas son seis:

- *garantiza* que se *respeten* los acuerdos y las normas que regulan los intercambios

⁵⁹⁶ Este uso verbal expresa hechos consumados para los cuales debería utilizarse el perfecto simple, pero su opción permite destacar hechos que, al presentarse en su proceso de realización, adquieren mayor vivacidad o relieve (M. García Negroni, 2006: 231). Este uso es más frecuente en la literatura que en el periodismo. Sin embargo, es la forma dominante en todos los episodios de *La liga*, de tal suerte que puede considerarse como un rasgo retórico característico del programa. El sentido procurado es construir relato a partir de la inclusión de actores periodistas comprometidos con y activos en la investigación: puede observarse que por lo general se utiliza para narrar acciones en las que los periodistas intervinieron directamente.

⁵⁹⁷ La *metalepsis* es en estos casos una manipulación no solo figural sino sobre todo ficcional, ya que une causalmente al supuesto productor de la representación con su propia representación.

comunicativos en el programa y que se *compartan* los conocimientos y supuestos. En términos de verosimilitud, asegura la circulación del sentido común.

- *Configura* la intriga en la presentación del episodio y el cierre en el final.
- *Configura* la interactividad: narra su propia intervención y su interacción con los actores sociales, sin relegar a un segundo plano la exposición de un argumento acerca del mundo.
- *Conecta* los distintos segmentos narrativos. Tiene, entonces, una función *cohesiva*.
- *Enlaza* también dos de los niveles de comunicación del relato: el *interno* y el *interno/externo*.
- *Anticipa* lo que se verá o *repite* lo que se vio. Dado el ritmo veloz que la postproducción imprime al relato, los anticipos ordenan la información y generan un *interés* en condiciones de competir con, por un lado, la frustración que el corte abrupto puede generar en el espectador y, por el otro, con la propia modalidad de la recepción televisiva.⁵⁹⁸

7.1. Funciones particulares del narrador ⁵⁹⁹

a. Cada tribu tiene una estética, una ideología, un lugar y un día de reunión. Uno de ellos puede ser el sábado a la tarde en la plaza Pizzurno.

El narrador presenta uno de los relatos. Pero, además, brinda información que sirve para destacar la importancia del tema.

b. Los emos es una de las treinta tribus que conviven en nuestra ciudad. Pero ¿qué es un emo? Si mezclamos un hardcore punk con un alternativo y le agregamos una alta dosis de emoción, probablemente nos encontremos con alguien como Carla, una chica tan sensible como

⁵⁹⁸ En este caso en particular, la repetición colabora con la memoria a corto plazo del espectador. La anticipación y la repetición son, por lo tanto, básicamente *espectaculares* y se relacionan con el carácter fragmentado del discurso televisivo.

⁵⁹⁹ Propongo en este subtítulo una descripción más detallada de las funciones del narrador en “Tribus”. Para ello, transcribo los textos y realizo un comentario breve en relación con sus funciones. Cuando una función se repite, no repito la explicación dada para evitar redundancias. Las funciones que describo aparecen sin diferencias relevantes en los otros episodios de la temporada.

vulnerable.

En este caso, la voz ejemplifica. La tribu ya fue presentada, pero ahora se narra una historia de vida. Además, brinda información nueva y acerca una interpretación. A la vez, *ancla* el relato de Carla en el significado esperado.⁶⁰⁰

c. Los emos se caracterizan por usar ropas oscuras, flequillo tapando un ojo y ser muy emocionales. Muchos tienen como costumbre autoflagelarse.

El narrador agrega información que no necesariamente puede inferirse de la escena. En este caso, ni Carla ni sus amigos manifestaron ser muy emocionales, sino más bien gente divertida preocupada por su aspecto. La voz también construye una prolepsis (la autoflagelación constituye uno de los temas que se desarrolla en las próximas escenas) que a la vez indica el sentido procurado: la enunciación minimiza la práctica de la flagelación y la levedad del sustantivo *costumbre* refuerza ese sentido.

d. La convivencia de los metaleros con los emos parecía posible, pero donde se hacía más difícil era con los floggers.

El narrador cierra un relato a través de una coda, y abre otro. De este, presenta los personajes (los *floggers*). La apertura se realiza por medio de una puesta en intriga que anticipa lo que ocurrirá.

El pretérito imperfecto del modo indicativo corresponde al *uso narrativo o de ruptura*.

e. Floggers: la palabra se desprende de su fanatismo por el fotoblog. Quieren ser populares, se juntan en shoppings y eligen la ropa por la marca.

La descripción, como en el ejemplo anterior, también orienta la interpretación hacia el lugar esperado en la recepción. El uso del presente es *iterativo* y describe los grupos en razón de sus

⁶⁰⁰ La información resulta redundante, ya que por medio de los relatos anteriores, ya se había presentado a los *emos*, pero ahora el narrador intenta garantizar la comprensión de lo ya visto en función de lo que se ve ahora.

acciones habituales.

f. Los floggers se caracterizan por usar zapatillas de lona y chupines, son narcisistas y su costumbre es pasar tantas horas frente a la computadora como frente al espejo.

La voz asume un lugar didáctico, orientado a asegurar que el espectador identifique sin dificultad el grupo en cuestión. La selección muy acotada de rasgos configura un estereotipo, que intenta garantizar en la emisión que el relato que sigue será comprendido correctamente. La información que se brinda, además, no agrega datos que no se relacionen con el saber común de cualquier persona informada.⁶⁰¹

g. La primera definición de una tribu es la estética: ropa, peinados y maquillaje. Y los rockabilly encontraron todo eso en una época: los años cincuenta.

La voz introduce un nuevo relato a través de la presentación de sus personajes. Es de destacar que normalmente una introducción ubica el tiempo y el espacio. Dado que *La liga* desmarca y que la referencia a los años cincuenta es estética antes que histórica, esto no resulta necesario. Por último, se asegura por medio de la redundancia que el sentido procurado se sostenga a lo largo del episodio.⁶⁰²

h. Los rockabilly se caracterizan por usar zapatos, jean con botamanga y jopo. Y su vida está hecha a base de rock and roll.

El narrador presenta una nueva tribu repitiendo la fórmula. De este modo, afirma la previsibilidad de la estructura narrativa.

i. Hay tribus para todos los gustos, con más o menos cultores. Pero hay una que hizo del barrio, la esquina y la birra su carnet de identidad. Son bien argentinos. Son los rolingas.

⁶⁰¹ Al decir lo sabido, el relato se construye como verosímil e intenta garantizar una lectura más directa del espectador

⁶⁰² Las tribus se caracterizan por sus componentes estéticos; es lo que se sostuvo en la configuración de la intriga a través de los cromas y lo que se viene repitiendo sobre las otras tribus

La voz sintetiza la información dada, presenta un nuevo tema y realiza una evaluación que busca garantizar la complicidad con las audiencias. En este caso, la selección léxica, que corresponde a un registro popular (*barrio, birra, bien argentos, rolingas*), la repetición anafórica (*Son... Son*) y la apelación a lo nacional (*bien argentos*) buscan construir emotividad.

j. Los emos tienen su contracara en los cumbieros. Sin embargo, para un cumbiero de ley, el look también es lo primero.

En este caso, el enlace se construye a partir de una organización binaria que contrapone elementos, como ocurre habitualmente en la narrativa de masas.⁶⁰³ A la vez, se procura generar una expectativa: dado que la enunciación cree que los *cumbieros* se asocian con lo descuidado, la presentación novedosa de una supuesta preocupación por el *aspecto* reviste importancia no solo en razón de la coherencia global del episodio, sino en la construcción de una expectativa.

k. El punk surgió en Londres a mediados de los setenta. Fue la voz de los jóvenes para manifestar su desencanto de la política, la religión, la familia y la educación. Más tarde, llegó a nuestro país y treinta años después siguen vigentes.

l. “Los violadores” fueron la banda pionera del punk en la Argentina. El Niño es su bajista.

En estos casos, el narrador repone información considerada como indispensable para el espectador.⁶⁰⁴ Es interesante destacar la construcción de un contexto a partir de la mención de datos puros (Londres, los años setenta), pero no de causas (¿por qué los jóvenes estaban desencantados?, ¿por qué lo estaban de la política y la religión y no, por ejemplo, de la sociedad o el arte?), ya que confirma la desmarcación como un rasgo característico de este programa.

Finalmente, se legitima la información brindada en razón de su utilidad: los *punks* aun están

⁶⁰³ La oposición es meramente retórica, ya que para ambos grupos el *look* es lo primero; sin embargo, sirve a los fines narrativos como modo de incluir *cohesivamente* una tribu.

⁶⁰⁴ Se supone que el *punk* corresponde a una tribu anterior a las nuevas, por lo tanto, existe menor probabilidad de que las audiencias lo conozcan o recuerden.

vigentes. En (k), la voz sirve además para presentar una nueva escena que implica un giro narrativo.

ll. Una tribu también se define por lo que consume y para los rastas, la marihuana es la esencia de su identidad. La fuman y la pueden convertir en su fuente de vida.

El narrador plantea una excepción a la estructura prevista, pero lo hace a través de un elemento que resulta funcional para la coherencia global: el adverbio *también* establece una relación de pertenencia con lo anterior.

m. Una tribu puede tener su propia religiosidad o puede preferir los ritos paganos. Salir en banda, escabio y rock and roll: de eso se trata el rito rolinga.

Más allá de la paradoja seguramente involuntaria que implica presentar *propia religiosidad* y *ritos paganos* como expresiones opuestas, el narrador establece un enlace que garantiza la continuidad que la fragmentación interrumpió: el narrador retoma el relato de una tribu que fue presentada en escenas muy anteriores (ver *i.*). Para ello, utiliza la repetición: información ya dada, pero que en razón de la fragmentación, debe ser referida nuevamente. Sostiene además el estilo que instaló el tema: la selección léxica nuevamente establece una retórica adecuada al grupo: *banda, escabio, rolinga*. A la vez, presenta la escena construyendo un contexto verbal para las acciones audiovisuales posteriores, ya que las escenas siguientes muestran la tribu yendo a bailar y bebiendo cerveza (aunque no escuchando rock). La metáfora garantiza el sentido procurado: la reunión *rolinga* es (como) un rito. *Argentinidad* y *rolingas* nuevamente se encuentran imbricados.

n. Cada tribu tiene un lugar de nacimiento. El de los rolinga fue Buenos Aires y el del hip hop fue el Bronx. Sin embargo, en Ciudadela los chicos bailan, rapean y graffitean como nativos de Nueva York.

El narrador ubica espacialmente la acción, a la vez que brinda –como en el caso de los *punks*- una información que se evalúa como poco conocida por el espectador. La comparación contribuye a sostener el enlace que garantiza la coherencia entre la escena anterior (correspondiente a los *rolingas*) y la siguiente.⁶⁰⁵

ñ. El hipoperero en sus letras es un cronista de la sociedad. El flogger, en cambio, usa su fotolog para alcanzar la fama y Cumbio lo logró. Su fotolog tiene ocho millones de visitas y cuarenta y siete mil amigos. Es lo que se dice un buen índice de popularidad.

La comparación, como en el ejemplo anterior, enlaza dos escenas, pero a la vez sirve para presentar un personaje e incluirlo en el estereotipo: Cumbio es flogger y desde ese lugar *debe* leerse su testimonio. El narrador, a la vez, evalúa y comenta positivamente lo que se anticipa. Para ello, se vale de la *ironía*.⁶⁰⁶

o. La convivencia entre las tribus, con algunos recaudos, parecía posible. Sin embargo, cada una tiene en claro qué las diferencia.

El narrador advierte y genera así una intriga. El uso del verbo *parecer* es meramente retórico. Pero el tiempo presente en correlación con el pretérito imperfecto anterior tiene un uso claramente contrastivo: si bien la convivencia parecía posible, las diferencias *son* inmutables, porque *definen* las tribus.

p. Las rivalidades entre tribus por lo general no pasan del discurso, aunque a veces llegan a las manos. Así ocurrió el pasado cinco de marzo cuando un grupo de floggers y otro de emos se cruzaron en un shopping.

⁶⁰⁵ Una vez más, la selección léxica (en este caso, neologismos de raíz anglosajona) opera como una decisión retórica que respalda y anticipa el tema (*hip hop, rapean, graffitean*).

⁶⁰⁶ La *ironía* se usa en este caso con un valor humorístico y es muy frecuente en el programa. Su objetivo es construir complicidad con las audiencias: Cumbio tiene ocho millones de visitas y cuarenta y siete mil amigos en su blog, pero este es *solo* un buen índice de popularidad

El pretérito perfecto simple del modo indicativo se utiliza para indicar una acción terminada. A la vez, la selección léxica construye un verosímil de crónica periodística, adecuado al contenido policial del relato que se anuncia. El exceso de formalidad –opuesto al tono dominante anterior y al estilo mismo del programa- tiñe de *gravedad* (o *seriedad*) el hecho referido.

q. Pero hay una tribu que concentra el odio de todas las demás: los skinheads o cabezas rapadas, y ellos responden de la misma manera. Son nazis y odian a todos. A veces ese odio lo llevan a la práctica.

La conjunción adversativa *pero* no se utiliza para marcar una oposición respecto de lo anterior: el procedimiento esperado en la recepción resultaría imposible en razón de que *lo anterior* corresponde al código audiovisual y no se puede determinar con claridad su alcance. Por lo tanto, lo que se busca es dar énfasis a la cláusula que se introduce. El uso de las frases *a veces* y *a la práctica* es irónico: presupone un sentido común compartido con el espectador respecto de la violencia de los *skinheads*.

r. Los skinheads se dividen en dos grupos: fachos y antifachos. Ambos grupos se rapan y usan la misma ropa. La diferencia está en el color de los cordones de los borceguíes.

La presentación de los dos grupos resulta necesaria en razón de la economía del relato, al igual que la información sobre el color de los cordones, ya que se trata de información indispensable para la comprensión posterior. La referencia al color, además, es indicial y proléptica.

s. Para la mamá de Iván, no había consuelo. Sin embargo, la violencia extrema no parecía lo más importante de cada tribu. Más que pegar, mucho de ellos solo quieren llamar la atención.

t. Conocíamos a las tribus, su estética, ideología y costumbres, pero ¿qué opina una mamá cuando su hija le confiesa que se hizo emo?

La secuencia verbal [pretérito imperfecto (*había consuelo, parecía, conocíamos*) / presente

(*quieren, opina*)] establece una relación temporal entre *antes* y *ahora*. El presente introduce el tópico a la vez que configura la intriga. La pregunta en *t.* es retórica: configura una intriga jugando con la previsibilidad de la respuesta.

u. Ya sabíamos que una tribu la define la estética, la música o los lugares de encuentro. Ahora queríamos saber si en los tragos encuentran su identidad.

El uso del pretérito imperfecto junto a un adverbio que indica en este caso “*después*” refuerza la vivacidad que se intenta imprimir al relato, especialmente porque se está llegando al final y es necesario garantizar el interés del espectador. El tópico que se introduce (*el consumo de alcohol*) puede considerarse como un elemento fuerte apropiado para garantizar el interés, ya que promete *descontrol*, al menos en este mundo posible.

v. Solo el treinta por ciento de los adolescentes pertenecen a una tribu. Pueden usar cresta o jopo, pueden vestirse de negro o combinar todos los colores. Pueden estar deprimidos o rebelarse (opción: revelarse) al sistema, pero todos de esa manera lo que buscan es su verdadera identidad.

El narrador realiza una coda que produce una valoración retrospectiva respecto del sentido de todo lo anterior. Este aspecto ya fue analizado en relación con este episodio.

II. Inmigrantes

1. Episodio N.º 2: El declive de la investigación televisiva ⁶⁰⁷

1. **Título:** “Tráfico de personas”
2. **Tema:** el tráfico de personas entre inmigrantes
3. **Desglose de contenido narrativo**

Matías: recorre un mercado en El Alto (La Paz, Bolivia) simulando ser un turista y entrevista a una puestera y a un lustrabotas. Participa de una cámara oculta en la que un “interesado” averigua en un local las condiciones laborales que se ofrecen para trabajar en la Argentina. Acompaña a la misma persona con el mismo recurso a la Plaza San Francisco (en el centro de La Paz) y esta se entrevista con su posible contratista. También lo acompaña mientras solicita telefónicamente a una compatriota, Lucy, trabajo para un hermano que vive en Buenos Aires en el taller que regentan su esposo y su hija. Entrevista a Javier y Bety, dos inmigrantes bolivianos en la Argentina que regresaron a su país y pusieron un taller de costura. Entrevista en su casa a Gregoria, madre de Daisy, una joven víctima de la trata de personas en la Argentina. En el barrio de Flores (ciudad de Buenos Aires), por la mañana y en las calles, observa la contratación ilegal de personas para trabajar en talleres. Entrevista a tres inmigrantes bolivianos e intenta entrevistar a un grupo de personas (señaladas como *orientales* o coreanos) que reclutan mano de obra. A dos de ellos, los persigue hasta un local y los increpa; luego, estos se escapan. Intenta que le concedan una entrevista en un local que vende máquinas de coser (se identifica a las personas como coreanas). Entrevista a Gustavo Vera, titular de la Cooperativa La Alameda, organización que lucha contra la trata de personas.

⁶⁰⁷ Cantidad de bloques: 2. Día de emisión: lunes 14 de abril. *Rating*: 9.8.

Tamara: Entrevista a Daysi, una joven boliviana que trabajó en un taller ilegal, pero que ahora lo hace en otro legal. Visita un taller textil en el barrio de Floresta. Acompaña a Juan (el hermano del joven que en Bolivia había establecido contacto con un taller ilegal a través de Lucy) a ingresar al taller ilegal en su primer día de trabajo. Participa de un escrache de La Alameda a este taller. Allí entrevista a la hija de Lucy y a su esposo. Interpela a un funcionario público que participa del escrache. Finalmente, observa cómo los trabajadores en situación ilegal logran salir del taller.

Gisela: Entrevista a Alicia Pierini, de la Defensoría del Pueblo. En la villa 20 de Lugano, participa de la vida cotidiana de Julia y su familia, inmigrantes bolivianos. Entrevista a algunos de sus miembros. Entrevista a Vanesa Berkowski, de la Agencia Gubernamental de Control del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Clemente: En la villa 20 de Lugano, entrevista a una inmigrante boliviana que trabaja como costurera. Almuerza con el esposo de la hija de Lucy sin dar a conocer el escrache que se realizará. Pasea por la feria de la villa, entrevista a una vendedora y constata la presencia de ropa con marcas adulteradas. Entrevista a Guillermo Zucotti, de la Dirección Nacional de Fiscalización del Trabajo del Ministerio de Trabajo.

Cámaras ocultas: En El Alto, un joven en un local dedicado a la búsqueda laboral, sostiene una entrevista con dos mujeres sobre cómo será su trabajo en Argentina. El mismo joven se entrevista con el *contacto* que lo trasladará allí. Juan ingresa a trabajar en el taller clandestino en Buenos Aires y recorre el lugar.

4. Desarrollo de la intriga

El episodio se inicia con un conjunto de escenas desordenadas y confusas que, al igual que en “Trata de mujeres”, buscan generar un efecto de urgencia. El ritmo interno responde a la

narrativa predominantemente emotiva del *videoclip*. Se trata de fragmentos que plantean situaciones concluyentes o de crisis y que anticipan el desarrollo posterior. Así, se configuran líneas narrativas que el episodio promete *develar*. Los segmentos incluyen las siguientes escenas:

- Matías se encuentra en un mercado de El Alto (La Paz, Bolivia). Las imágenes dan cuenta del lugar, que se reconoce visualmente en especial por la vestimenta de las mujeres. El zócalo identifica un aspecto del *problema*: “El camino de la esclavitud”.⁶⁰⁸ El episodio asegura que desde allí (*Bolivia*, según Matías) parten los ciudadanos bolivianos que serán explotados en la Argentina. El Alto, en tanto espacio tematizado, funciona como una metonimia de ese país y se construye a partir de un rasgo: el *mercado caótico*, figura de intercambio asociada al comercio previo al capitalismo desarrollado.
- En la plaza San Francisco, se narra a través de una cámara oculta un encuentro en el que un *puntero* afirma necesitar personal y ofrece una salida laboral inmediata en Argentina.
- En un barrio indeterminado de Buenos Aires, se realiza un *escrache* a un taller clandestino, del que participa Tamara.⁶⁰⁹
- En una entrevista, una joven boliviana le cuenta a Gisela que trabajó un año en un taller textil y que nunca le pagaron.⁶¹⁰
- En el barrio de Flores (ciudad de Buenos Aires), Matías asegura que “*Desde acá, los levantan y los llevan a los talleres clandestinos*” y agrega que van a buscar “*a los punteros coreanos*”. Las imágenes muestran personas a la espera de algo que -se infiere- es la contratación para trabajar en talleres clandestinos.

⁶⁰⁸ El periodista señala que “*Estamos acá, en Bolivia. Vamos a meternos en la plaza, en el mercado más grande, que venden cualquier cosa. De todo lo que se te ocurra: televisores, relojes, bicicletas y además ofrecen trabajo. Gente de trabajo de todos lados*”.

⁶⁰⁹ Las imágenes muestran la *inacción* policial de manera confusa a través de un montaje *sucio*.

⁶¹⁰ “¿Era un paisano también?”, pregunta la periodista. Ante la respuesta afirmativa, agrega que “O sea que hay una situación de explotación del boliviano al boliviano”.

- Durante el *escrache* ya mencionado, Tamara interpela a una persona que aparenta ser un funcionario público (el episodio no lo identifica) y que estaría interviniendo en la situación.⁶¹¹
- En una oficina del Ministerio de Trabajo, se repite el sentido de la situación anterior: el periodista interpela al funcionario.⁶¹²
- En la zona de Buenos Aires donde antes se había visto a personas a la espera de trabajo, dos hombres (caracterizados como “inmigrantes del sudeste asiático”) escapan de las cámaras de *La liga* e intentan infructuosamente refugiarse en un negocio. Matías los persigue mientras les pide a los gritos mantener una conversación. Al salir del negocio donde se habían refugiado, algunas personas que se encuentran en la puerta, los golpean al insulto de “*Coreanos chorros*”.

Este planteo inicial, poco frecuente en el programa, presenta con claridad el tema, la posición de la enunciación y los roles de los actores sociales involucrados en la trama narrativa. Se trata, por lo tanto, de un segmento fuertemente argumentativo y probatorio, el cual establece que en Bolivia los mismos *paisanos* inician la contratación de mano de obra esclava; que en Buenos Aires, las víctimas son explotadas por sus compatriotas o por coreanos; que los funcionarios públicos permiten que esto ocurra, por negligencia, burocracia o complicidad; y que grupos de argentinos (que participan en el *escrache*) y los periodistas de *La liga* defienden a las víctimas.⁶¹³

Luego de este segmento, comienza el planteo habitual de la *intriga*: Matías está detrás de una mesa en un espacio que remeda una sala de principios del siglo XIX, vestido con ropas de la

⁶¹¹ “¿Cómo vamos a hacer -pregunta la periodista mientras caminan- para garantizar que la gente que está acá adentro pueda salir? ¿Pueden ustedes abrir la puerta?”. El funcionario responde que no con la cabeza gacha. El *delay* de la imagen y la música acusmática empática acompañan dramáticamente la situación.

⁶¹² Clemente señala que “Si una ONG tiene esos datos, ¿cómo el Ministerio de Trabajo no logra ver eso y se queda esperando que llegue una denuncia?”. Se trata de una pregunta retórica: así, el episodio señala que la complicidad o la negligencia son las responsables locales de la explotación.

⁶¹³ La disposición de roles es similar a la de los otros episodios en los que el actor social se configura como víctima. Así ocurre en “Trata de mujeres”, “Educación” y, sobre todo, en “Discriminación”.

época, y afirma que “*En el año 1813, en la Argentina, se terminó por ley con una de las parejas más antiguas que habitaron nuestro planeta: la del amo y el esclavo*”. La cámara abre el encuadre y *ahora* en cada extremo de la mesa se encuentran dos hombres: uno de piel blanca (el *amo*) y otro de piel morena (el *esclavo*) vestidos *ad hoc*. Matías toma una pinza y corta las cadenas. El hombre negro expresa alegría, se acerca a una puerta, la abre y sale. A continuación, por medio de la edición se muestra a otro hombre (con rasgos identificables como propios de las etnias andinas) ingresando en una sala donde su imagen se reproduce varias veces. Está sentado frente a una máquina de coser. Gisela entra en el cuadro. Su aspecto simula el de una capataz. Arroja sobre la mesa del obrero una pila de ropa y dice: “*Sin embargo, [la esclavitud] lejos de estar abolida, ha evolucionado y sigue vigente, pero disfrazada de trabajo*”. La escena se interrumpe y aparece Clemente, de frente, con el torso desnudo. Por un efecto de postproducción, lo cubre una remera. Detrás, en un *croma*, se ven dos armarios. “*Los esclavos del siglo XXI hoy te visten*”, asegura. Tamara aparece entonces delante de otro *croma* que muestra imágenes correspondientes a distintos segmentos del programa. En ellas, se ven personas trabajando: “*No los protege ninguna ley. Son invisibles a la democracia y no pueden escaparse al ojo del amo*”. La periodista desaparece y aparece Matías: “*Hoy en La Liga, te vamos a mostrar cómo a veces buscando trabajo, podés convertirte en un esclavo*”.

Por lo tanto, la puesta en intriga en esta oportunidad se configura en dos partes interrelacionadas: en la primera, se plantea la explotación laboral entre inmigrantes y en la segunda, el trabajo esclavo. La coordinación entre ambos segmentos construye un *único* problema: los bolivianos y coreanos -con la complicidad de los funcionarios locales- son los responsables del trabajo esclavo que afecta a los inmigrantes bolivianos. Es decir que, de la configuración del problema se infiere que el trabajo esclavo se vincula *exclusivamente* con los

talleres textiles ilegales, que además están en manos de extranjeros inmigrantes.

5. La provocación del acontecimiento y el engaño en la modalidad de investigación ⁶¹⁴

A diferencia de los otros episodios analizados, este narra *un caso principal* que se configura como sinécdoque del trabajo esclavo en los talleres textiles de la Argentina. Su presencia excluyente, sin embargo, sostiene la misma estructura probatoria que vengo analizando: el relato incluido deviene en *demostración* y el *cierre* formula una proposición o tesis *alternativa* al problema, pero no a sus pruebas.

A través del *engaño*, “Tráfico de personas” dispone algunos *actores sociales extranjeros e inmigrantes* como villanos *del* relato, pero que se prefiguran al revés: como *víctimas* de la *investigación* periodística. En efecto, excepto los coreanos, el resto de los actores sociales son capturados por *cámaras ocultas* y *escenas montadas* en las que se les tienden *trampas* para generar situaciones que demuestren que el *problema* del episodio tiene existencia efectiva. El *caso* se plantea entonces como un relato de simulación a partir de una doble focalización: *interna* en el investigador y *espectatorial* a través de las *cámaras ocultas*. En la *historia*, la secuencia está integrada por los siguientes núcleos, que identifiqué con (*) cuando la acción que refieren pudo haber ocurrido en otro orden:

1. En El Alto, un joven boliviano averigua en una agencia de trabajo las posibilidades laborales que se le ofrecen para viajar a la Argentina.
2. En la plaza San Francisco (La Paz), se encuentra con el posible contratista.
3. Los responsables del programa resuelven idear otro tipo de simulación debido a la peligrosidad

⁶¹⁴ El contenido de este segmento se encuentra editado en el DVD como “Extranjeros y trabajo ilegal” y “*Escrahe* a un taller ilegal”.

que implica continuar con la simulación, sobre todo cuando se deba cruzar la frontera entre ambos países.

4. En La Paz, el mismo joven que en 1. y 2., llama a Lucy, una mujer cuya hija tiene un taller ilegal en Buenos Aires, y le dice que Juan -su supuesto hermano residente en la Argentina- necesita trabajo.

5. El joven obtiene su contacto en Buenos Aires.

6. En Buenos Aires, Juan llama a la hija de Lucy.

7. (*) En un restaurante especializado en comida boliviana, Clemente almuerza *amigablemente* con el esposo de la hija de Lucy y conversan sobre el trabajo que este realiza.

8. Juan ingresa a trabajar en el taller ilegal: por medio de una cámara oculta, registra el estado del lugar y el testimonio de la empleadora acerca de las condiciones del contrato.

9. (*) Una voz *off* dice que el gremio textil realiza la denuncia sobre la existencia de este taller ilegal.

10. La Cooperativa La Alameda junto con *La liga* hacen un *escrache* al taller.

11. Una voz *off* dice que la Justicia procedió a la clausura del taller y a la detención de los propietarios.

El episodio, por lo tanto, se configura como un relato en el que se narra a la vez el *delito* de explotar mano de obra en condiciones de esclavitud, el *proceso* que permite develar ese delito y la *prueba* contra sus responsables. Estos rasgos inscriben el relato dentro de la *modalidad detectivesca* (o policial) *moderna*, muy frecuente en el *infoshow*.

El *caso* se establece como sinécdoque, da cuenta de un estado de explotación laboral en el que las instituciones se encuentran comprometidas, tal como lo sugiere el episodio cuando luego de *escrachar* a los bolivianos, se pregunta con recelo qué pasará ahora con “*los otros 2999*”

talleres ilegales”. La *desmarcación*, sin embargo, impide reconstruir de manera confiable la *investigación* que se narra y, de esta forma, la posibilidad de encontrar la *determinación social* tras el delito se ve fuertemente debilitada.⁶¹⁵ Entre otros interrogantes, en este relato incluido no es posible saber:

- cómo se llegó al contacto con Lucy en Bolivia, más allá de que el joven responda a un aviso de “La comercial”;
- por qué uno de los dueños del taller ilegal en Buenos Aires accedió a conversar con Clemente, para qué este lo entrevistó y por qué el relato no cohesiona el segmento del almuerzo con el *escrache* al taller;
- si Julia y su familia, y Daysi hacen referencia al mismo taller que el episodio denuncia. Esto es importante ya que así el relato resultaría *más verosímil*, porque permitiría inferir el progresivo develamiento de las pistas;
- cómo y por qué ocurre el encuentro, que permite el *escrache*, entre *La Liga* y la Cooperativa La Alameda;
- quién y por qué contactó el programa con Gregoria (la madre de Daysi) y con Javier y Bety, los bolivianos que establecieron su propio taller en El Alto luego de ser explotados en Buenos Aires;
- por qué interviene un funcionario público durante el *escrache*;
- cómo y cuándo intervino el gremio textil en la causa y por qué está ausente -si lo está- durante el *escrache*. La duda es lícita porque Gustavo Vera en el mundo de referencia es también un dirigente de la Unión de Trabajadores Costureros; y
- por qué hay un patrullero en la puerta del taller al que Tamara logra ingresar. Este dato es

⁶¹⁵ Así ocurre también, por ejemplo, en “Trata de mujeres”, “Educación” y “Discriminación”.

importante porque la periodista dice que le resulta *extraña* su presencia (en el sentido de que le produce desconfianza), pero no aclara por qué el patrullero se relacionaría con la presencia de la televisión.

5.1. El declive de la investigación televisiva

Frente a la reiteración de fórmulas, el relato de género puede producir una distancia que le permita asumirse como un discurso repetitivo, por ejemplo, a través de la *parodia*: *Caiga quien caiga* expresa esta opción en relación con el noticiero y los géneros periodísticos en particular. Pero también puede *naturalizar la convención* para parecer verdadero sin serlo. Según M. Bajtín (2003), si el artificio del género se resume en una fórmula, es porque tal vez ese género esté agotado. En este sentido, la *parodia* puede revivirlo, pero nunca puede revivirlo su *repetición formularia*. El caso de los talleres ilegales se inscribe en esta segunda opción y marca en consecuencia cierto *agotamiento* o *declive* de una clase de relato que dominó los géneros periodísticos con la *investigación de denuncia* a partir de los años ochenta. En efecto, la *denuncia* contra un taller ilegal no requiere del *riesgo* de un testigo encubierto como Juan, ya que -como señala Guillermo Zucotti, de la Dirección Nacional de Fiscalización de Trabajo- la denuncia puede realizarse telefónicamente (y además, de manera anónima): la clausura de un taller puede ejecutarse sin la intervención de la institución televisiva. Por lo tanto, antes que una denuncia, el episodio narra la *trampa* que la TV tiende a los propietarios de un taller ilegal. El despliegue periodístico (que incluye el traslado a Bolivia y el contacto con Lucy) y la disposición de los sucesivos engaños son *meramente* narrativos y su sentido procurado se relaciona con la modalidad del *infoshow*, que invierte la lógica de la noticia clásica: el relato no existe *porque* los bolivianos y los coreanos explotan a otros extranjeros en sus talleres, sino que aquellos *deben*

explotarlos *para que* el relato exista. Por lo tanto, *La liga* engaña a un grupo de actores sociales no para develar primariamente una ilegalidad sino para construir un relato verosímil.

5.2. La victimización de los villanos

“Tráfico de personas” configura una *prueba*, no un *descubrimiento*. Por lo tanto, antes que una *acusación*, realiza una *demonstración*: Lucy, su hija y su esposo no son descubiertos *in fraganti* sino que se les hace *actuar* una situación que sirva para demostrar que los inmigrantes explotan a sus compatriotas en talleres textiles ilegales. En términos narrativos, el caso *hace* verosímil el problema *fingiendo que descubre* una situación, cuando en realidad *no hay nada que descubrir*: durante el año 2008, la existencia de talleres ilegales en la Argentina era una noticia frecuente en los medios.⁶¹⁶ En este sentido, antes que contribuir a *atrapar* una banda de delincuentes, *La liga* los engañó para armar su relato.⁶¹⁷ Y es en este punto cuando el relato produce un giro no previsto: los *villanos* se vuelven *víctimas* y, por lo tanto, se configuran como *antihéroes*. Sus testimonios temerosos y contradictorios frente a las cámaras ponen al descubierto que en verdad se trata de delincuentes menores que *fácilmente* fueron engañados y *escrachados* por la televisión, sin otra finalidad que la de someterlos al menosprecio público, ya que la justicia de todas formas iba a intervenir. Esta opción narrativa no es gratuita: permite que el periodista - figura vicaria del meganarrador- se configure como un *héroe* que defiende la primacía del orden legal y el humanitarismo. De esta forma, la investigación que prueba un ilícito se orienta hacia la

⁶¹⁶ A la fecha de emisión del programa, se cumplían dos años del incendio del taller ilegal ubicado en Luis Viale 1269, ciudad de Buenos Aires, donde trabajaban sesenta operarios y en el que murieron seis personas. Este hecho puso en la agenda pública el *tráfico* de ciudadanos bolivianos, la connivencia del poder administrativo y policial y la contratación de este tipo de talleres por parte de las grandes marcas de ropa como forma de reducir sus costos de producción.

⁶¹⁷ En la escena *crucial*, al matrimonio boliviano -cercado por la policía, un funcionario público, un grupo de militantes sociales y la televisión- le ocurre lo mismo que al protagonista de “El muerto”, de J. L. Borges. El compadrito Otálora antes de morir comprende que “desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira [el jefe que creyó traicionar] ya estaba muerto.” (1998: 40).

auto representación positiva. Respecto de la dimensión *periodística* que adquiere el *acontecimiento provocado*, el episodio se cierra sin que el espectador sepa lo que según Alicia Pierini, de la Defensoría del Pueblo, sería lo más importante: *para quiénes* se cosía lo que allí se producía.

6. Conclusión: el señalamiento y el silencio

En la coda, Matías señala que “*La ley que prohibió la esclavitud fue una de las primeras que se aprobaron cuando nuestro país ni siquiera se llamaba Argentina, hace 195 años. Sin embargo, hoy hay esclavos en nuestros barrios o en nuestro placar y así la ley de mercado, que nada sabe de derechos, nos hace cómplices de la barbarie*”. En el campo del pensamiento argentino, *barbarie* (o *estado de necesidad*, según Georg Hegel, referido por J. Ferrater Mora, 1999) aparece por primera vez en 1845 en *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, de D. F. Sarmiento, como una oposición al concepto de *civilización*.⁶¹⁸ La ley de mercado -según *La liga*- afirma que todo está permitido en razón de la obtención de ganancias económicas, incluso la *alianza* con la *barbarie*. *Nosotros*, al someternos a esa ley, nos convertimos en cómplices de la barbarie, es decir, de los *otros incivilizados*. Teniendo en cuenta que esos *otros* están configurados como coreanos y bolivianos y que en su formulación histórica el concepto se asocia a *lo indígena* y *lo no europeo*, los actores sociales que los representan tienen como *propiedades esenciales* ser *bárbaros*, *extranjeros*, *no blancos* y *tratantes de*

⁶¹⁸ La antinomia manifiesta “la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes y originales los caracteres.” (D. F. Sarmiento, 1971: 87). El lado de la civilización corresponde al *nosotros* y el de la barbarie, a la amenaza, es decir, al *otro presente* (en las pampas, por ejemplo), prefigurado como adversario y caracterizado principalmente por su ignorancia y su sometimiento.

personas.⁶¹⁹ Un planteo similar se encuentra en “Discriminación”: como se puede observar, en los dos casos, la *inmigración no blanca* constituye lo fundamental del problema.

La *complicidad* que menciona la coda se orienta al espectador modelo y no a los actores sociales configurados como representantes del Estado, que oportunamente fueron señalados como responsables (Vanesa Berkowski, Guillermo Zucotti y la policía). La recomendación final, por lo tanto, es denunciar las casas de extranjeros que se vean como sospechosas antes que reclamar el cumplimiento efectivo de la ley. *Denunciar la barbarie* como forma de evitar la complicidad busca multiplicar la misma acción que el programa configura a través de su *escrache* a un taller ilegal. También pide eliminar el uso de ciertas ropas de los placares. Pero ¿cuáles marcas no se deben comprar? Según Alicia Pierini, las grandes marcas sacan ventajas de la situación de ilegalidad porque contratan trabajo *en negro* sin aparecer como responsables y de esa forma evaden impuestos. Son, por lo tanto -afirma la voz subsumida de la especialista- las *primeras culpables* de la explotación de mano de obra esclava; luego les siguen los talleristas “*en una escala menor*”. Pero en el mundo posible de *La liga*, esas grandes marcas no son víctimas de *escraches* ni son capturadas *in fraganti*; al contrario, su culpabilidad se diluye en el *desarrollo* del relato: no se menciona cuáles son, quedan beneficiadas por la estrategia de la generalización y la abstracción (“*la ley de mercado*”, “*hay esclavos [...] en nuestro placar*”, y se desvía su responsabilidad al ejemplificar el delito de comercialización de prendas fabricadas a través de mano de obra esclava *principalmente* en las marcas *truchas*.⁶²⁰ La consecuencia de un relato en el que se realiza una denuncia sin responsables *últimos* es su relativa inocuidad. La identificación

⁶¹⁹ Las escenas en Bolivia muestran un mercado caótico y maloliente (“¿*Pis?*”, se pregunta Matías) en el que se vende cualquier cosa de manera ilegal (por ese motivo, el periodista entiende que la gente se tapa la cara cuando se la intenta grabar sin pedirle permiso).

⁶²⁰ En efecto, Clemente recorre la feria de la villa 20 y muestra ropa de marcas adulteradas, dejando entrever, en razón del montaje entre segmentos, que *ese* tipo de ropa responde al *nudo* de la cuestión

excluyente de los extranjeros como responsables *directos* ubica el problema en *otro lado*: de esta forma, lo aleja y permite el alivio que el *infoshow* procura.

Quiero destacar que en los créditos finales del programa aparecen las placas del canje publicitario. Entre otras marcas de ropa, figuran *Tucci*, *Bensimon* y *Kosiuko*, empresas que Alicia Pierini -según investigué- denuncia por violar los derechos del trabajo a inmigrantes indocumentados en la causa 15803/05, la actuación 5601/05 y el Expediente 52.444/07. El uso del plural sociativo en la frase “... *esclavos en nuestro placar...*” que se incluye en la coda, puede significar antes que una forma de cortesía, una confesión involuntaria de complicidad.

2. Episodio N.º 14 bis: Los inmigrantes en el sistema de prejuicios de los argentinos ⁶²¹

1. **Título:** “Prejuicios”

2. **Tema:** los prejuicios

3. **Desglose de contenido narrativo**

Matías: en un aula de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, entrevista a Sergio, un médico hijo de inmigrantes bolivianos. Participa de dos cámaras ocultas: una, en una calle de la ciudad de Buenos Aires, donde dos médicos de aspectos diferentes, Sergio (*boliviano*) y Pablo (*argentino*), ofrecen tomar la presión a los transeúntes; la otra, en una inmobiliaria a la que asisten tres personas a solicitar trabajo: Nicolás (joven con *disfluencia*), Sebastián (joven actor y *fachero*) y Luis (hombre obeso). Participa de un *focus group* en el que a través de una cámara Gesell, se pide a un grupo de personas que adivinen las profesiones de Christian

⁶²¹ Cantidad de bloques: 3. Día de emisión: martes 8 de julio. *Rating*: 12.4.

(político), Sergio (médico), Raúl (verdulero), Luis (colectivero) y Mariano (abogado). Entrevista al especialista Ricardo Forster, doctor en Filosofía y docente de la Universidad de Buenos Aires.

Tamara: entrevista en la casa a Fernanda (la madre), Roberto (el padre) y Agustín (el hijo), una familia con acontoplacia. Entrevista en las calles y en los comercios de Liniers (ciudad de Buenos Aires) a inmigrantes bolivianos y a un argentino.

Gisela: entrevista a Gaby, una *travesti*, mientras caminan por la calle. Conversa con un grupo de alumnos de una escuela secundaria y entrevista en particular a una chica petisa y a estudiantes bolivianos.

Clemente: participa de un *focus group* en el que se busca asociar estereotipos, prejuicios y profesiones. Para ello, se utiliza una cámara Gesell de la que participan Hernán (“*joven de pelo atado*” y artista de circo), Roberto (“*hombre de talla pequeña*” y empresario), Valeria (“*rubia importante*” y licenciada en Ciencias Políticas), Pamela (“*mujer morocha*”, docente y señalada posteriormente como *travesti*), Ariadna (“*rubia madura*” y *stripper*), Augusto (“*morocho bohemio*” y repartidor a domicilio) y Dolores (“*morocho de pelo corto*”, ama de casa y lesbiana). De día, en una esquina de la ciudad de Buenos Aires, participa de una cámara oculta en la que alternativamente Richard (*tatuador*), Gloria (jubilada), Jorge (discapacitado), Zamira (*travesti*) y Francisco (actor *fachero*) solicitan firmas para salvar el ciervo de los pantanos a los transeúntes en nombre de la Fundación Vida Silvestre.

Diego: en la intersección de las avenidas 9 de Julio y Corrientes, ciudad de Buenos Aires, de día, propone a los transeúntes adivinar cuál es la profesión o algún rasgo significativo de Miguel (biólogo), Claudio (*sin techo*), Martín (karateca), Alejandro (transeúnte que termina de realizarse el examen médico preocupacional para ingresar “a la Municipalidad”) y Julio (veterano de la Guerra de Malvinas). En el barrio de Once (ciudad de Buenos Aires), entrevista a inmigrantes

africanos negros.

Cámara oculta: Silvina y Nahuel, dos jóvenes de 19 años, solicitan permiso para pasar al baño en dos bares.

4. El *punctum* en el planteo de la intriga

Este episodio presenta un inicio similar a “Educación” y “Tráfico de personas”, pero se diferencia porque no incluye un segmento en el que se articule la ficción con la no ficción en función de formular el problema: la presentación solo contiene segmentos de los relatos incluidos. Cada segmento establece el inicio (o *punto cero*) de esos relatos y posteriormente, en el *desarrollo*, las primeras acciones de cada relato incluido se configuran como analepsis externas: el episodio empieza *in media res*, a la manera del relato clásico. Este tipo de presentación construye el enigma y *predispone* la identificación de lo que la enunciación evalúa como el *punctum* del relato incluido.⁶²²

Los segmentos y los grupos sociales sobre los que se asientan los prejuicios son los siguientes (en las *notas al pie*, se encuentran la descripción y el análisis. Desarrollo aquí solo los que incluyen a “*inmigrantes*” como grupo social afectado por los prejuicios):

- *Primer segmento:* obesos.⁶²³

- *Segundo segmento:* jóvenes tatuados, vestidos muy informales y con un registro poco

⁶²² Roland Barthes denomina así el “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” que en el relato fotográfico “me despunta (pero que también me lastima, me punza).” En este sentido, “no soy yo quien va a buscarlo (...), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme.” (1990: 64 y 65).

⁶²³ En la primera escena, en la calle, Matías pregunta a Luis cuánto pesa y este responde que 230 kilos. A continuación, pregunta si esto le ha traído muchos problemas. Luis contesta que sí, y aclara: “*Para conseguir laburo*”. Matías agrega “*Y sí...*”, subrayando de este modo la obviedad de la aclaración. En la segunda escena, se muestra a través de una cámara oculta, un diálogo entre un empleador y Luis. Este dice que viene por el aviso y el empleador le responde que *ya hay gente tomada*. El postulante pregunta: “*¿Tan rápido?*”, indicando así su decepción. La tercera escena es sincrónica respecto de la anterior: Matías se encuentra dentro de una camioneta monitoreando el desarrollo de la cámara oculta. Comenta con enojo: “*Ah, no, no lo dejó ni entrar. Pero ni siquiera le abrió la puerta*”. La reflexión indignada es importante porque destaca el hecho de que si bien ser tan gordo *evidentemente* es un impedimento para conseguir trabajo, los empleadores deberían *aunque sea* abrir la puerta a los postulantes.

escolarizado.⁶²⁴

- *Tercer segmento*: petisos.⁶²⁵

- *Cuarto segmento*: enanos.⁶²⁶

- *Quinto segmento*: bolivianos. Tamara pregunta en la calle a una mujer mayor qué le decían en la escuela a sus hijos. Esta responde: “*Boliviano, bolita... ¡Pum!*”. La gráfica de una cruz atraviesa el rostro de la mujer. La escena da por sentado el prejuicio contra los bolivianos, por eso no necesita de una demostración, como sí sucede en el segmento anterior.

- *Sexto segmento*: “*negros*”. Tamara dialoga con un hombre. Este le indica que cruce a la otra vereda, ya que allí *son todos negros*. El siguiente plano muestra la zona que indica el hombre mientras la periodista lo interpela: “*¿Qué me querés decir con que son todos negros?*”. La

⁶²⁴ En la primera escena, se observa en una esquina urbana a un joven con tatuajes, que viste con remera musculosa e intenta detener a una mujer diciéndole: “*Señora, ¿le robo un minutito? ¿Una firmita para ahí, los ciervitos que se están muriendo?*”. La mujer sigue caminando. En la segunda escena (sincrónica con la anterior), está Clemente dentro de una camioneta (como antes Matías) y comenta que “*La frase no fue la más atinada, no: le robo un minutito... La señora se fue corriendo*”. Esta opinión es importante porque retoma la idea que se infiere en el primer segmento: el prejuicio es correcto, ya que el *aspecto* y el *registro* son los que despiertan la sospecha. Lo incorrecto en todo caso sería no tratar de averiguar si aquel que, por ejemplo, parece un delincuente, lo es de verdad. La tercera escena se desarrolla en la misma esquina que la primera. Se ve a un joven vestido con camisa y chaleco. Mientras una mujer está firmando un formulario, este se dirige a otra mujer que pasa caminando y le dice: “*La molesto un segundo con una firma. ¿Puede ser? Así, salvamos el hábitat de los ciervos del pantano*”. La mujer se acerca y se dispone a firmar. La última escena se presenta igual que la segunda: Clemente dice a cámara que “*Tuvo que cambiar de planilla porque la primera ya la llenó*”. De este modo, el periodista destaca la importancia del *aspecto* y del *registro* en la consecución de ciertos logros sociales a la vez que asevera su arbitrariedad. Como en el segmento anterior, el *aspecto* se configura como una *convención* social que determina que alguien sea aceptado. En términos narrativos, el planteo es verosímil en razón de las *normas mayoritarias*: ciertas formas son adecuadas y otras, no; pero ambas permiten la identificación de ciertos individuos como pertenecientes a determinados grupos.

⁶²⁵ En la calle, Gisela le pregunta a una chica: “*A vos, ¿qué te dicen?*”. Esta responde: “*Petisa, pulga... Cosas así*”. Tras un corte de edición, agrega: “*Y, sí, me molesta que te digan vení petisa, atame los cordones que estás más cerca del piso*”. Gisela le pregunta si eso le jode. La chica responde: “*Claro*”. El humor que la entrevistada incluye en su respuesta a través de un chiste, se diluye en la constatación del sufrimiento que la periodista busca dos veces. El episodio -como plantearé más adelante- asocia prejuicios con discriminación y sufrimiento. Este segmento antes que verificar esa asociación, la provoca a través de la repregunta. Ya analicé el forzamiento de la respuesta esperada en función del problema en otros episodios, como “*Trata de mujeres*” y “*El último trago*”.

⁶²⁶ En la primera escena, Clemente se encuentra sentado en una sala rodeado de personas. A través de una cámara Gesell, observan a un hombre enano. Una mujer le comenta: “*¡Ay! Mirá qué divino*.” y Clemente le señala que no se trata de un *nene*. Ambos comentarios están orientados, aunque de manera diferente: mientras que el de la mujer propone una complicidad con su interlocutor evidente a través de juzgar al enano desde una valoración *extremadamente* positiva que permita no ser tomada por prejuiciosa, el comentario del periodista la considera a ella como sinécdoque de su *objeto* (*los prejuiciosos*) y por eso se burla. De esta forma, el episodio sostiene que el prejuicio existe, incluso cuando se intente ocultar tras la actitud opuesta. En términos de comunicación televisiva, el interlocutor de la mujer es Clemente mientras que el de este es el espectador modelo: la ironía del periodista subraya esta *metalepsis*. En la siguiente escena, se ve al mismo hombre en una cocina junto a una mujer también enana. Lo que dice se encuentra fragmentado por la edición, en función del *punctum*, como en el segmento anterior: “*... Prejuicio... Que si sos de talla baja, no tenés la misma capacidad de...*”. El segmento encadena cuatro conceptos -enano, divino, nene e incapacidad- para demostrar la existencia de un prejuicio que relaciona talla con inteligencia.

palabra *negro* tiene en el hombre una valoración despectiva, muy frecuente en el dialecto rioplatense, pero a la vez supone cierta complicidad con la periodista. La respuesta de Tamara subraya el lugar de la comunicación televisiva y sitúa al hombre como sinécdoque del objeto del episodio, es decir, los *prejuiciosos*. A la vez, permite la autorepresentación positiva, característica del programa.

- *Séptimo segmento*: sumario. Se ven distintas imágenes de calles urbanas muy transitadas. La edición imprime un ritmo veloz que se *ralentea* para destacar la presencia de ejemplos de posibles minorías víctimas del prejuicio: dos gitanas con un niño, mujeres y hombres de aspecto andino, judíos religiosos con sus cabezas cubiertas con sombreros o *kipás* y algunas mujeres obesas. Al mismo tiempo, se escucha la voz de Matías, que *ancla* los segmentos anteriores en el sentido procurado: “*Situaciones de este tipo podemos ver todos los días. ¿Sabés de qué se trata? Son prejuicios: juzgar a alguien desde el desconocimiento, el aspecto, la raza o la religión. ¿Será verdad que los argentinos somos maestros en el arte de juzgar sin saber o ese es otro prejuicio?*”.

Los segmentos mencionados formulan con claridad el problema, a la vez que argumentan y testimonian: los prejuicios forman parte de la vida cotidiana y descalifican, discriminan y dañan por ignorancia a quien por algún motivo es diferente al grupo que se instituye como *el normal* o *la mayoría*: pero conociendo al otro o al grupo al que pertenece, se comprobaría que no es tan diferente de la mayoría. En términos narrativos, la exclusión de segmentos de ficción -constante en los otros episodios- no es en este caso un obstáculo para la configuración del tema como problema. Por el contrario, agrega la verosimilitud realista que las ficciones iniciales a menudo

atenúan, ya sea por exceso de artificialidad o de didacticismo.⁶²⁷

5. La prefiguración de las víctimas

En el episodio, se define el prejuicio como la acción de “*juzgar a alguien desde el desconocimiento, por el aspecto, la raza o la religión*”. La definición (que además cohesiona la *presentación* con el *desarrollo* donde se muestran las *pruebas*) tiene dos interpretaciones posibles y complementarias. Una se centra en la misma demostración; la otra, en el meganarrador:

- *en relación con la demostración*: los segmentos de la presentación ejemplifican al menos dos de las situaciones que se denuncian en la definición: *aspecto* (obesos, enanos, petisos, *tatuados*) y *raza* (negros, paraguayos y bolivianos pueden pensarse como razas, según los considera *La liga*). Por otra parte, el *sumario* sobre el que se imprime la voz refuerza la idea que se quiere sostener, ya que identifica actores sociales *evidentemente* señalados como distintos. La pregunta que formula Matías a continuación (“*¿Será verdad que los argentinos somos maestros en el arte de juzgar sin saber o ese es otro prejuicio?*”) expone el objetivo del programa: *conocer* si los argentinos son prejuiciosos, evitando de este modo el desconocimiento que fundamenta todo prejuicio y que el programa critica. La pregunta, sin embargo, es retórica, ya que los segmentos iniciales muestran que efectivamente los actores sociales interpelados (*los argentinos*) prejuzgan por desconocimiento. Ahora bien, *¿qué es* lo que los argentinos desconocen? El episodio intenta probar que las diferencias son solo exteriores, ya que detrás de toda persona *aparentemente diferente* se encuentra alguien similar al resto (es decir, a la “*mayoría normal*”). Para ello, los relatos incluidos de las víctimas se configuran como pruebas de un sufrimiento similar al que *todos sentiríamos* en situaciones así.

⁶²⁷ Así ocurre respectivamente en “Tráfico de mujeres” y “Crecer a los golpes”.

- *En relación con el meganarrador: los argentinos* que señala Matías nombran en realidad a *los argentinos* que realizaron ese episodio de *La liga*. Estos sujetos *sí* prejuzgan: los actores sociales configurados como víctimas *en* el episodio fueron *prefigurados* como tales por el mismo programa. Dado que el actor social solo se define en relación con el problema, la adolescente petisa, por ejemplo, *debe* sufrir por las burlas para que el episodio sea posible.

6. Los prejuicios y la configuración de víctimas y victimarios inocentes ⁶²⁸

El episodio define el prejuicio a partir no a partir de la víctima sino del que prejuzga; es, en este sentido, una cuestión *del* que realiza la acción y no de quien la padece.⁶²⁹ Pero el episodio no acusa, sino que advierte sobre los riesgos posibles del prejuzgar; por este motivo, en el *cierre* se dice que: “*Los prejuicios están entre nosotros. A veces sin saberlo, juzgamos por un estereotipo y así somos parte de algo aún peor: el racismo y la discriminación. Sería bueno recordar que el racista, cuando se cree superior, lo único que hace es esconder su miedo a lo diferente*”. La advertencia permite configurar un espectador modelo que prejuzga, pero sin maldad. Esta idea se traduce en la estructura de actores del episodio, que configura dos clases principales en función de los acontecimientos que causan o sufren: el antihéroe (figura vicaria del espectador modelo, definido por las propiedades esenciales de *ser normal, prejuicioso y argentino*), y la víctima (definida por *ser diferente y sufrir a causa de los prejuicios que despierta el hecho de ser diferente*). Por lo tanto, no hay una presencia significativa de *villanos*, porque de quien se habla es del mismo sujeto al cual se interpela: el espectador modelo. Y la modalidad del *infoshow* supone un tratamiento comprensivo y no imputabilizador.

⁶²⁸ Los segmentos a los que hago referencia en este subtítulo se encuentran editados en el DVD como “Víctimas y antihéroes”.

⁶²⁹ Esta idea guarda relación con lo que plantea Jean Paul Sartre (2005) respecto de los judíos, cuando afirma que si estos no existieran, el antisemita los inventaría.

En el mundo posible de *La liga*, los prejuicios se evalúan como predisposiciones negativas o agresiones generalizadas hacia otros, pero inconscientes o involuntarias y débiles: la motivación del prejuicio es el *desconocimiento* individual de un sujeto relativamente aislado y no una *estructura de sentimiento* -en términos de Raymond Williams (1988)-, es decir, una forma de pensar y de sentir compartida por una clase o por un grupo en un período determinado. En este tipo de configuración, el racismo y la discriminación son solo un peldaño superior en la escalada del prejuicio y dependen principalmente de la consideración del otro como estereotipo. La distinción es absurda, ya que el episodio señala prejuicios *únicamente* en razón de los estereotipos. Por este motivo, la gradación que se propone no logra significar con precisión en qué casos *somos parte de algo aún peor*, ya que *siempre* evaluamos en razón del estereotipo. Es más: en el mundo posible de *La liga*, puede existir el racismo sin estar acompañado de un sentimiento de superioridad. El sentido procurado se relaciona con el debilitamiento de las responsabilidades del actor social que prejuzga (es decir, el espectador modelo) y la consecuencia es la depreciación de las acciones prejuiciosas.

6.1. Actores sociales como víctimas y antihéroes

Integran la clase de los *antihéroes*:

- los transeúntes que prefieren a un médico blanco para tomarse la presión, antes que uno cuyo aspecto remita a la población boliviana;
- el empleador que elige a un joven con *disfluencia* y otro *fachero* antes que a un hombre obeso;
- el hombre argentino blanco que critica a los bolivianos y a los peruanos por borrachos y sucios;
- un grupo de alumnos y alumnas de escuela secundaria que rechazan y burlan a bolivianos, gordos, petisos y africanos negros;

- los transeúntes que no colaboran con una jubilada, un discapacitado, un joven *tatuado* y una *travesti*; y
- los empleados de dos bares, que niegan a un joven el permiso para pasar al baño.

En todos los casos, se trata de *gente corriente*, sin ninguna señal que permita inferir su tendencia al prejuicio.

La clase de las *víctimas* está formada por dos grupos:

a. Los actores sociales que padecen las consecuencias de los prejuicios:

- Sergio, el médico hijo de inmigrantes bolivianos, al que la gente no elige para controlar su presión arterial;
- Luis, el hombre obeso al que se le niega la posibilidad de una entrevista laboral;
- los estudiantes bolivianos de escuela media que reciben comentarios descalificadores en razón de su procedencia;
- Richard (el *tatuador*), Gloria (la jubilada), Jorge (el discapacitado) y Zamira (la *travesti*), a los que se les niega el apoyo en defensa del ciervo de los pantanos; y
- Nahuel, un joven de aspecto andino, al que no se le permite utilizar el baño en dos bares.

b. Actores sociales que no padecen acciones motivadas por el prejuicio, sino que las narran o *se dice* que las padecen: los inmigrantes bolivianos y peruanos, los estudiantes gordos, la familia con acontroplacia, la *travesti* Gaby, una alumna de escuela secundaria que es petisa y los inmigrantes africanos negros.

En ambos grupos, los actores sociales resultan verosímiles como víctimas del prejuicio en razón del sentido común: *a primera vista*, cualquiera de ellos significa como *víctima* por la posibilidad de instituirse *metafóricamente* como *estereotipo*:

- los bolivianos y Nahuel son bajos, de tez oscura. Los primeros hablan un dialecto diferente al

hegemónico de Buenos Aires;

- Sergio y su familia son muy bajos y tienen rasgos diferentes a los de las personas de talla media;
- las *travestis* Gaby y Zamira parecen hombres vestidos de mujer;
- a la alumna petisa se la toma con una cámara *picada* que destaca su talla;
- los inmigrantes africanos son de piel negra y hablan castellano con grandes dificultades;
- la jubilada Gloria es *suficientemente* anciana;
- Jorge, el discapacitado, está sentado en una silla de ruedas y le faltan una pierna y un brazo; y
- Luis es *muy* obeso.

Por lo tanto, su condición de víctimas del prejuicio en razón del estereotipo es *evidente e indiscutible*, ya que puede asociarse a máximas que sostienen, por ejemplo, que *los inmigrantes africanos tienen la piel negra y hablan castellano con dificultad porque en África se hablan otras lenguas muy distintas de las nuestras*. El sentido común, además de responder a un sistema de creencias compartidas, establece *modos* de verificación: el relato televisivo garantiza esos modos a través de la mostración, pero sobre todo prejuzgando en razón de los estereotipos en la misma *prefiguración*.

6.2. El falso valor probatorio de *cámaras ocultas* y *diálogos híbridos*

Sergio, Luis, Richard, Gloria, Jorge, Zamira, los estudiantes bolivianos y Nahuel (las víctimas) se encuentran con los transeúntes, el empleador, el hombre argentino blanco, el grupo de alumnos y alumnas argentinos y los empleados de dos bares (los antihéroes) en *acontecimientos provocados*, registrados por medio de *cámaras ocultas* o de *diálogos híbridos*. Pero el carácter *probatorio* de lo que muestra *La liga* es retórico, ya que responde al sentido

común y por lo tanto no requiere ser demostrado: las cámaras ocultas y el diálogo híbrido ponen en escena situaciones *evidentes e indiscutibles*. Es decir, configuradas como verosímiles:

- a Sergio, el médico hijo de inmigrantes bolivianos, la gente lo elige para tomarse la presión arterial, pero en menor proporción que al médico blanco. Sin embargo, el episodio no considera que quienes no eligieron a este último profesional lo hayan discriminado por su color de piel, ya que *evidentemente* no es así y si lo fuera, *¿qué importa, si es blanco?* Por otra parte, tampoco se considera la posibilidad de que quienes no eligen a Sergio no lo hagan por su color de piel. Esta es una presunción del *meganarrador* que no se constata, ya que no se les pregunta a las personas por qué lo hicieron. La aserción se formula implícitamente y por eso resulta verosímil;
- Richard (el *tatuador*), Gloria (la jubilada), Jorge (el discapacitado) y Zamira (la *travesti*) reciben firmas en defensa del ciervo de los pantanos, aunque *menos que Francisco*. En este caso (además de lo mencionado en el anterior), es posible evaluar otros componentes *personales* que no se relacionan necesariamente con el rechazo o la aceptación: Richard, por ejemplo, no explica con claridad a los transeúntes qué es lo que necesita, Jorge tiene una limitación física para *encarar* a gente que pasa muy rápidamente y Francisco, además de *fachero*, tiene un excelente desempeño oral;
- a Luis y Nahuel evidentemente se los rechaza por su aspecto y se les miente. Pero en el caso de Luis, además, el episodio plantea una *trampa argumentativa*: lo que la inmobiliaria busca es una persona joven y de buen aspecto. Más allá de la discriminación evidente, Luis tiene 45 años y se encuentra vestido con ropas deportivas, a diferencia de los otros dos actores sociales, que tienen 25 y 28 años y llevan ropa más formal.

El uso de las estadísticas también configura la coartada verosímil (como en los otros episodios), ya que permite sostener como verdad, por ejemplo, el hecho de que si 60 personas

prestan su firma a Francisco y 36 a Richard, los argentinos en conjunto actúan con prejuicios con la gente *tatuada*.

6.3. El falso valor probatorio de las cámaras Gesell y de la encuesta callejera

En este episodio, el programa incluye dos cámaras Gesell (en *focus groups*) y una encuesta callejera como *pruebas* del prejuicio en razón del aspecto. Lo que *narran*, una vez más, se configura como verosímil apoyándose en el sentido común que construye un estereotipo en razón del aspecto:

- En el primer *focus group*, intervienen los participantes a los que se les pide que adivinen las profesiones de un grupo de personas y las personas que se prestan a esa experiencia: un político, un médico, un verdulero, un colectivero y un abogado;
- en el segundo *focus group*, intervienen los participantes a los que se les pide que asocien estereotipos, prejuicios y profesiones y las personas que se prestan a esa experiencia: un *joven de pelo atado* y artista de circo, un *hombre de talla pequeña* y empresario, una mujer *rubia importante* y licenciada en Ciencias Políticas, una *mujer morocha* y docente *travesti*, una mujer *rubia madura* y *stripper*, un hombre *morocho bohemio* y repartidor a domicilio y una mujer *morocho de pelo corto*, ama de casa y lesbiana;
- participan de la encuesta en la calle, los transeúntes que adivinan cuáles son las profesiones o algunos rasgos significativos de un grupo de personas y las personas que se prestan a esa experiencia: un biólogo, un *sin techo*, un karateca, un transeúnte que acaba de realizar su examen médico preocupacional para ingresar a la Municipalidad y un veterano de la Guerra de Malvinas.

En las tres *experiencias*, se crean situaciones en las que lo que se espera es que los

participantes *adivinen* ciertas cuestiones en función del aspecto. Desde este punto de vista, la acción de adivinar es tautológica, ya que los actores sociales hacen justamente lo que se les pide que hagan para demostrar que en efecto lo hacen, como ocurre en “El último trago” en relación con el consumo de alcohol. En otras palabras, se los convoca para que prejuzguen y sean prejuzgados y ellos, prejuzgan y son prejuzgados: dado que el episodio define el prejuicio como una forma de desconocimiento, los participantes no tienen otra opción que prejuzgar.⁶³⁰ Lo que se quiere demostrar exhibe los atributos del sinsentido: se le pregunta a la gente quién cree que es, por ejemplo, un sin techo, y la persona adivina en función del aspecto, desde luego, porque la situación provocada no brinda otros elementos para elaborar la respuesta. En otras palabras: el episodio invita a prejuzgar y, por supuesto, quien responde, lo hace; si no lo hiciera, no habría relato.

Con la primera cámara Gesell, el episodio genera una reflexión respecto de la experiencia: “*Juzgar por el aspecto conduce al error, pero también hace daño*”. Desde una perspectiva ética, la misma práctica periodística es la que primero ocasiona el perjuicio al configurar públicamente al otro como diferente (boliviano, petiso, enano, obeso, *travesti*, anciano, etc.) con la finalidad de demostrar aquello que en realidad no requiere demostración, porque ya se construyó verosímilmente como problema. Este procedimiento puede enunciarse, parafraseando a Sartre, de

⁶³⁰ Al respecto, resulta contradictorio que las cámaras Gesell se realicen a través de CIO, una consultora argentina especializada en recursos humanos y desarrollo de negocios, áreas que normalmente se identifican como sensibles a la práctica prejuiciosa como garante del *éxito* empresarial. De hecho, la *especialista* de la empresa sostiene que los experimentos solo pretenden demostrar que el aspecto condiciona la respuesta y no ahondar en las razones profundas o sociales que determinan ese condicionamiento. El episodio avala desde su propia construcción narrativa esta afirmación, pero a la vez y paradójicamente adopta la perspectiva de la víctima fuertemente crítica de los criterios empresariales: Sergio (el enano), Gaby (la *travesti*) y Luis (el obeso) explican que desde la primera entrevista laboral se los impugna por su aspecto.

En la encuesta callejera, no es baladí que se invite a Alejandro, el joven que viene de realizar su examen preocupacional, a participar de la experiencia solamente porque está en la calle observando cómo la televisión trabaja: dado que lo que se espera es una *adivinación* en función del aspecto, lo mismo da el grupo que la producción reunió (formado por un karateca, un biólogo y un *sin techo*), que cualquier otra persona que esté por allí.

la siguiente forma: *si los prejuizados no existieran, La liga debería inventarlos*.⁶³¹

7. Conclusión: los relatos del prejuicio

En el mundo posible de *La liga*, dos *placas* informan sobre el *ranking* de grupos prejuizados, pero la información -como en otros episodios- es contradictoria. Según este *ranking*, los prejuicios se establecen:

- *contra personas con sobrepeso, gays, lesbianas y travestis*: la clasificación atiende a las clases afectadas, pero estas aparecen *poco* representadas en el episodio, en comparación con los inmigrantes bolivianos, que no figuran en este *ranking*. El caso de Luis es el único que atiende al sobrepeso (aunque el mismo tema se menciona en las entrevistas a estudiantes secundarios) y si bien la historia de la *travesti* Gaby tiene un desarrollo que permite conocer más en detalle su caso, no se la incluye en relatos probatorios (es decir, en relatos en los que la acción de prejuizar sea puesta en evidencia contra ella). Sí se incluye a Zamira, la otra *travesti*, pero no se narra su historia de vida, ni se le da la voz más allá de una breve evaluación de la experiencia en la que destaca que la gente le da la firma a Francisco porque es muy lindo y que ella también lo elegiría. Por último, no hay relatos sobre *gays* y lesbianas (aunque Dolores, un ama de casa homosexual, participa de un *focus group*, pero en este caso el prejuicio es contra su aspecto y no contra su condición sexual).
- *según el nivel sociocultural, el color de piel, la obesidad, la discapacidad y la nacionalidad*: la clasificación atiende al *tema* del prejuicio. Este criterio permite un nivel mayor de generalidad que el anterior al incluir la perspectiva personal del problema en una dimensión social. Hay numerosos relatos, testimonios y experiencias en relación con el prejuicio a causa del color de

⁶³¹ El mismo tipo de configuración se repite en otros episodios, como “Discriminación” y “De la villa a la fama”.

la piel, pero asociados a la nacionalidad y, por ende, a la inmigración (boliviana y africana). Respecto de la discapacidad, un hombre en silla de ruedas participa de una experiencia en la calle, pero no se le da la voz, ni se narra su historia. Dado que el concepto de discapacidad incluye situaciones muy distintas (que van desde la invalidez física hasta la deficiencia mental), ese único ejemplo resulta exiguo. La categoría *nivel sociocultural* no se explica, pero se infiere que pondera el nivel de escolaridad y la clase social. En el episodio, no hay relatos, ni testimonios, ni experiencias sobre prejuicios que respondan a esta categoría, excepto la mención subsumida que realiza Ricardo Forster, el especialista.

En efecto, R. Forster elabora un *ranking* en el que relaciona los prejuicios con la *nacionalidad* (menciona como víctimas, a bolivianos, paraguayos y chinos) y con la *pobreza*. Luego, agrega que “*en una sociedad fragmentada, el otro siempre pertenece al orden de la sospecha si no pertenece a mi grupo de pertenencia, espacio social o lengua cultural*”. La fragmentación social como condición para que aumenten las prácticas prejuiciosas sitúa el problema en una dimensión histórica que no se contempla en las otras clasificaciones, ni en los relatos incluidos, excepto en los testimonios de los inmigrantes bolivianos: un comerciante habla sobre la relación entre pobreza y prejuicio; un grupo afirma que el prejuicio es producto de la envidia, ya que los bolivianos son más trabajadores; y otro grupo señala que el prejuicio por el color de la piel también se da entre argentinos. Pero sus voces -como en otros episodios (por ejemplo, “De la villa a la fama”)- se encuentran subsumidas en la del meganarrador, que garantiza de este modo el sentido procurado que se expresa en la puesta en intriga.

Como se puede observar, los grupos contra los cuales se ejerce la violencia del prejuicio están claramente determinados, aunque no todos ellos tienen existencia efectiva en el mundo posible de *La liga*. Pero la delimitación no explica por qué cualquiera de esos grupos son *hoy* los

más vulnerables, más allá del breve comentario de R. Forster.⁶³² La ausencia de historicidad *esencializa* a las víctimas y las hace proclives a padecer acciones motivadas por el prejuicio, ya que está en *su naturaleza* provocarlas. Es en este sentido en que puede afirmarse que son dos veces prejuizadas: por el meganarrador, que las elige en razón de sus propios prejuicios *naturalmente* contruidos, y por los actores sociales *normales* (los antihéroes), a los que se convoca para *verificar* que esos grupos *producen* reacciones prejuiciosas. Por otra parte, la exhibición indiscriminada de las víctimas produce la generalización: lo que se narra es que todas ellas son prejuizadas *por igual*. De este modo, se silencia la particularidad y sobre todo el *sentido* de cada tipo de prejuicio y se clausura la posibilidad de comprender las razones que llevan a que un actor social en particular diga (o repita) lo que todo un grupo sostiene sobre otro grupo.

En el mundo posible de *La liga*, los prejuicios se explican privilegiadamente por dos *causas próximas*: el *desconocimiento* y el *miedo* a lo otro. Los relatos incluidos, en consecuencia, no dejan de ser manifestaciones individuales (personales), aunque comunes a un grupo de personas: los *argentinos*. Pero estos están presentados de manera tan general, que -más allá de la percepción individual asociada exclusivamente al desconocimiento- no se los identifica como actores sociales en sus contextos. Este nivel de generalización conduce, por ejemplo, a configurar un *focus group* sin brindar ningún tipo de información acerca de los criterios que determinaron la agrupación de esas personas: todas son *argentinas*, todas son *normales*, todas *pueden prejuizar por igual* a cualquiera que *La liga* haya seleccionado previamente como propenso a ser prejuizado. La misma situación se repite en las *cámaras ocultas* (experimento sujeto al devenir

⁶³² Considero que en el *mundo de referencia*, los prejuicios se manifiestan socialmente como una agresión o una actitud de rechazo a un grupo que es previamente estereotipado en razón de algunos rasgos simplificados y generalizados. Los prejuicios son *contra* un grupo, aunque en la práctica cotidiana se ejerzan *contra individuos*. Cada sociedad posee sus propios prejuicios y estos varían de una época a otra. Por lo tanto, las razones por las cuales un grupo prejuiza a otro deben buscarse en las mismas relaciones sociales y en las estructuras que las configuran.

azaroso de los transeúntes, pero de un espaciotiempo indeterminado, al menos para los espectadores), el *sondeo* en la puerta de un colegio *cualquiera* a un grupo de chicos *cualquiera*, y en la *encuesta callejera* donde, por ejemplo, se le pide a la gente que adivine por el aspecto quién es un ex combatiente de Malvinas entre un grupo de participantes que incluye jóvenes de 20 años o que seleccione entre categorías no excluyentes (por ejemplo, *karateca* y *empleado* o *biólogo* y *veterano de guerra*, por nombrar las más evidentes). Esta *uniformidad* hace que en el mundo de *La liga* burlar a una chica por ser petisa sea equivalente a señalar que los bolivianos huelen mal o a negarle la firma a un joven tatuado.

Este tipo de configuración narrativa tiene al menos una consecuencia ética: el episodio concluye en que si todos aceptáramos a todos, si nadie juzgara, si nos tomáramos el trabajo de conocer a quien inicialmente rechazamos, entonces nadie sufriría y habitaríamos un mundo mejor. En términos de relato, dado que los mundos posibles siempre se relacionan con su *mundo de pertenencia*, este mundo que propone *La liga* es *imposible*: la uniformidad entre prejuicios, la universalización del acto de juzgar y el desconocimiento asociado al miedo como causas *únicas* de esa acción tiñen de sentimentalismo utópico la configuración de la solución del problema.

El *alivio* que produce la fantasía de un mundo mejor y la *generalización* que diluye las causas últimas responden a la modalidad del *infoshow*: si las diferencias se deben al aspecto y no a una forma de organización y de legitimación social, y si la dificultad se basa en el desconocimiento, el problema no es *tan* grave. Para *La liga*, en un mundo sin prejuicios, todos seríamos aceptados como iguales y las diferencias no expresarían injusticia, pluralidad y confrontación de ideas o distribución desigual de bienes, sino la existencia de una mera diversidad de aspectos o formas. Por lo tanto, un mundo sin prejuicios es, para *La liga*, además de

una utopía, un mundo de aceptación y de resignación. Al respecto, la ausencia de actores sociales prejuizados por ser *pobres* tiene una significación destacada. También resulta muy significativo que el racista sea definido de manera inocua como alguien que juzga a partir de estereotipos y que se cree superior para “*esconder su miedo a lo diferente*”.

Para el poeta Caetano Veloso, “*De cerca nadie es normal*” (“Vaca profana”, *Profana*, Gal Costa, 1984): es decir, no somos iguales y ninguno es ni puede pretender ser *más* normal que el otro. El episodio, en cambio, sostiene lo contrario: de cerca, todos respondemos a la normalidad. El *idealismo igualitarista* intenta así diluir las diferencias, homogeneizar a los grupos y aceptar al otro no por ser otro, sino por ser el mismo que *yo* (el abstracto *argentino medio que mira La liga*), pero incluido en otra forma.

3. Episodio N.º 24: Los inmigrantes como víctimas y victimarios ⁶³³

1. **Título:** “Discriminación”
2. **Tema:** la discriminación
3. **Desglose de contenido narrativo**

Matías: Recorre la villa El Monte (Quilmes, provincia de Buenos Aires) con Darío, Nico, Hansel y Coni, militantes homosexuales de la Agrupación Jóvenes por la Diversidad. Junto con ellos, entrevista a mujeres del barrio acerca de la discriminación. Entrevista a los militantes en su sede de Laferrere (provincia de Buenos Aires). Participa de una *cámara oculta* realizada en la puerta de un bar *gay-friendly* de la ciudad de Buenos Aires, en el que se les impide el ingreso. Entrevista

⁶³³ Cantidad de bloques: 2. Día de emisión: martes 16 de septiembre. *Rating*: 12.3.

a Diana, Mariela y Noelia, tres jóvenes *travestis*, en una cocina. Participa de un diálogo entre los miembros de esa agrupación (que incluye a las *travestis*), dos homosexuales y otras dos *travestis* de la ciudad de Buenos Aires.

Tamara: Entrevista a Alejandra, una transexual especialista en hidrocarburos, que perdió su trabajo a causa del cambio de sexo. En Laferrere, participa de una *cámara oculta* durante cuyo desarrollo Darío y Nico pasean de la mano y se besan. Observa las reacciones de la gente. Luego, pregunta por qué reaccionaron así. Entrevista a Marcelo Urresti, profesor y sociólogo, acerca de la discriminación.

Gisela: Participa de una *cámara oculta* en la que dos jóvenes *travestis* solicitan en la calle la colaboración de personas para resolver un problema. En la villa 20 de Lugano, entrevista a Diosnel y Pancho, dos inmigrantes paraguayos, y a una mujer y un hombre bolivianos. Mantiene un diálogo con Diosnel y una mujer boliviana. Concorre a la empresa donde trabajaba Alejandra (que entrevista Tamara) y solicita una entrevista con el gerente, que le es denegada.

Diego: En Liniers (ciudad de Buenos Aires) entrevista a José, peruano, tres inmigrantes bolivianos, un grupo de africanos negros y un argentino. Propone a Rodrigo (brasileño) y Alberto (boliviano) que concurren con *cámaras ocultas* a un bar -que es propiedad de bolivianos- en respuesta a un pedido de ayudante de cocina y mesera.

Cámara oculta: archivo de la emisión del ciclo correspondiente a 2006, en el que se ve a un inmigrante boliviano que espera durante media hora ser atendido en un bar de la ciudad de Buenos Aires. Luego, llega Diego al mismo bar y lo atienden de inmediato.

4. La doble discriminación del actor social ⁶³⁴

El episodio comienza con un *croma* de una calle sobre el que se imprimen las imágenes de Matías y, posteriormente, la de un *representante* de cada uno de los grupos discriminados. Dice Matías: *-Bienvenidos a La liga. En el programa de hoy, te vamos a demostrar por qué si sos gordo o pobre o cambiaste de sexo o sos extranjero, te pueden discriminar.* La discriminación se relaciona, por lo tanto, con la pobreza, la obesidad, el cambio de sexo y la condición de extranjero (en realidad, de inmigrante). El extranjero está representado por el estereotipo de los habitantes de la región andina: su piel es oscura y lleva una mochila característica de la artesanía de la zona. La primera afirmación del episodio es que la discriminación se relaciona con el aspecto.

A continuación, se informa por medio de estadísticas (presentadas con *gráfica*) sobre el estado de la discriminación en la Argentina al tiempo que Gisela afirma: *-Cerca del 40% de los argentinos nos sentimos alguna vez discriminados y un 60% presenció alguna vez una discriminación.* Las estadísticas son verosímiles en razón del prestigio con que cuentan las ciencias exactas. Como ocurre en el resto del *corpus*, no tienen referencias sobre su procedencia y metodología de obtención de datos. Lo que afirman es que la *discriminación* constituye un problema de alcance *general*. El nivel de generalidad es fundamental para el *valor/noticia* del problema. Por otra parte, se sostiene que más de la mitad de la población presenció acciones discriminatorias y que cerca del 40% *se sintió discriminada*. El uso reflexivo del verbo *sentir* modaliza la acción que se denuncia ya que la tiñe de la subjetividad de quien la padece y relega a un segundo plano la responsabilidad de quien la ejerce. La modalización también se refuerza con

⁶³⁴ El contenido de este subtítulo está editado en el DVD bajo los títulos “Presentación”, “Bolivianos y paraguayos I” y “Bolivianos y paraguayos II”.

la paradójal imprecisión de la misma estadística: el porcentaje es de *cerca del 40%*. La forma de presentar esta información es importante en función del tipo de pacto de confianza que el meganarrador establece con el espectador modelo en el inicio mismo del programa: no se lo interpela como *discriminador* sino como *testigo* o *víctima* de la discriminación; por lo tanto, ambos pueden reconocerse como sujetos éticamente positivos. Planteado de este modo, el pacto contribuye a la configuración de cada periodista como personaje vicario del espectador, lo que facilita la identificación durante el *desarrollo* del episodio, cuando algún periodista *ataque* verbalmente a quienes discriminan. Los *responsables* y las *causas* no se mencionan, ni siquiera por medio de estadísticas: la desmarcación -una vez más- es un procedimiento destinado a eludir la atribución de las responsabilidades.⁶³⁵

A continuación, vuelve el croma de la calle y Tamara introduce un aspecto fundamental del problema tal como lo plantea el episodio: *la discriminación que ejerce el discriminado*. Dice la periodista: *-Pero a veces, el discriminado paga con la misma moneda: el gordo discrimina al obeso, el pobre al indigente y el gay de la Capital al del conurbano*. El problema, entonces, se cierra sobre si mismo. El *a veces* es retórico (una suerte de lýtotes adverbial), ya que en el mundo posible de *La liga*, este tipo de discriminación entre *pares* ocurre la mayoría de las veces. En efecto, la idea de *pagar con la misma moneda* puede ser un error de construcción verbal si se piensa que lo que se quiere decir es que el discriminado aplica el mismo maltrato que recibe a otros en peores condiciones. Pero *lo que se dice* no es eso, sino lo contrario: que el gordo (el pobre, el *gay*) le está pagando al obeso (al indigente, al *gay* de Capital) con la misma moneda que

⁶³⁵ La gráfica del hombrecito que aparece caminando desde el ángulo inferior derecho hacia el izquierdo apunta el planteo de la intriga. La imagen representa los sentimientos que produce el ser discriminado: el de exclusión (*se dirige hacia fuera del cuadro*) y el de humillación (*lo hace encorvado y con la cabeza baja*). La situación -también desmarcada- se apoya en una máxima que afirma que *discriminar es una acción negativa*. Esta máxima sostiene la verosimilitud de todo el episodio en razón, desde luego, de su *evidencia*: de hecho, en ningún momento se justifica por qué está mal hacerlo y si en todos los casos es incorrecto.

este antes le pagó. La idea así interpretada es coherente con una intriga orientada a presentar la discriminación como un problema que se dirime básicamente entre discriminados; es decir, como un círculo en el que la responsabilidad es *inherente* a las propias víctimas. Aparece entonces la representación realista a través de la causa próxima, estrechamente relacionada con la elisión de las responsabilidades finales y con una de las tesis principales del episodio, la cual afirma que *la discriminación es un problema entre pobres*. Volveré sobre este punto más adelante. Por otra parte, la gradación discriminatoria que establece el texto verbal aporta verosimilitud a la idea: gordos discriminan a obesos⁶³⁶, pobres a indigentes y *gays* capitalinos a bonaerenses.⁶³⁷

La voz en *off* de Matías cierra la presentación de la intriga invistiendo *de valor periodístico* el problema en razón de su *proximidad*: *-La discriminación está en el trabajo, en la escuela, en los boliches y hasta en la calle*. Las imágenes de las calles que se muestran a continuación establecen el *punto cero*, ya que responden a las zonas donde se desarrollarán los relatos incluidos. En ellas, según *La liga*, se concentra el mayor número de extranjeros y de discriminación: corresponden a barrios pobres como Liniers, Villa Lugano y Laferrere. El hecho de que la discriminación se encuentre incluso (*hasta*) en la calle confirma el *aspecto* como una propiedad central para la discriminación, ya que la vía pública es un *no lugar* donde el encuentro con el otro es anónimo y fugaz (Marc Auge, 1992).

Las imágenes de las calles, por otra parte, son *separadores* que tienen la función de cohesionar los diferentes segmentos: muestran imágenes de gente caminando y, a través del

⁶³⁶ El episodio propone una diferencia semántica del tipo +/- entre ambos términos, que escapa a los usos normalizados del idioma.

⁶³⁷ En este último caso, el episodio da por sentado que vivir en la capital implica un estatus económico mayor que hacerlo en algunas zonas del conurbano asociadas con la pobreza. Por otra parte, en el *desarrollo*, solo se incluyen relatos sobre pobres. La pobreza, por lo tanto, se representa -aunque no se la nombra- como una propiedad esencial de quienes discriminan en razón de la nacionalidad y de la sexualidad. La obesidad forma parte del problema, pero no se incluye en el *desarrollo*, aunque sí se retoma en la conclusión, configurando así el tipo de razonamiento *entimemático* que mencioné en el **capítulo N.º 6**.

zoom, la enunciación centra la atención en aquellas personas que *pueden ser discriminadas* en razón de su condición de inmigrantes pobres. El *indicio* en todos los casos es el color oscuro de la piel y del cabello. No se muestran personas obesas o que parezcan homosexuales, transexuales, *travestis* o *simplemente* pobres. En la calle, además, el actor social es *involuntariamente* capturado por la cámara y prefigurado a la vez como *extranjero pobre* y *víctima de la discriminación* en razón de su aspecto, como había ocurrido en la apertura de la intriga con los *cromas*. El procedimiento es paradójico, pero no inusual en *La liga*: para narrar la discriminación como una acción negativa y reprobable, el episodio construye los discriminados con las mismas propiedades que lo hacen quienes denuncia como discriminadores; es decir que les atribuye los mismos rasgos estigmatizadores que denuncia. De esta forma, la discriminación adquiere el estatuto de *verosímil* en razón del prejuicio.

5. Las categorías auto-anulantes de la discriminación

En el mundo posible de *La liga*, la discriminación como problema afecta a la clase de los actores sociales que tienen la propiedad esencial de *poseer identidades de género diferentes a las hegemónicas* o *ser inmigrantes provenientes de países limítrofes y de África*. Excepto Alejandra, la transexual, y los *gays* y las *travestis* de la capital, todos son *pobres* y la mayoría discrimina a otros que compartan su misma propiedad esencial. Por su parte, las clases que se definen por las propiedades esenciales de *ser heterosexuales* y *ciudadanos argentinos* también discriminan, pero no son discriminados. Específicamente, rechazan a *travestis*, *transexuales*, *homosexuales varones* y *extranjeros*.

Si se tiene en cuenta que en la intriga se sostiene que existe la discriminación en razón de

la *pobreza*, puede afirmarse que los que más discriminan son los propios discriminados.⁶³⁸ Esta afirmación deviene del análisis de los relatos incluidos, donde predominan ampliamente los actores sociales pobres.

Si se atiende a las *clasificaciones y definiciones* que el episodio construye en relación con la discriminación, el mundo representado se configura como *auto-anulante*.⁶³⁹

- en el *planteo de la intriga*, la discriminación se relaciona sucesivamente con *pobreza, gordura, cambio de sexo y condición de extranjero*, y con *indigencia, obesidad* (como “exceso de gordura”) y *homosexualidad*.
- En el *desarrollo*, se la define como la acción de “*considerar a una persona inferior por su nacionalidad, religión o elección sexual*”. Se incorpora ahora *religión*, pero se elimina *pobreza y gordura*. Por otra parte, se amplían otras categorías: *elección sexual* puede incluir tanto *cambio de sexo* como *homosexualidad*, y *nacionalidad* sustituye la condición de *extranjería* por la de *identidad nacional*.
- El especialista M. Urresti, en cambio, sostiene que la discriminación se centra en la percepción de *diferencias sociales, étnicas y de género*.

Las categorías empíricas que el episodio establece en la intriga se relacionan con las de M. Urresti de la siguiente manera: *pobreza, religión y obesidad*, con *diferencias sociales*; *condición de extranjero*, con *etnias*; y *homosexuales y transexuales*, con *género*. No se mencionan las *travestis*.⁶⁴⁰

- Cuando el episodio establece un *ranking* de discriminación, ubica las siguientes categorías:

⁶³⁸ Es de destacar que, en el caso de los africanos, estos afirman que los discriminan solo los ciudadanos menos escolarizados (y probablemente también *pobres*).

⁶³⁹ Así ocurre también en “Trata de mujeres”.

⁶⁴⁰ El travestismo masculino no tiene existencia posible en *La liga*: no hay ni se mencionan mujeres que hayan optado por ser varones.

nacionalidad, sector socioeconómico y homosexualidad. Según el criterio de relevancia que establece el mismo episodio, discriminación por *religión y obesidad* son problemas secundarios; por lo tanto, es verosímil que no haya relatos incluidos *ad hoc*. Pero si se aplica este mismo criterio a todas las categorías, los tres relatos vinculados con *transexualidad y travestismo* serían excesivos, ya que no figuran en los primeros puestos del *ranking*. Esto puede deberse a que el meganarrador no piensa estas identidades de género como *performativas* (Josefina Fernández, 2004), sino como *variaciones* de la *homosexualidad masculina*, lo que implica un sesgo ideológico en sí mismo discriminador, que colisiona con el estilo bienpensante que el programa pretende construir.⁶⁴¹ Este sesgo se encuentra también en la identificación de la condición de *extranjero inmigrante y discriminado* solamente cuando se trata de *africanos que son negros y latinoamericanos provenientes de la zona andina o de Paraguay*.⁶⁴² Del mismo modo, es significativa la ausencia *per se* de relatos sobre discriminación a causa de la pobreza o la indigencia. Esto se debe, como ya expliqué, a que en el mundo posible de *La liga* la discriminación es predominantemente un problema *entre* extranjeros pobres y homosexuales; es decir, un problema *de* los extranjeros pobres y los homosexuales.

- En el *cierre* del episodio, la discriminación se identifica nuevamente con las categorías de *obesidad, pobreza, homosexualidad y condición de extranjero (inmigrante)*. No se incluye *religión* y únicamente en un sentido muy oblicuo puede aceptarse que solo los inmigrantes pertenezcan a *etnias* y que -como ya señalé- *homosexualidad* englobe a *travestis y transexuales*, todos ellos prefigurados a la vez como *varones*.

El hecho de que el episodio no configure *clases de actores sociales discriminados* de

⁶⁴¹ Me refiero a que así se sostiene que una *travesti* es un hombre vestido como mujer y no el testimonio de una forma particular de identidad femenina.

⁶⁴² No están, por ejemplo, los *orientales* que Matías acusa de tratantes en “Tráfico de personas”.

manera coherente sino contradictoria, tiene una consecuencia narrativa: dado que no hay *autenticación* textual, los estados internos son *discordantes* en relación con el mundo de referencia. En efecto:

- se *dice* que se discrimina a los gordos, a quienes profesan ciertas religiones y a ciertos grupos que manifiestan diferencias sociales (aunque no se sepa cuáles), pero las tres clases no tienen *existencia posible y efectiva* en el episodio;
- solo los inmigrantes pertenecen a etnias, por lo tanto ningún argentino es discriminado en razón de ellas (por ejemplo, los argentino pertenecientes a los pueblos aboeígenes);
- como ya señalé, la discriminación de género afecta a (los) *homosexuales*, (las) *travestis* y (las) transexuales, pero no, por ejemplo, a *mujeres heterosexuales*, (los) *travestis* y transexuales; y
- en la ciudad de Buenos Aires, no hay homosexuales pobres que discriminen a los del conurbano y en el conurbano no los hay ricos o de clases medias que discriminen a los homosexuales a causa de su pobreza.

Me interesa destacar asimismo dos consecuencias éticas que se desprenden de lo anterior:

- ya que en el mundo posible de *La liga*, un número significativo de víctimas de la discriminación no tiene *existencia posible* sino *nominal*, estas no son *efectivamente* discriminadas (no se narra su discriminación, solo se la enuncia). Por lo tanto, se debilita el efecto de demostración y denuncia que el episodio promete en su puesta en intriga; y
- los pobres (argentinos e inmigrantes) son los que más discriminan, en especial a los más indefensos de su misma clase: los *otros* extranjeros y homosexuales.

La falta de definición, la confusión entre categorías y los silencios respecto de *otros* grupos fuertemente discriminados en el mundo de referencia (como son los aborígenes, las mujeres o los *simplemente* pobres e indigentes) resulta coherente con la configuración del

problema dentro de la modalidad del *infoshow* que, como ya expliqué, implica un tratamiento a la vez espectacular y entretenido. En la medida en que la discriminación *nos involucre a todos* (como señala Gisela en la intriga), pero tenga existencia posible solo en ciertos grupos (que además se discriminan primariamente entre ellos mismos), el episodio garantiza el sufrimiento, pero también el *alivio*: la realidad que *La liga* promete *demostrar* se encuentra un poco más allá de *nosotros*.

Matías afirma en la conclusión que “*lo peor no es discriminar o ser discriminado: es creer que hacerlo está bien*”. Dado que el meganarrador y el espectador modelo comparten esta *máxima*, la discriminación puede pensarse como un problema de los otros y, sobre todo, como un problema *menor*: ¿quién -aunque discrimine- puede creer que hacerlo esté *bien*?, sostiene retóricamente el mismo episodio a través de las violentas exhortaciones de Diego, Matías, Tamara y Gisela a los pobres que discriminan a homosexuales e inmigrantes, también pobres.

6. Clase de entrevista y actor social ⁶⁴³

En este episodio, se presenta a los actores sociales *narrativamente* como:

- *villanos*: los que discriminan sin tener propiedades esenciales que los hagan ser discriminados. Poseen la función de oponentes y se definen por sus *acciones* (separar, juzgar, señalar, burlar, despreciar, despedir, etc.), que desde luego implican también *desvalores*. A diferencia de lo que ocurre en otros episodios (como “Tribus”, por ejemplo), en este se los entrevista, ya que de su *existencia probatoria* depende la constatación del problema. Incluso, se les propone el *derecho*

⁶⁴³ Aunque con matices, esta clasificación puede aplicarse a todos los episodios. Lo que describo y analizo se encuentra ejemplificado en el DVD bajo el título de “Bolivianos, peruanos, paraguayos y africanos”.

a *réplica*, como ocurre con los directivos de la empresa donde Alejandra trabajaba.⁶⁴⁴

- *Antihéroes*: la mayoría de los inmigrantes, los homosexuales y algunas *travestis*, ya que si bien padecen la discriminación o se sobreentiende que la padecen, también la ejercen. Se los representa como moralmente contradictorios. El alcance de la acción de discriminar acerca o aleja al antihéroe de la clase siguiente, con la que tiene puntos de contacto evidentes.
- *Víctimas*: los actores sociales que son discriminados, pero no discriminan. Se caracterizan por su pasividad. En términos de *ranking* de personajes, son los últimos, ya que en el mundo posible de *La liga* no tienen a quién discriminar o no pueden hacerlo. A este grupo pertenecen algunas de las *travestis*, la transexual Alejandra y algunos inmigrantes, como el brasilero Rodrigo y el boliviano Alberto.
- *Héroe*: se incluye en este grupo a los actores sociales que deciden *enfrentar* la discriminación sin discriminar. En este episodio, la clase se configura de forma *ambigua*: incluye a los cuatro militantes de “Jóvenes por la diversidad”, ya que realizan acciones heroicas⁶⁴⁵, pero a la vez discriminan a los *gays* de la capital. Sin embargo, la voz de Darío (uno de los militantes por la diversidad) se incluye en el cierre del episodio afirmando un mensaje que expresa vicarialmente la propuesta del meganarrador: “*Me fastidia la superficialidad y el individualismo. Porque si hoy todos los que fuéramos gay, lesbianas o travestis saldríamos a pelearla y a lucharla, todo sería más fácil y los logros y las conquistas serían más concretas*”. Volveré sobre el sentido de este testimonio en las conclusiones. También Diosnel, el paraguayo que pertenece a una organización social (no precisada por el episodio) que trabaja con bolivianos, puede pensarse

⁶⁴⁴ Esta situación es inverosímil, pero narrativamente intenta demostrar la discriminación a través de sus agentes: Gisela se comunica *de improviso* a través de un portero eléctrico con *alguien* de la empresa, le pregunta si el gerente la quiere recibir para explicar por qué se despidió a Alejandra y, como la persona le responde que no, la periodista da por cerrada la oportunidad.

⁶⁴⁵ Se presentan como *militantes*, pasean de la mano y se besan públicamente en Laferrere. También acompañan a Matías en su interpelación a las vecinas de Villa El Monte.

como héroe, ya que enfrenta a los mismos paraguayos, que se caracterizan por rechazar a los bolivianos. Pero su testimonio finalmente es un índice de rechazo hacia sus mismos compatriotas.

- *Especialista*: pertenece a esta clase M. Urresti. Su función narrativa es *ayudar* a pensar el problema aportando definiciones o circunscribiendo problemáticas.

El tipo de entrevista se relaciona con el actor social de la siguiente manera:

- La *entrevista encubierta* se utiliza para *simular* el diálogo entre discriminadores y discriminados cuando estos son pobres u homosexuales. Se logra de esta forma un tipo de *espontaneidad* que contribuye a la construcción de un verosímil que intenta poner en evidencia *la verdad* del problema a través de la interacción entre los involucrados. Este tipo de entrevista contribuye a demostrar que el problema de la discriminación es básicamente un asunto *entre* discriminados, como se sostiene en la intriga.⁶⁴⁶
- El *pseudodiálogo* se utiliza en la entrevista al especialista y representa con claridad la jerarquía de los roles, que en este caso se configura alrededor del *saber como verdad*: el periodista - figura vicaria del espectador modelo- pregunta sin cuestionar y el entrevistado responde sin dudar. Su autoridad se construye como verosímil porque *representa* el pensamiento científico y académico (garantizado por la posesión de un título de grado y una profesión, que se certifica en el *zócalo*). También se utiliza esta clase de entrevista con los *villanos*, pero en este caso se configura alrededor de la acusación: el periodista imputa y el otro *se defiende*. A diferencia de lo que ocurre con el especialista, los rasgos personales no son irrelevantes, ya que aportan *textura* al conocimiento del personaje y son cruciales para la credibilidad retórica de lo que dice

⁶⁴⁶ El procedimiento narrativo ubica a los periodistas en un lugar *externo* y subsidiario, como ocurre en el documental de observación de orientación etnográfica.

la enunciación.⁶⁴⁷

- El *diálogo híbrido* se utiliza con los actores sociales caracterizados como *antihéroes* y *víctimas*, aunque de manera diferente: cuando se trata de víctimas, el entrevistador -sin resignar su lugar de poder-, se propone como una suerte de *confesor cómplice* a partir de la construcción de una relación que simula un encuentro entre pares regido por la comprensión y la compasión. Así ocurre durante la entrevista que Tamara realiza a Alejandra. Pero cuando los actores sociales se configuran como antihéroes, si el punto de vista del entrevistado no coincide con lo que el episodio sostiene, el periodista discute, cuestiona e incluso ataca. Así ocurre durante las entrevistas al peruano José (Diego) y -en especial- al paraguayo Pancho (Gisela).

Dado que el problema de la discriminación se configura principalmente como un asunto *entre discriminados*, la correspondencia entre actor social y clase de entrevista puede relacionarse con lo que Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1992) caracterizan como *homogeneización* del otro en razón de su *miserabilidad*. El pseudodiálogo que acusa (a los villanos) y el diálogo híbrido que compadece o discute (a víctimas y antihéroes) configuran a los actores sociales como “hombres, pero de otro modo, es decir, siempre un poco menos que nosotros.” (28): sus testimonios pueden ser cuestionados y fuertemente intervenidos por el poder del que pregunta. En cambio, el *pseudodiálogo* que interpela al especialista, configura su testimonio con los atributos de la objetividad y, por lo tanto, no se lo discute ni se lo pone en duda.

7. La voz subsumida del especialista en el *infoshow*

El hecho de que *se escuche* al especialista es un procedimiento principalmente retórico

⁶⁴⁷ Por ejemplo, el *nerviosismo* del argentino (quien afirma que “*El bolita es una plaga. Están todos mamados*”) frente a Diego, quien defiende a los bolivianos y le exige que lo deje hablar.

orientado a la constitución de un tipo de verosimilitud centrado en el criterio de autoridad: antes que garantizar la polémica que supone todo dialogismo, su testimonio se encuentra subsumido en la voz hegemónica a través de la cual el relato busca construir su sentido. En efecto: el *pseudodiálogo* con el especialista tiene una configuración doble. A primera vista, como un *relato incluido* que narra el encuentro entre quien pregunta acerca de un tema que desconoce y quien responde como *experto* reconocido en ese tema. Más profundamente, en el nivel de la configuración global del episodio, la entrevista se constituye como una estratagema principalmente retórica que procura investir de legitimidad aquello que la enunciación afirma, incluso rechazando de manera implícita lo que explícitamente en el relato incluido se aprueba como *la verdad*. Por este motivo, la interactividad que supone todo encuentro, no se halla al servicio de *lo dialógico* sino de *la construcción de una exposición monológica*: la *polifonía* narrativa es un artificio que procura sostener el *poder de configurar*.

El relato de la entrevista realizada a Marcelo Urresti se fragmenta en cuatro segmentos: tres incluidos en el primer bloque y uno en el tercer bloque, próximo al cierre. En ellos, el especialista plantea una perspectiva sociopolítica acerca de la discriminación. Esta sería la consecuencia de una distribución desigual del poder y los recursos.

En el *primer segmento* afirma que las diferencias sociales, étnicas y de género se encuentran organizadas de manera jerárquica. Los grupos que ocupan lugares dominantes discriminan a quienes se constituyen como dominados en razón de su posicionamiento social. Tamara le pregunta por qué una persona discrimina. M. Urresti responde que la sociedad produce *chivos emisarios* con el fin de fortalecer el lugar dominante del *nosotros*. La discriminación consiste fundamentalmente en desvalorizar al *otro* considerándolo inferior o peor. En este segmento, por lo tanto, el especialista identifica la causa de la discriminación en las clases y los

grupos dominantes. Cuando la periodista le pide que explique el problema en términos de *individuos*, el especialista insiste en la inscripción del asunto en el campo de la distribución desigual del poder.

En el *segundo segmento*, Tamara señala que también hay discriminación entre los que son discriminados. El especialista responde que esta es una forma de posicionarse *imaginariamente* en un lugar superior en relación con la valoración de ciertos recursos. La periodista entonces pregunta por la relación entre educación y discriminación. El especialista contesta que la segmentación educativa es en sí misma una forma de discriminación ya que distribuye de manera desigual el conocimiento que una sociedad considera valioso para producir riqueza. La respuesta ubica el problema en la esfera del poder, pero la pregunta se orienta a la responsabilidad que pueden tener aquellos que discriminan *más* por poseer *menos* educación. Dado que, según el especialista, las posibilidades de recibir educación dependen del nivel socioeconómico, la discriminación que realizan los pobres sería una *discriminación en segundo grado*, ya que el primero debe establecerse entre quienes disponen la distribución desigual del capital cultural a través de la segmentación educativa. Quien no debe pelear con otros *pares* por recursos que son escasos -agrega- tiene más posibilidades de no discriminar, mientras que entre los pobres, el otro puede pensarse como un enemigo: “*Es muy fácil no discriminar cuando se tiene todo resuelto*”, concluye. En este segmento, su testimonio funciona como enlace entre el relato de Pancho, el paraguayo que discrimina a los bolivianos, y el de Diosnel, el paraguayo que los defiende.

En el *tercer segmento*, M. Urresti afirma que la discriminación más violenta es la que se origina a causa de la orientación sexual: la sociedad es heterosexual y machista mayoritariamente; por esta causa, discrimina la homosexualidad, pero lo hace de manera discrecional: a las mujeres homosexuales se las ataca más que a los varones. El segmento

cohesiona temáticamente los relatos incluidos sobre discriminación entre inmigrantes pobres y entre homosexuales de la capital y conurbano.

En el *cuarto segmento*, Tamara le pregunta si alguna vez terminará la discriminación. M. Urresti sostiene que esa respuesta la dará la Historia, pero que algunas formas se vuelven *ilegítimas* en virtud de los cambios sociales, y aclara que esta situación no indica que no se discrimine sino que su práctica se vuelve *punible*. Concluye afirmando que *a la larga, las formas de discriminación se van a extinguir*. El testimonio -ubicado inmediatamente antes del *cierre*- contribuye al apaciguamiento esperanzador que busca el *infoshow* en razón de su intención de entretener. Además, introduce un elemento que el episodio no había configurado en sus relatos incluidos, la cuestión legal: ciertas formas de discriminación *son* un delito.

En el relato de la entrevista al especialista, la *tensión* por el significado se expresa en la tentativa por sostener la discriminación como una acción individual que realizan *principalmente* los pobres con acceso insuficiente a la educación formal y los homosexuales entre ellos mismos, o una acción cuyo sentido último debe buscarse en las condiciones de la desigualdad social. El primer significado, desde luego, es el que predomina en la configuración global del episodio: la voz del especialista, por lo tanto, se encuentra subsumida en la voz hegemónica de la enunciación global y su funcionalidad antes que *verdad*, aporta *verosimilitud*.

8. Conclusiones

El testimonio del *especialista* se asienta en la posibilidad de generar sistemas legales más justos y una distribución más equitativa de los recursos que la sociedad produce: su perspectiva es social y política. En cambio, la enunciación global se asienta en la aceptación de las responsabilidades individuales: que los discriminados luchen contra sus oponentes. Estos pueden

ser tanto los que *simplemente* discriminan como aquellos que sostienen el sistema que consiente la discriminación, pero esta opción es menos probable ya que esos sujetos no tienen *existencia efectiva* en el mundo posible de *La liga*. Y tampoco la tiene el sistema legal que prohíbe las formas de discriminación que el programa narra. Por lo tanto, *no hay* donde apelar.⁶⁴⁸

Discriminadores y discriminados actúan en virtud de una *causa próxima*: son inmigrantes, por eso son discriminados y discriminan; son homosexuales, por eso son discriminados; son pobres, por eso discriminan y son discriminados. Esto genera una *ilusión de homogeneidad* que configura al actor social como un *estereotipo* en razón de solo dos de sus propiedades: la carencia (de *normalidad* respecto de los grupos hegemónicos) y la exclusión. El silencio respecto de sus *otras* propiedades posibles y de los contextos es una decisión *prefigurativa* que evita o desconoce los aspectos más virulentos de la discriminación, aquellos que -como señala M. Urresti- dimensionan políticamente el problema: en el mundo posible de *La liga*, los discriminadores/discriminados son víctimas de las causas *próximas*, no de las causas *últimas*. La *lástima* del espectador es el sentido procurado, una lástima que disminuye al otro como persona (ya que *es menos que yo*) a la vez que -en razón de la desmarcación- apacigua la capacidad de rebelión ante aquello que también podría haberse significado como *injusticia*.

En conclusión, los inmigrantes y aquellos que tienen opciones de género diferentes a las de la mayoría discriminan porque son discriminados: el círculo se cierra y con él la atribución de las responsabilidades. El testimonio subsumido de Darío -con el que concluye el episodio- expresa un llamado a “*pelearla y a lucharla*”, ya que así “*todo sería más fácil y los logros y las conquistas serían más concretas*”. La generalización que supone su exhortación y el optimismo

⁶⁴⁸ No ser discriminado es un *derecho*: las situaciones de discriminación que *La liga* configura con irritación como *inaceptables*, son ante todo *ilegales* en el mundo de referencia.

que encierra contribuyen al alivio que procura el *infoshow*. En el cierre, además, uno de los narradores afirma que *cualquiera puede ser discriminado*. Desde mi perspectiva, el problema no es tanto que en el mundo posible de *La liga* solo los inmigrantes pobres y los homosexuales sean *efectivamente* discriminados, sino que quien así se sienta pueda identificar *correctamente* contra quién debe luchar.

Capítulo N.º 8: Conclusiones. La ficción periodística y sus procedimientos

1. Procedimientos narrativos y estrategias de verosimilitud y ficción

A partir de los nueve episodios analizados, puede inferirse una serie de conclusiones respecto de los *procedimientos narrativos* y las *estrategias de verosimilitud y ficción* que se utilizan en la no ficción televisiva para narrar lo real.

1.1. Puesta en intriga y contrato

La dimensión atemporal del relato supone una *puesta en intriga* realizada por un *agente* que narra el acontecimiento, construye el sentido procurado y plantea el modo particular en que el episodio aborda el *tema*, dando cuenta así de una *temporalidad* que se significa como *totalidad* y no como simple sucesión o alternancia de hechos.

La puesta en intriga de la no ficción se realiza a través de la formulación del tema planteado como *problema*. Según José Ferrater Mora, un problema puede pensarse en dos sentidos:

- como el encuentro de dos tesis distintas y opuestas, de tal suerte que no puede aceptarse, rechazarse, probarse o refutarse lo que se presenta como un problema: solo puede aceptarse o rechazarse el problema mismo; y
- como una *cuestión* que se trata de aclarar o solucionar y se parece por este motivo a un nudo: lo que se trata de hacer es “desatar” el problema (1999: 2915).

La segunda acepción es la que predomina en la no ficción. Su formulación es la siguiente: la *resolución* ocurre en el *cierre*, pero no *a partir del desarrollo*, donde lo que se presenta son básicamente *pruebas* de la existencia del problema y no problemas en el sentido en que lo plantea J. Ferrater Mora. Estas *pruebas* son básicamente casos, estadísticas y opiniones de especialistas. Esta formulación lleva a que en el cierre se pretenda concluir *lógicamente* la intriga (y no hacerlo

narrativamente, a la manera del *desenlace* que caracteriza la ficción clásica), ni siquiera cuando el episodio se configura a través de un caso único, como ocurre en “Tráfico de personas”. Por lo tanto, el *desarrollo* presenta una estructura narrativa *de demostración*, pero el *cierre* formula una proposición o tesis *alternativa* al problema y no a sus pruebas. Por ello, la *tesis alternativa*, más que una *solución*, expresa una moraleja, una reflexión, un deseo o una recomendación: se trata de una *respuesta al problema*, por eso opera como *cierre* de lo que la intriga *abrió* antes que como cierre de cada uno de los relatos presentados en el desarrollo, que desde luego funcionan *ad hoc*. La coherencia de la *respuesta* que brinda el cierre depende del grado de cohesión entre la formulación del problema y aquellos relatos y estadísticas que se ofrecen como las *pruebas* de su existencia. Cuando esto no ocurre, la respuesta se impone como una suerte de *lucís apò mechanês* televisivo (“Crecer a los golpes”) o simplemente no hay respuesta (“Trata de mujeres”).

J. L. Borges afirma con ironía que “Hablar del problema judío es postular que los judíos son un problema; es vaticinar (y recomendar) las persecuciones, la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro y la lectura del doctor Rosenberg. Otro demérito de los falsos problemas es el de promover soluciones que son falsas también” (1989). Algo parecido ocurre en la no ficción que analizo: para adquirir estatus periodístico (es decir, para ser narrados *televisivamente*), los temas deben configurarse como problemas que a la vez se asuman como importantes y sobre todo actuales. El problema no existe *per se*, sino que se configura como tal en razón de un requerimiento narrativo. Forma parte, por lo tanto, de una *matriz narrativa* -propia de los géneros periodísticos- *que permite plantear un tema en términos de relato*.

Desde el análisis narrativo, el *problema* es parte de la ficción. En efecto: la no ficción *culturalmente* se sostiene como un tipo de configuración que excluye todo componente ficticio o imaginativo con la intención de garantizar la verdad que se encuentra *más allá* de su

representación. *Lo verificable* es un problema argumentativo relacionado con el *referente externo*, que necesariamente afecta el campo de la no ficción. En la medida en que esta *construye* lo verdadero *diciendo* que lo *es*, pero no *diciendo* que lo *hace*, la distancia *formal* entre la ficción y la no ficción se acorta, ya que la posibilidad de querer narrar algo que pueda *creerse* o *aceptarse* como verdad es para los dos tipos de relatos un problema de idéntica naturaleza y complejidad. Dado que la no ficción no dice que está construyendo un problema, sino que lo presenta diciendo que este efectivamente *existe*, puede afirmarse que lo que narra se encuentra dentro del campo de la ficción (o de *lo posible*). Esta afirmación no supone pensar cada programa como un *engaño* ya que el contenido -para bien o para mal-, permite comprender aspectos vinculados con lo real y, de hecho, además, ningún acontecimiento es en sí mismo de una determinada forma narrativa sino que es el punto de vista el que lo modela y a partir de ese modelo le da su sentido. Lo que intento destacar es la importancia que adquiere la configuración narrativa para la consideración de un problema como verosímil.

El *problema*, entonces, se configura *fuertemente* en la puesta en intriga, ya que de lo contrario el relato como *totalidad* carecería de coherencia. Los segmentos de presentación de *La liga* exponen la importancia asignada a la puesta en intriga a través de una delimitación bien determinada y de un despliegue de recursos narrativos complejos que solo están presentes en esos segmentos, como los *cromas* y ciertos efectos de postproducción. De hecho, la inclusión de ficciones protagonizadas por actores profesionales busca *ejemplificar* y *hacer más inteligible* un problema que se enuncia de manera verbal. Así ocurre, por ejemplo, en “El último trago” y “Crecer a los golpes”. Cuando el problema ya se encuentra *prefigurado* mediáticamente, la puesta en intriga se *debilita* a nivel narrativo: el episodio no incluye, por ejemplo, cromas con escenas protagonizadas por actores.

En síntesis, la intriga se plantea de manera *explícita* o *implícita*. La elección de una u otra opción depende del *problema*: en la medida en que este se encuentre muy presente en la agenda mediática, habrá menor *necesidad* narrativa de configurarlo *explícitamente*; así ocurre en “Educación” y en “Tráfico de personas”. En cambio, en “El último trago”, la intriga debe dejar muy en claro que *la mayoría de los jóvenes* tiene un vínculo *peligroso* con el alcohol. En ambos casos, la *promesa* del episodio y la *expectativa* del espectador modelo hacen posible la existencia del contrato a partir de su *cointencionalidad*: el narrador promete *mostrar* algo y el espectador garantiza estar interesado en esa mostración. Desde luego, esto ocurre solo en el campo teórico, ya que la respuesta del espectador televisivo empírico nunca está asegurada. El contrato intenta garantizar que la comunicación se producirá porque el espectador modelo *puede inferir* el *querer decir* del emisor: su inferencia es inmediatamente anterior a su interés. Por último, cuando el problema se encuentra poco definido (y no mal definido, como en “Trata de mujeres”), se sustituye la intención de *mostrarnos* conflictos por la de *descubrir* secretos. Así ocurre en “Tribus urbanas”, episodio en el que periodistas y espectadores asisten conjuntamente a una galería de retratos de grupos de jóvenes que poseen lo curioso, lo simpático y lo cómico como atributos.

Lo expuesto hasta aquí explica la relevancia y el despliegue que por lo general caracterizan las presentaciones de los programas. También permite afirmar que los jóvenes o los inmigrantes, por ejemplo, *deben ser un problema* porque si no lo fueran, no tendrían posibilidad alguna de ser narrados: *lo real*, por lo tanto, *se acomoda a lo posible*.

1.2. Unitarios riesgosos con suspensos múltiples

El suspenso busca que el espectador se formule interrogantes que sólo se responderán después. La intriga televisiva instala un tipo particular de *suspense* que encuentra su explicación

en la *fragmentación*. Esta, por lo tanto, construye un ritmo narrativo particular en función de una *expectativa de comunicación*.

La estructura de los programas de no ficción incluye por lo general un número importante de *relatos incluidos* (las “historias” o los casos) que sirven al desarrollo del problema y que - como expliqué- intentan *demostrarlo*. Cada relato particular se encuentra sometido a un *orden superior enunciativo* que se expresa a través del narrador homodiegético, figura vicaria del meganarrador. Cada relato incluido, entonces, no construye tanto una *totalidad en sí* como una *parte funcional a otra* totalidad de la que depende para significar: el episodio. En este sentido, cada uno de los relatos incluidos no importa tanto *per se* como por las necesidades de la *narración*: esta es una de las razones que explican su fuerte fragmentación y su eventual pérdida de unidad de sentido. Pero como cualquier episodio televisivo solo posee el atributo de la totalidad (o de la globalidad) *antes* de su emisión, la fragmentación interna es también una forma de adecuación a las *condiciones reales* en las que el episodio narra una *vez en el aire*: solo puede *resguardar* su coherencia global en la medida en que se configure a través de estrategias *cohesivas* orientadas a garantizar el *sentido*, pero para que este se *realice*, el episodio debe apelar *al mismo tiempo* al *interés* de su espectador modelo, siempre dispuesto a abandonarlo o a no prestarle suficiente atención. La fragmentación, por lo tanto, es una estrategia que tiene al menos dos funciones narrativas simultáneas: construye el sentido global y también el interés. Este doble carácter permite inferir uno de sus riesgos más importantes: la alta probabilidad de error. Todo episodio corre el riesgo de *no dar en el blanco doble* que ambiciosamente se propone. No me detendré en “la pérdida de interés del espectador” ya que no corresponde a los objetivos de mi investigación, pero sí en la pérdida del sentido. Esta -como en la *hamartía* trágica (aunque sin *catarsis*)- se produce por un *autoconocimiento incompleto*. Así ocurre en “Trata de mujeres” y en

“Discriminación” a causa de la configuración fragmentaria de un mundo imposible y *auto-anulante*.

Cuanto más relatos incluidos contenga un programa, más fragmentados se presentarán, generando un *ritmo* tan intenso como extravagante. A su vez, cada *fragmento* (o segmento) importa más por su funcionalidad respecto de la totalidad que por su coherencia respecto del relato del que forma parte. En una organización de este tipo, no interesa *el final* o desenlace de cada relato (como sí ocurre, por ejemplo, en los *unitarios* de ficción) sino los múltiples suspensos y finales que se puedan ir configurando a partir de su fragmentación. Pero esta no es inocua ya que produce consecuencias *éticas*: dado que cada relato está configurado y subsumido, la *confusa* narración de la muerte de Iván (“Tribus urbanas”) o la *mera* culpabilidad de Nazareno (“Crecer a los golpes”), por ejemplo, son a mi entender consecuencias *in extremis* del tipo de distribución fragmentaria del contenido.

El *suspense*, desde luego, es una *argucia narrativa*. En *La liga*, y probablemente en otros programas de no ficción, predominan la *respuesta parcial* y la *respuesta suspendida*, orientadas a mantener el interés del espectador modelo por medio de un permanente juego entre la *anticipación*, el *enigma* y la *postergación*: en la intriga se exhibe un *saber* de forma deliberadamente *parcial* y luego se pospone su *revelación*. Así ocurre, por ejemplo, con los *puncta* en el inicio de “Tráfico de personas”. También son *argucias narrativas*, la *redundancia* (por ejemplo, repitiendo en un bloque lo narrado en el anterior, como ocurre en “De la villa a la fama”), la *reformulación de la intriga* (con el fin de azuzar un interés que pudo haberse perdido, como ocurre en relación con la supuesta aparición del cadáver de Marita en “Tráfico de mujeres”), la *generación de nuevas preguntas* (para cohesionar varias historias en un mismo relato, como ocurre entre las distintas tribus en “Tribus urbanas”) o la *síntesis* (por ejemplo,

brindando lo fundamental de lo narrado en distintos segmentos del episodio). En cualquier caso, la fragmentación hace que aquello que se plantea como problema en la intriga, no se resuelva en el final, sino que se *vaya resolviendo* a lo largo del episodio, generando algo así como *intrigas subalternas* fuertemente cohesionadas por la voz del narrador (“*Ahora queríamos saber si en los tragos encuentran su identidad*”, dice Matías en un momento de “Tribus urbanas”). Por eso, en términos narrativos, los programas de no ficción como *La liga*, tienen varios *finales* internos y parciales: el suspenso no se orienta a un *desenlace* (que de hecho, el episodio no tiene) ni a un cierre, sino a *renovadas y permanentes postergaciones*. Esto ocurre así incluso cuando el episodio está configurado por un único caso principal, como en “Tráfico de personas”. El riesgo *paradójico* de la fragmentación es la destrucción misma del sentido que procura, como ocurre con el relato del rescate irresuelto de Mariana durante el *escrache* al bar New Liza (“Tráfico de mujeres”).

Si se tiene en cuenta que el espectador no mira tanto programas como *televisión*, la fragmentación interna de cada episodio responde también a la fragmentación personalizada de cada espectador y al mismo *flujo* televisivo que menciona R. Williams: un espectador puede volver en cualquier momento a la emisión de *La liga*, por ejemplo, porque lo que debe seguir es el sentido global de un problema que se restablece permanentemente.

En cualquiera de los casos, los relatos incluidos interesan más por su capacidad de integrarse a la narración que por el sentido particular de lo que testimonian: Mariana, Kevin o Nazareno interesan como pruebas y enlaces temáticos de un problema, lo que *sensu stricto* equivale a decir que *no interesan*.

Las afirmaciones que acabo de hacer tienen una consecuencia *ética* que quiero destacar: en *La liga* (y en cualquier periodístico de características similares), lo que importa no es tanto el

contenido de lo que se narra sobre cada sujeto existente en el campo de lo real sino su capacidad para generar la atención del espectador y la coherencia global del problema: Mariana está desaparecida y a *La liga* no le interesa dar una respuesta sobre su paradero, porque lo que le importa *paradójicamente* es presentar el problema de la trata de mujeres de la manera más atractiva posible.

1.3. Implicancias narrativas del *infoshow*

La modalidad del *infoshow* supone -entre otros rasgos- desdibujar los límites entre lo real capturado y lo puramente creado a través de la inclusión de matrices narrativas asociadas culturalmente a la ficción, como la detectivesca (por ejemplo, en “Tráfico de personas”) y el melodrama (“De la villa a la fama”). Por otra parte, el tratamiento del contenido procura un sentido único relacionado con verdades que se presentan como obvias e indiscutibles. Los puntos de vista contrapuestos sobre un tema son muy frecuentes, pero no tanto porque se admita la pluralidad interpretativa de los hechos en los testimonios sino porque estas confrontaciones imprimen un ritmo y una variedad *televisivos* al relato. A su vez, las confrontaciones favorecen la hibridación con las matrices de la ficción. Esto se observa en especial con el melodrama, ya sea porque se confronta una *víctima* con un *villano* (como ocurre con Valentina en “Trata de mujeres”) o porque la oposición permite exacerbar el *pathos* de uno de los relatos incluidos (como sucede con Natalia y las gruperas en “De la villa a la fama”).

Lo real configurado como espectáculo implica a menudo la *provocación* periodística del acontecimiento, como ocurre en “El último trago”, en el que la necesidad de contar con un relato que pruebe el consumo excesivo de alcohol, incita la ingesta desmedida en el grupo de jóvenes entrevistados, a quienes se les pide explícitamente que beban (“...porque yo vine acá a buscar

otra cosa...”, les reprocha Diego Iglesias cuando los ve tomando agua) o en “Prejuicios”, donde se pide a los actores sociales que prejuzguen para demostrar que el prejuicio existe. De esta forma, la lógica narrativa del *infoshow* invierte el sentido clásico de la noticia: el relato no existe *porque* los jóvenes se emborrachan, sino que los jóvenes se emborrachan *para que* el relato exista. Desde este punto de vista, el episodio *necesita* que Denis forme parte de *la imagen de la derrota* (“El último trago”). Lo mismo ocurre con la reconciliación entre las tribus (“Tribus urbanas”) a partir de un problema más *configurado* que *prefigurado*.

La modalidad del *infoshow* implica un tratamiento espectacular del problema (es decir, capaz de provocar el *deseo de mirar*) y a la vez entretenido (es decir, poco incómodo y más llevadero). Ambos aspectos se resuelven de manera complementaria a través de una *regla* que puede enunciarse así: “*lo molesto apacigua*”. En efecto, el espectáculo del *infoshow* se caracteriza por la exhibición de la miseria (“De la villa a la fama”), la injusticia (“Tráfico de mujeres”) y la crueldad (“Educación”), entre otras manifestaciones del sufrimiento humano. Su capacidad de generar espectacularidad depende en gran medida de una configuración en la que todo aquello que produzca dolor se narre de manera realista, minuciosa y emotiva, de allí su proximidad con la modalidad melodramática (como ocurre, por ejemplo, en “Tráfico de mujeres” y “De la villa a la fama”). Sin embargo, este *efecto procurado* necesario para producir la atracción que el espectáculo debe garantizar, no se orienta a la *purificación* a través de la identificación en los personajes particulares de la indeterminación de la condición humana (como ocurre en la tragedia), ni a la rebelión a partir del distanciamiento crítico de lo narrado respecto de sus causas (como en el teatro de Bertolt Brecht). Por el contrario, su finalidad es básicamente *entretener* y esto solo se puede lograr garantizando la eliminación de la incertidumbre y la angustia. Así como Carlos Monsivais (2000) afirma que en el melodrama *se sufre, pero se*

aprende, puede sostenerse que en el *infoshow*, *se sufre, pero alivia*: los jóvenes son violentos, pero a la vez son nuestro mejor futuro (“Crecer a los golpes”); la educación se *cae a pedazos*, pero aun existen maestros como Claudio (“Educación”); la discriminación existe, pero se trata de un asunto que se dirime principalmente entre los otros: pobres, homosexuales e inmigrantes (“Discriminación”); y las tribus urbanas pueden tener aspectos violentos, pero fundamentalmente son anodinos (“Tribus urbanas”). En este último caso, el acontecimiento que provoca el episodio es la *reconciliación* entre las tribus y a un joven con conductas suicidas se lo caracteriza como un *salame*. De esta forma, se *pasteuriza* simbólicamente la violencia latente.

En el *infoshow*, los finales de los episodios, por lo tanto, *consuelan*: alivian al espectador como, según U. Eco (1995), lo hacían ciertos *mecanismos reparadores* en el folletín de Eugene Sue y en la novela popular en general.

1.4. La configuración monológica

En los géneros periodísticos, la interactividad puede entenderse en dos sentidos:

- como el encuentro entre el actor social y el equipo de producción televisiva a través de la entrevista. Este encuentro modifica a ambas partes y por lo tanto todo tipo de entrevista *es* interactiva. Pero en la medida en que supone la existencia de dos roles jerárquicos (entrevistador y entrevistado), la distribución desigual siempre implica cuestiones de control, ideología, poder y conocimiento. Las distintas clases de entrevista implican diferentes formas de asumir *periodísticamente* esa distribución desigual. Al mismo tiempo, los dos roles son ejercidos por sujetos que despliegan identidades sociales no necesariamente coincidentes, situación que puede poner de manifiesto relaciones de poder *a través* de la propia entrevista y no tanto *a causa* de ella. En “De la villa a la fama”, Tito, el músico, expresa con claridad esta

idea, cuando explica a Clemente la diferencia que los distancia: “*Vos sos cheto, yo soy negro*”.

- En segundo lugar, la interactividad se zanja *en* el relato, donde las distintas voces se configuran *monológica* o *dialógicamente*, como ocurre en la novela (M. Bajtín, 2000).

La *configuración dialógica* implica la aceptación del lenguaje como un foco en el que se produce el encuentro (y a menudo, la lucha) de los actores sociales por la determinación del sentido: no hay síntesis porque lo que se narra es la imposibilidad de encontrar *una totalidad* que se pueda expresar en una única voz. Los distintos hablantes se definen por su dimensión histórica: cada testimonio es a la vez el contexto del otro. Por lo tanto, *desmarcación* y *dialogismo* son términos narrativamente opuestos: no hay posibilidad de configurar una interactividad dialógica si no se establecen a la vez los marcos (o los contextos) en los que las fuerzas coexistentes se encuentran.

La *configuración monológica*, en cambio, supone una concepción en la que es posible la preeminencia de una voz (y, en consecuencia, de un sentido admitido como verdad) que trascienda la contingencia de las voces *particulares*. Los diferentes contextos son relevantes, pero no necesarios. Considero que es esta última la que domina la narrativa televisiva de no ficción, porque permite satisfacer el carácter de entretenimiento que demanda la modalidad del *infoshow* sin violentar la demanda de realidad propia de lo periodístico. De esta forma, se construye *un mundo verosímil* y *entretenido*, que a menudo necesita ser conflictivo, pero sin conflictos (“Tribus urbanas”), histórico, pero sin contextos (“Educación”) e injusto, pero sin responsables (“Tráfico de mujeres”) o con responsables, pero sin culpas (“Prejuicios”). Por lo tanto, los relatos denuncian, pero a la vez mitigan el malestar que la denuncia pueda generar a través de la voz homogeneizadora, que *asfixia* o diluye las voces discordantes. Como en la comedia (con la cual comparte el final feliz), el mundo posible es mejor que el mundo real. Este

mejoramiento le quita fuerza revulsiva al relato.

Hasta aquí, pueden formularse dos conclusiones:

- cuando prevalece lo monológico, el intercambio entre actores sociales y periodistas es fundamentalmente persuasivo: la modalidad de representación dominante es expositiva. La polifonía es una coartada que garantiza lo monológico; y
- los actores sociales son interpelados por el programa por su capacidad de confirmar lo que este necesita o debe afirmar antes que por la posibilidad de *poner en discusión* el problema mismo e incluso su existencia como *construcción*, como en cambio ocurre cuando predominan las modalidades reflexivas e interactivas (B. Nichols, 1997).

Todo relato *fuerte* (y el dominante en la no ficción lo es) necesita de la intervención de por lo menos un *actor* que cause o sufra una serie de acontecimientos, ya que las fuerzas opuestas garantizan el desarrollo de una trama signada por los obstáculos. En los géneros periodísticos, la configuración dialógica debilita la *función* del actor único porque instala una suerte de *democracia confrontativa* donde las voces se definen en primer lugar por la voluntad de situar el sentido. La enunciación garantiza la multiplicidad de voces, porque la tesis que sostiene es que no hay una única voz (un único sentido, una única respuesta o una sola verdad). En este tipo de configuración, la voz de la enunciación se presenta *como una más* y a menudo elige desenvolverse como un mero enlace entre las otras. De esta forma, facilita una reflexión sobre el mismo problema que se construyó en la intriga. En la configuración narrativa monológica, el actor se inscribe en una estructura determinada por las fuerzas contrarias, aunque no para verificar la imposibilidad de establecer un sentido o una verdad únicos, sino lo opuesto: los relatos monológicos son binarios, pero el sentido *verdadero* o *la* verdad se encuentra exclusivamente de uno de los lados, el de la enunciación. Las otras voces contribuyen a la

configuración de ese sentido por confirmación (a través de la concordancia) o por oposición (o discordancia). De este modo se organiza gran parte de las narrativas de masas (y no solo las de no ficción), cuyo epítome es el enfrentamiento entre buenos y malos, ambos configurados como tales a través del punto de vista de los buenos, condición obvia e indispensable que permite construir el sentido.

Asociados al *bien* en una estructura narrativa binaria de privación, los actores sociales que protagonizan los relatos incluidos desempeñan con frecuencia -aunque no excluyentemente- el rol de *víctimas de las causas próximas* (como las carencias edilicias, en “Educación”; la comisaría del barrio en “Trata de mujeres”; la condición de inmigrante en “Discriminación”) o de *víctimas de las fuerzas superiores que los determinan* (como *la villa, la pobreza o la condición de género* en “De la villa a la fama”). El periodista, entonces, actúa como el aliado o el amigo de la víctima, efecto que contribuye al ocultamiento o a la dilución de la *responsabilidad prefigurativa* en la consideración del actor social como *victima*. Este procedimiento genera una ilusión de *homogeneidad* que configura al actor social como un *estereotipo* en razón de solo dos de sus atributos: la carencia y la exclusión. La *lástima* del espectador es el efecto procurado, una lástima que disminuye al otro como persona (*es menos que yo*) a la vez que -en razón de la desmarcación- apacigua la capacidad de rebelión ante aquello que también podría significarse como *injusticia* (volveré sobre estos aspectos más adelante). Desde luego, esta afirmación es válida en relación con mi objeto de investigación, pero no puedo sostener que *toda* construcción monológica y expositiva produzca la misma significación. De hecho, la saga documental de Fernando Solanas que menciono en el **capítulo N.º 3**, está muy lejos de adecuarse a estas características.

1.5. Organización de los mundos binarios

Cuando son verosímiles, los mundos posibles de la no ficción -habitados *abundantemente* por decenas de entrevistados- se construyen como *irrevocables*, ya que están regidos por máximas cuya validez es tan incuestionable como indemostrable. Así ocurre con los jóvenes, en los que *hay que tener muchísima confianza porque son nuestro mejor futuro*, a pesar de todas las pruebas en contra que el mismo programa configura (“Crecer a los golpes”).

Los sujetos que no reproducen la voz dominante, no la recrean o no la asimilan, *son narrados* como lo opuesto (y también lo equivocado), no se les da la palabra (por ejemplo, a los *skinheads* en “Tribus urbanas”) o su palabra se diluye en la configuración global del episodio. Pero cuando hablan, sus argumentos aparecen:

- *descalificados* por el mismo periodista (por ejemplo, cuando Clemente entrevista a Carlos Maldonado y Néstor Belardosi, directores de Habilitaciones y de Inspecciones del Municipio de Islas Malvinas) o por la misma configuración narrativa global, como ocurre cuando Gisela le reclama al policía que allane el New Liza (ambos ejemplos, en “Tráfico de mujeres”), e incluso puestos en ridículo con humor, como ocurre con los encargados del kiosko que venden alcohol a menores (“El último trago”) o los coreanos que se resisten a ser entrevistados (“Tráfico de personas”);
- *asimilados* por la voz dominante o *diluidos* en ella, como ocurre en “De la villa a la fama”;
- *disminuidos* (como los antialcohólicos en “El último trago”) o *subsumidos* en su capacidad de generar significación social relevante (como sucede con los argumentos del especialista en “Discriminación”. Volveré más adelante sobre este aspecto).

La organización binaria -que no admite zonas de indeterminación- se apoya fuertemente en dos clases de actores:

- el narrador homodiegético (figura vicaria del meganarrador), quien sostiene la circulación del sentido común y contribuye a nutrir la modalidad expositiva como si fuera interactiva; y
- el personaje (actor social) *vicario*, que afianza el punto de vista del narrador. Su carácter vicarial a menudo se revela con mayor claridad en el cierre, donde se lo requiere para brindar una opinión que opere como conclusión alentadora. Así ocurre con la voz adulta y templada de los padres en “Crecer a los golpes”, “Tribus urbanas”, “Trata de mujeres” y “El último trago”.

Las *estadísticas*, los *especialistas*, las *experiencias*, *encuestas* y *cámaras ocultas*, y los *videos caseros confirman* igualmente el punto de vista dominante: son *probatorios*, pero con sentidos diferentes:

- las *estadísticas* pretenden exhibir el carácter incontestable con que cuenta el *prestigio* del análisis matemático aplicado a lo social. La ausencia de datos específicos acerca de su diseño y de las instituciones responsables de haberlas elaborado les quitan alcance de verdad, pero no impide que se invistan de verosimilitud. Así presentadas, poseen los mismos atributos que la ciencia en la narrativa de ciencia ficción: hacen coherente lo posible en virtud de su valor *mítico*, que admite creer en lo que no se demuestra. Desmarcadas, las estadísticas permiten inferir un panorama *posible* ya que afirman verdades porque *lo dice la ciencia*, pero no un panorama *probable*, como en el campo académico. Por lo tanto, se trata de una *coartada* construida en virtud del prestigio social con que cuentan. En pocas palabras, las estadísticas son verosímiles *per se*; de allí que, en términos de economía narrativa, no sea necesario contextualizarlas para *hacer creer verdad*: por ejemplo, “*el 85% de los jóvenes de más de 19 años consume alcohol*”, pero no se indica cuánto alcohol bebe; “*Argentina ocupa el séptimo puesto en el ranking de naciones de Latinoamérica en relación con el consumo de alcohol*”, pero no se menciona la institución que realizó la investigación, cuándo fue hecha ni a través de

qué metodología (“El último trago”); “*el 52% de los alumnos sufrió o ejerció violencia y ocho de cada diez chicos de entre 16 y 18 años eligió los golpes para resolver un conflicto*” (“Crecer a los golpes”). En estos dos últimos ejemplos, además de lo ya indicado, no se especifica si las estadísticas corresponden a Latinoamérica o la Argentina.

Sin embargo, el uso contradictorio de las estadísticas puede contribuir a la configuración de un mundo imposible. En “Trata de mujeres”, este *comercio* ocupa en el mundo a la vez el segundo y el tercer puesto en importancia en relación con el dinero que moviliza. En el mismo episodio, según Matías, la trata afecta a *miles* de jóvenes de la Argentina, pero los especialistas afirman que son 400 las chicas secuestradas en el país y el mismo Matías antes dice que se registran 500 desapariciones de menores por año.

- Los *videos* configuran la *transparencia de lo representado* por medio de la supuesta *aprehensión* directa del mundo real. El anonimato y la desmarcación, paradójicamente, refuerzan el carácter indiscutible no solo de la existencia de lo representado sino de su misma representatividad: por ejemplo, veinticuatro capturas de personas peleándose demuestran que los jóvenes argentinos dirimen sus conflictos a las trompadas (“Crecer a los golpes”) y un video casero sin ninguna referencia que muestra un grupo de personas tirada en la vereda *ilustra* que los bolivianos se emborrachan con frecuencia y generan excesos (“Prejuicios”).

La *acumulación* configura de manera verosímil una serie de relatos incluidos pertenecientes a un mismo mundo posible en razón de muy pocos atributos. En “Crecer a los golpes”, el atributo es “*pelearse a las piñas*”; en “El último trago”, “*beber en público + pelearse a las piñas*”. La *reiteración* de los mismos videos a través del *loop* tiene una función enfática (*dice lo mismo* muchas veces), pero también cohesiona los distintos segmentos temáticos. Así ocurre en “Crecer a los golpes” y “El último trago”.

Internet, por otra parte, se asume como una fuente *directa* de lo real, equivalente en su capacidad probatoria al testimonio obtenido a través del encuentro *cara a cara* con el actor social. En tal sentido, la enunciación parece parafrasear aquello de que *es verdad porque lo dijo la tele*, afirmando en este caso que *es verdad porque está en Internet*.⁶⁴⁹ La demostración de la existencia de violencia entre estudiantes en “Educación” y en “Crecer a los golpes” se basa especialmente en este tipo de capturas. En conclusión: más que conjeturar, la función de los videos es *probatoria*. A Kevin, por ejemplo, se lo entrevista porque los medios lo hicieron noticia a partir de su aparición en Internet (“Educación”).

- Las *experiencias, encuestas y cámaras ocultas* comparten el valor probatorio de las estadísticas y de los videos: su capacidad para hacer creer verdad se apoya fuertemente en el prestigio de las estadísticas y algunos métodos de las ciencias sociales (principalmente, en el caso de las dos primeras) y en el valor irrefutable de la *aprehensión* directa del mundo real (en el caso de las *cámaras ocultas*). Las tres plantean acontecimientos *provocados* y -como tales- se invisten de una fuerte persuasión en la que se interpela al espectador al mismo tiempo como testigo de una prueba y cómplice de un fingimiento. Así ocurre en “Prejuicios”, con el uso de la cámara Gesell en una consultora, la encuesta callejera y la cámara oculta en un bar. En las tres situaciones, el espectador posee una ventaja cognitiva respecto de los actores sociales gracias a la focalización espectacular.

Las experiencias y encuestas a menudo son verosímiles, pero absurdas: también en “Prejuicios”, se pregunta a la gente en la calle quién cree que es, por ejemplo, un *sin techo* entre un grupo de participantes. La gente *adivina* en función del aspecto, desde luego, porque la situación provocada no *permite* otros elementos para elaborar la respuesta. En términos

⁶⁴⁹ Por su parte, el espectador ideal podría aseverar que *es verdad porque la TV dice que está en Internet*.

probatorios, la experiencia no es válida, aunque es verosímil: se demuestra algo que es evidente y que permite afirmar que *se prejuzga por el aspecto*.

A su vez, las *experiencias*, las *encuestas* y las *cámaras ocultas* sirven como demostración por:

- las *causas próximas* (*post hoc, ergo propter hoc*). Por ejemplo, a través de una cámara oculta, en “Discriminación”, se narra que un actor social se sienta en un bar y la moza no lo atiende *porque* parece boliviano. Luego, se sienta Diego (que también tiene rasgos indios, pero es famoso), y ahora sí los atiende. La causa próxima de una situación particular no investigada permite *extrapolar* conclusiones más generales: los argentinos (representados por una moza prefigurada *ad hoc*) discriminan a los bolivianos;

- la *generalización*. Por ejemplo, en “Prejuicios”, a los participantes de las experiencias y encuestas no se los identifica como actores sociales en sus contextos sino que se los configura como estereotipos a partir de un nivel elevadísimo de generalidad, como ocurre con *los argentinos* que intervienen en los *focus groups*; y

- la *casualidad*. El azar en sí mismo es probatorio. Las experiencias y encuestas se encuentran sujetas al devenir casual de los actores sociales interpelados en un espacio y en un tiempo indeterminado. Así sucede, por ejemplo, en “El último trago” (bares y calles del conurbano durante la noche) y “Discriminación” (pedido de firmas en una esquina cualquiera).

En conclusión, *casualidad*, *generalización* y *causa próxima* pueden combinarse en un mismo relato incluido y construyen verosimilitud a fuerza de *desmarcar* cada situación en particular.

- Los *especialistas* tienen la función narrativa y explícita de *ayudar* a pensar el problema aportando definiciones o circunscribiendo problemáticas, pero a menudo *la ayuda* se diluye en la configuración monológica, hecho evidente cuando los entrevistados expresan puntos de vista diferentes al de la voz dominante. Al igual que las *estadísticas*, se los inviste de autoridad

principalmente porque *representan* el pensamiento científico y académico que en el caso de *La liga*, se garantiza por la posesión de un título de grado -por ejemplo, *licenciado*- y solo ocasionalmente por la actividad específica que llevan adelante -por ejemplo, profesor o toxicólogo (ambos, en “El último trago”). Sin embargo, no son figuras vicarias a la manera de *los padres*: en razón de la verosimilitud, más que *su decir*, interesa *su estar*. El ejemplo extremo lo constituye la entrevista al licenciado Elbaum, quien por efecto de la postproducción no formula la segunda causa que explicaría según él la existencia de las tribus, aspecto central del episodio. Tampoco se retoman sus afirmaciones en relación con el peligro en que se encuentran los *emos* ni su referencia a que las tribus son una respuesta a una época de vacío (“Tribus urbanas”). En “Tráfico de mujeres”, ni siquiera se atiende a los cuidados que recomienda Viviana Camino (de la RATT) respecto de proteger a la víctima de la policía: el *escrache* para rescatarla se anuncia de manera ostentosa y con la misma policía custodiando el lugar (“Tráfico de mujeres”). En “Tráfico de personas”, Alicia Pierini centra su análisis en la responsabilidad de las grandes marcas y no en la explotación laboral que algunos bolivianos y coreanos realizan, pero el episodio se cierra sin que el espectador sepa lo que -en términos de la Defensoría del Pueblo- sería lo más importante: *para quiénes* se cose la ropa (algunas de cuyas marcas son las mismas que auspician el episodio). Incluso, si se comparte mi lectura de “De la villa a la fama”, tampoco se convalida *de hecho* lo que la especialista Ana Quiroga explica en relación con que una villa es en primer lugar una *construcción social ligada a la descalificación* ya que, como expliqué, en el mundo posible de *La liga*, la villa *posible* tiene los mismos atributos estigmatizadores que pretende denunciar.

1.6. Actores sociales en el *diálogo híbrido* y el *pseudodiálogo*

Como expliqué más arriba, la clase de entrevista contribuye a la configuración del actor social según este haya sido *prefigurado*: entrevista, actor social y estereotipo son, por lo tanto, tres categorías estrechamente relacionadas.

- En la no ficción dominante, predomina el *diálogo híbrido* cuando el entrevistado comparte el punto de vista del meganarrador o contribuye a configurarlo a partir de establecer explícita o implícitamente algún grado de avenencia con este.
- Cuando el punto de vista se construye por oposición, predomina el *pseudodiálogo*. Se busca en este caso, privilegiar la función social o histórica del entrevistado, por encima de su identidad personal: por ejemplo, policía o funcionario público en “Trata de mujeres”. La puesta en escena acompaña la confrontación a través de planos frontales, alternancia entre el plano y el contraplano y una disposición que remeda lo urgente para significar la incomodidad de la situación. La reciprocidad entre los roles, desde luego, está absolutamente prohibida, ya que *uno acusa y el otro se defiende*. Los rasgos personales no son irrelevantes ya que aportan textura al conocimiento del personaje y pueden ser cruciales para la credibilidad retórica de lo que se dice, por ejemplo el *nerviosismo* ante una pregunta que no puede ser contestada más que con la verdad.
- En las *cámaras ocultas*, cuando hay entrevistas, predomina la *conversación*: el entrevistador aparece visible -excepto si es el que porta la cámara- y las marcas del poder aparecen disimuladas. Esta estrategia del relato -como ya expliqué- se relaciona también con la estructura de oposición: la entrevista en realidad solo lo es en razón de la focalización espectral, ya que se trata de ficciones donde el actor social no sabe que está siendo entrevistado, pero los roles se mantienen en función de la necesidad de obtener información de relevancia para la

configuración del relato.

- En el *diálogo híbrido*, el entrevistador se propone como una suerte de *confesor cómplice* del entrevistado a partir de la construcción de una relación que simula un encuentro *entre pares* regido por la *comprensión*. Para que la *complicidad* ocurra, se construye una escena propia de la *conversación* en la que el entrevistador comparte la cotidianeidad de su entrevistado e incluso realiza sus mismas actividades (como Matías jugando al fútbol). En algunos casos, incluso, imita el mismo registro oral que el actor social, como Clemente durante la entrevista a Tito. Los dos ejemplos corresponden a “De la villa a la fama”. El rasgo personal del actor social -propio de la *entrevista común*- es el que aporta el componente emocional, pero (al igual que ocurre en el *pseudodiálogo*) los entrevistados ya fueron *clasificados*: el actor social es convocado por razones precisas de una *identidad social* previamente construida en relación con el problema (*ser villero, ser escort, ser alumno, ser enano*): la identidad queda definida y sobre todo *encerrada* de antemano para asegurar el *movimiento* dramático que el episodio requiere.

Por su parte, el actor social puede ser presentado como:

- *héroe*, en razón de su excelencia moral o de su valentía (como Susana, la madre de Marita Verón en “Tráfico de mujeres”). El periodista a menudo comparte estos atributos (como Tamara en “Tráfico de personas”, al enfrentar a los esclavistas bolivianos);
- *villano*, en función de su rol de oponente, definido tanto por sus acciones como por sus desvalores (como la maldad, la ambición, la prepotencia, el engaño o la violencia). Raúl Otahece, el intendente de Merlo, puede pensarse como el epítome de esta clase de personajes (“Educación”): según se narra, impone miedo a la ciudadanía que desee expresar su desacuerdo con la gestión, impide a alumnos de la universidad pública utilizar un edificio de la Municipalidad para estudiar ya que quiere abrir una universidad privada que le reditúe

beneficios económicos, viola un acuerdo realizado con el rector de la Universidad de Buenos Aires, encierra a ciudadanos dentro de la Municipalidad para que Gisela no pueda ingresar y envía a un periodista televisivo aliado y a *matones* a intimidar al equipo del programa durante un *escrache*.

Como ya expliqué, es frecuente que a los *villanos* no se los entreviste, como ocurre con los *skinheads* (“Tribus urbanas”). No hacerlo refuerza lo monológico;

- *arquetipos*, por su capacidad ejemplar y modélica (como Claudio, el maestro rural, en “Educación”);
- *antihéroes*, categoría intermedia que combina elementos considerados moralmente como positivos con otros negativos, aunque con prevalencia de los primeros (como Kevin en “Educación”). El *antihéroe* a menudo se tiñe de los atributos de la *comicidad* en razón de sus contradicciones entre lo que dice o muestra y lo que hace, como Denis en “El último trago”;
- *víctimas*, en razón de su inocencia y pasividad frente a las situaciones adversas, como Natalia en “De la villa a la fama” (también son víctimas -aunque *modalizadas* como antihéroes- la gran mayoría de los jóvenes en “El último trago” y “Crecer a los golpes”).

En cualquier caso, dado que poseen una función narrativa *ad hoc*, sus propiedades esenciales son limitadas (y seguramente simplificadas respecto de la complejidad humana de los sujetos reales) en virtud de un conjunto de valores y acciones *necesarios* para la representación del problema, como ocurre en el relato publicitario: son, por lo tanto, *encarnaciones a medida* de algún aspecto del tópico. Es decir que los actores sociales *se prefiguran* en función del problema. No interesan tanto como *individuos* sino como miembros de una *clase*: en “El último trago”, por ejemplo, *un joven que bebe en exceso* solo interesa porque pertenece al grupo de *los jóvenes que beben en exceso*. En términos estructurales, es un actante cuya función nuclear es *beber*: se

encuentra *estereotipado* y, por ello, su *posibilidad de decir y hacer* está predeterminada por lo que *tiene que decir y hacer*. El actor social *confiesa lo que debe confesar*, como en el interrogatorio policial, y la *complicidad* parece ser la estrategia periodística que permite esa confesión. En el diálogo híbrido, el *paseo* -un andar sin meta-, la *compañía* y el *acompañamiento* son acciones que refuerzan la complicidad y propician la *confesión*. Cuando el actor social es pobre, el compartir lo poco que tiene contribuye fuertemente a la auto representación positiva (y heroica) del periodista, como ocurre con la cena en casa de Natalia en “De la villa a la fama”, aunque en el mundo real esa noche la familia haya tenido que comer aún menos.

El *decir* además está fuertemente limitado por el *ritmo narrativo* fragmentado, en especial por la *duración* y el *orden*. En el caso de *La liga*, los testimonios se fragmentan en segmentos de un promedio máximo de tres minutos y entre ellos no es posible reponer el orden de la historia, lo cual limita fuertemente la comprensión de los hechos. A causa del ritmo, los testimonios antes que expresar el desarrollo coherente de un pensamiento, expresan enunciados muy breves que en razón de su funcionalidad, se configuran como frases hechas o *clichés* que confirman el punto de vista enunciativo respecto del problema. Así ocurre con las opciones para *salir de la villa* que plantean el hijo de Isabel y las *gruperas* (“De la villa a la fama”) y con la *repregunta* que Tamara le formula a Claudio en relación con las posibilidades de progreso que tienen los niños que concurren a la escuela rural (“Educación”). Los efectos de postproducción (como el ralentí y en especial la música anempática) contribuyen a este tipo de configuración, ya que destacan aquello que sirve a los fines argumentativos del meganarrador. En conclusión, la interacción con el periodista no está puesta al servicio de lo dialógico sino en función de una *voz* que se impone como única, a la manera del discurso teológico: los diálogos híbridos *confirman* la existencia del problema y *garantizan* la conclusión.

Por lo explicado hasta aquí, puede concluirse que la entrevista no procura en primer lugar el encuentro *indeterminado* entre dos actores (periodista y actor social) sino la *confirmación* de aquello que la enunciación afirma. El diálogo queda subordinado a una voz hegemónica a través de la cual el relato busca construir *un* sentido. Por eso, las entrevistas exhiben su poder dos veces: por un lado, a través de la jerarquía de los roles y, por el otro, a través de su configuración audiovisual posterior. Paradójicamente, la *abundante polifonía* narrativa está puesta al servicio de una única voz y la *complicidad* de los periodistas con los actores sociales es un artificio retórico que permite disimular las relaciones de poder.

1.7. La creación del lugar

El análisis del espacio se encuentra asociado al eje temporal ya que ambas categorías están indisolublemente ligadas. El espacio y el tiempo (o *cronotopos*, como los nombra M. Bajtín, 2002) se configuran como *lugares* a partir de la determinación de una serie de características generales (ineludibles) y específicas. En la medida en que esas características se encuentren *crystalizadas*, se constituyen en *topoi* o lugares comunes y se imponen como *clichés* limitando considerablemente los alcances de los significados posibles. Así ocurre, por ejemplo, en “Educación” con la contraposición entre la escuela pública (como carencia material) y la privada (como abundancia o plenitud) y entre la escuela urbana y la rural.

En ocasiones, en una configuración monologal y determinista como la que realiza *La liga*, el lugar puede aparecer de dos formas:

- *como marco*: se trata de un *lugar de actuación*, que a la vez brinda información e indicios sobre los actores. Por ejemplo, la *oficina* y la *cocina* en las entrevistas a los especialistas y los pobres respectivamente. La entrevista *en la intimidad* se relaciona con la configuración del diálogo

híbrido, ya que propicia la complicidad. La escena de la mesa tendida con alimentos y bebidas en abundancia, tan frecuente en *La liga*, por ejemplo, representa un tiempo sin tensiones en el que el diálogo abierto y franco es posible (“El último trago”, “Educación”, “Crecer a los golpes”); y

- *tematizado*: sin abandonar su función integradora, se convierte en uno de los núcleos del relato, como ocurre con *la noche* en “El último trago”. Incluso, puede determinar socialmente a los actores, constituyéndose en *el* problema mismo. En este caso, paradójicamente, la fuerza determinista del lugar obtura el relato de las *causas últimas*. Así ocurre con *la villa* en “De la villa a la fama” o las *escuelas públicas* en “Educación”.

2. Ética y relato en los géneros periodísticos

Si, como sostiene J. Bruner, todo relato “Explora las situaciones humanas mediante el prisma de la imaginación” (2003: 24), este debe pensarse a la vez como una forma de conocimiento y de creación. En el caso de los relatos periodísticos, la creación se encuentra, en un diálogo no exento de conflicto, con aquello que se postula vigorosamente como *lo real*. En efecto, esta clase de relatos establece un tipo de configuración en la que *lo ficcional* se presenta *como si* no lo fuera, ya que de otra manera correría el riesgo de perder su *posición de verdad*. Por lo tanto, *son ficciones (en nada) parecidas a cualquier otra*, como afirma B. Nichols en relación con el documental, que a su vez paradójicamente pueden considerarse como *ficciones dobles*. Primero, porque *narran*; segundo, porque producen dispositivos destinados a ocultar que lo están

haciendo. La presunción de *mostrar* lo real sin otras herramientas que la honestidad y la visión infalible -premisas tan frecuentes en *La liga*- son sin dudas los artilugios principales.⁶⁵⁰

En la *comunicación narrativa*, el lugar del espectador es primordial en la medida en que debe *traducir* los significados necesariamente ambiguos que el texto materializa a través de los lenguajes. Ciertamente, el relato antes que enunciar significados, lo que hace es iniciar su producción. Pero este encuentro no se realiza entre un *individuo* aislado y una *obra* autónoma, sino en el marco de la cultura: toda narrativa forma parte del *patrimonio* cultural puesto que configura como verosímil lo que los distintos grupos sociales *ya* dispusieron como relato por medio de lenguajes, estructuras, reglas, paradigmas, géneros y *topoi*. Sin ellos, la comunicación es imposible: así como el sentido no puede construirse *más allá* del relato, tampoco puede hacerlo sin entrar en diálogo con la cultura en la que se configuró. Desde esta perspectiva, toda narración imbrica y confunde la experiencia individual con la social. Considero que el análisis de *La liga* que presento en esta investigación es legítimo en primer lugar porque lo realizo a partir de ese mismo diálogo y recién en segundo lugar, porque propongo que los significados que describo se constituyan como *posibles*.

Afirmar que todo relato es un modo de conocimiento, implica sostener que es el resultado de una indagación a través de la cual el ser humano busca *algo* que no puede producirse por fuera del mismo relato. En el campo de la experiencia individual, entre los interrogantes que orientan nuestra existencia, hay uno fundamental: la pregunta sobre *quién soy*. Las respuestas variadas que se obtienen a lo largo de la vida configuran una narrativa que es también una forma de construir y comunicar la *autoidentidad*, si entendemos por identidad un tipo de producción discursiva en la

⁶⁵⁰ La proximidad retórica con series del estilo de *La dimensión desconocida* (Rod Serling, 1959 a 1964) es en este sentido tan sorprendente como reveladora.

que lenguaje y discurso no representan la realidad sino que la constituyen. Jean-Claude Carrière plantea el problema de este modo: “Un día le pregunté al neurólogo Oliver Sacks lo que él consideraba un hombre normal. Cuestión que parecía irrelevante. Pero, en su calidad de neurólogo, Oliver Sacks tenía un punto de vista. Dudó un momento y luego me contestó que un hombre normal quizás era aquel capaz de contar su propia historia. Sabe de dónde procede (tiene un origen, un pasado, una memoria ordenada), sabe dónde está (su identidad), y cree saber adónde va (tiene proyectos, y la muerte al final). Está situado, por lo tanto, en el curso de un relato, es en sí mismo una historia, y puede contarse.” (2000: 11). Lo mismo que señala O. Sacks puede decirse de una comunidad o de un grupo social: *nuestras* narrativas periodísticas televisivas actuales hablan de *nosotros* y al hacerlo contribuyen a la configuración de *nuestras* identidades nacionales, sociales y culturales.

Desde una perspectiva modal, las diferencias entre *nuestras* narrativas televisivas de no ficción son moderadas. Sus distintos relatos constituyen un entramado cuya *coherencia* está dada en primer lugar por *modalidades* y *temas* en común: la televisión argentina de no ficción, parafraseando a O. Sacks, *está situada en el curso de un relato, es en sí misma una historia y puede contarse*. Allí radica su *normalidad*, que permite no solo una expectación *masiva* y *confiada*, sino también la *fruición* y el *interés* con que se mira aquello que se siente propio, como ocurre con *La liga*.

Relaciono la *confianza* con la *credibilidad* y no necesariamente con la *aprobación*: todo relato periodístico construye un mundo posible en relación referencial con otro múltiple y heterogéneo que por convención se asume como *el real*. Por lo tanto, las significaciones que produce el relato periodístico no pueden ser *uniformes* ni estar libres de conflicto. Desde el campo de la experiencia micro y macrosocial, Dennis Mumby (1997) sostiene que en la medida

en que el ejercicio del poder fije el sentido de una narración, esta se convierte en uno de los instrumentos para la dominación, que se ejerce a través de la fuerza, pero sobre todo a través del consenso: las narrativas *hegemónicas* (dentro de las cuales, las de la televisión abierta ocupan un lugar preponderante) hacen inteligible nuestro mundo y en especial nuestro ser *en* él, naturalizando lo ideológico a través del sentido común; es decir que se instituyen como vehículos para la circulación de las ideas rectoras de una época. En la medida en que las clases subalternas asuman esos relatos como verdaderos, se convertirán en cómplices de su propia dominación. El poeta León Felipe sugiere así la relación entre narrativa y hegemonía en “Un signo... Quiero un signo”: “Y he visto: / que la cuna del hombre la mecen con cuentos, / que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos, / que el llanto del hombre lo taponan con cuentos, / que los huesos del hombre los entierran con cuentos, / y que el miedo del hombre... / ha inventado todos los cuentos.” (1981: 144). Pero las clases subalternas también son capaces de “destaponarse” porque está en su condición desconfiar, imaginar y comprender. Al respecto -y en términos de A. Gramsci- junto con la conciencia impuesta por las clases dominantes, se encuentra la que nace de la propia experiencia cotidiana. Esta puede producir narrativas *opuestas* que conozcan y expliquen el mundo y nuestro ser en él develando a su vez la falsedad o la parcialidad de las otras narrativas. Hay por último un tercer grupo de narrativas: aquellas cuyo sentido nace fundamentalmente de la negociación y el intercambio. Su característica más importante es la transacción por medio de la cual algunos de los sentidos impuestos se *resignifican* mientras que otros se asimilan.

¿Es posible encontrar estas *otras* narrativas, o al menos sus vestigios, en el discurso hegemónico que sostienen los géneros de la no ficción? Mi investigación da cuenta de un proceso gradual, diverso y continuo que permite identificar la abundancia y variedad de voces

introducidas en la narrativa dominante actual como un rasgo distintivo, pero no como una novedad. En efecto, desde sus inicios, los relatos televisivos argentinos interpellaron a los actores sociales e incorporaron sus testimonios a través de distintas modalidades de representación. Pero *incorporar* el registro de la voz y el cuerpo de un actor social no significa necesariamente *dejarlo decir*, ya que su testimonio (*lo que quiere decirnos*) solo se vuelve *relato televisivo* después de atravesar distintos niveles de prefiguración, configuración y refiguración. El *nuevo relato* que resulta de esos procesos, se caracteriza en primer lugar por estar incluido en una unidad mayor (*el programa en la programación*), es decir, por estar *subsumido* al sentido global que procura la enunciación, abrigadero ideológico de la cultura de masas. Por lo tanto, a los fines del análisis narrativo, no es tan significativo describir las coincidencias o desavenencias entre los “puntos de vista” de la enunciación y de los diferentes actores sociales, ya que estos corresponden a la misma estructuración narrativa. Sí lo es, en cambio, explorar los procedimientos y las modalidades que permitieron su inclusión porque es allí donde se producen las *hendiduras*. Como Menocchio, el molinero medieval que investiga Carlo Guinzburg, o la loca del relato de Ricardo Piglia, muchos de esos testimonios *se abren paso*, o *no pueden evitar hacerlo*, para decir lo que no se quiere o no se debe decir. Es en esos *intersticios de sentido* donde encuentro la prueba que da cuenta de la imbricación de lo popular en lo masivo y el *espacio ético* que menciona B. Nichols en relación con el documental. En la interpretación de ese mismo espacio, además, me siento interpelado como investigador.

El problema ético que implica la no ficción se relaciona de manera particular con uno de los rasgos fundamentales de todo lenguaje: la *intencionalidad*. El relato *se dice* y su modalidad de decir implica necesariamente una forma de *hacer*. Si todo *hacer* supone una intencionalidad, entonces se narra para algo. En primer lugar, para establecer un encuentro con el otro (el

espectador, en este caso) que solo es posible en la comunicación. Por lo tanto, si el relato es un *hacer a través del decir*, también pretende ser un *hacer hacer*, es decir que busca una reacción y por eso entraña a la vez una forma de influencia. En la no ficción, la influencia es particularmente ineluctable, ya que -como señalé más arriba- a través del lenguaje no se *reproduce* la realidad sino que se construyen mundos que buscan imponerse como verosímiles. La *credibilidad* es sin dudas su problema central, puesto que la clave de su legitimación proviene precisamente de *hacer creer* que lo que se dice es una verdad basada en un supuesto *saber*: la *condición de verdad* surge, en realidad y paradójicamente, de la capacidad para hacer creer, es decir, para procurar un *efecto de verdad*. De allí, el problema ético que entraña.

En efecto: presumir de *mostrar la realidad* (o de hacerlo a través de muchas *miradas*, como en *La liga*) es una estrategia de verosimilitud propia de los géneros de la no ficción, pero esta estrategia de ningún modo permite omitir el hecho de que finalmente lo que se hace es *narrarla*. Sus relatos, entonces, deben evaluarse también en relación con el compromiso y la responsabilidad de quienes los producen y los ponen en circulación: ante ellos, el investigador debe preguntarse qué clase de autoridad inviste a quien decide narrar al otro. Además, dado su carácter de no ficción, los relatos que analizo en esta investigación adquieren su sentido en un contexto social en el que a la vez desempeñan un papel central en la construcción de ese mismo contexto. En la medida en que los mundos posibles son ilimitados y variados, los relatos *posibles* que a partir de ellos se produzcan así lo serán. Por lo tanto, el investigador también debe preguntarse *por qué* se narra *de este modo* y no de otro el mundo que construye el relato analizado.

La función estética que prevalece en la ficción puede contraponerse a la dominancia de lo ético que supone la materialidad de la no ficción. De allí la incomodidad o el desconcierto que a

menudo produce al espectador crítico la *estetización* con que se narra la pobreza, la miseria, la violencia o la marginalidad en los programas periodísticos actuales como *La liga*. Esta *estetización*, además, se imbrica con la descripción minuciosa y la exhibición a menudo obscena e incluso humorística de los actores sociales en condición de exclusión social y desprotección. Una opción narrativa como esta revela, por un lado, una clase de paternalismo enunciativo que condena al *otro* a una representación estereotipada que lo homogeneiza y simplifica destacando su *inferioridad* respecto de la propia enunciación, pero también respecto de su espectador modelo. Por el otro, descubre una *auto representación positiva* que se logra principalmente a través de la exaltación de los atributos morales del periodista (figura vicaria del meganarrador) ante aquel a quien se narra como “inferior” y ante el mismo espectador modelo, que *mira, pero no hace más que mirar*. De este modo, se configuran relatos realistas en los que aparecen “personajes típicos en situaciones típicas”, como pretendía F. Engels, aunque sin la intención revolucionaria de modificar la realidad: lejos de ello, el *infoshow duele, pero alivia*.

La tipificación de lo real, lejos de aportar *verdad* (es decir, *revelación*), reduce al otro al estereotipo y las situaciones que vive, al lugar común. El actor social y su “realidad” se vuelven previsibles en razón de las máximas y el sentido común a partir de los cuales se los configuró. Sus motivaciones y sus acciones están predeterminadas por el meganarrador con la finalidad *narrativa* de intensificar el *efecto de realidad*, es decir, la *verosimilitud espectacular*: dado que lo verosímil opera en razón de lo previsible, su carácter intertextual responde necesariamente a lo que se espera que los espectadores crean probable. Esto se logra a través de reglas cuya lógica evidentemente se encuentra en la reiteración. En conclusión, se narra *así* porque el otro real interesa más como actor de un relato televisivo (verosímil y espectacular: finalmente, de ficción) que como persona.

3. Epílogo: la ficción de lo real y lo real de la ficción

Mi tesis es fundamentalmente un análisis sobre los relatos que se presentan como representación de lo real. Dado que lo posible es, entre otras cosas, aquello que podría ser, quiero cerrar mi trabajo *configurando mi propio mundo posible para los mundos posibles de la no ficción*.

Ryszard Kapuściński sostiene en *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo* (2009) que “desde el desarrollo de los medios de comunicación en la segunda mitad del siglo XX, estamos viviendo dos historias distintas: la de verdad y la creada por los medios. La paradoja, el drama y el peligro están en el hecho de que conocemos cada vez más la historia creada por los medios de comunicación y no la verdad”. Agrega que su conciencia de ello surge porque trabaja en el mundo de la información: antes “Había un limitado grupo de periodistas especializados en algún campo en concreto. Ahora la situación ha cambiado por completo: no existen especialistas en ningún campo. El periodista es simplemente uno al que trasladan de un lugar a otro, según las exigencias de la cadena televisiva. Pero más importante que esto es que los medios de comunicación, la televisión, la radio, están interesados no en reproducir lo que sucede, sino en ganar la competencia. En consecuencia, los medios de comunicación crean su propio mundo y ese mundo suyo se convierte en más importante que el real”. Su conclusión es que “dentro de cincuenta años, el historiador que estudie nuestro tiempo se verá obligado a mirar millones de kilómetros de grabaciones televisivas para intentar comprender las migraciones, los genocidios, las guerras, y sacará la idea de un mundo enloquecido en el que todos disparaban contra todos, mientras que sabemos muy bien que vivimos en un mundo relativamente pacífico, si tenemos en cuenta el hecho de que en nuestro planeta viven casi seis mil millones de personas, que hablan dos mil o tres mil lenguas diferentes, con intereses innumerables. Pero el historiador

del siglo XXI tendrá una visión de nuestro mundo completamente distinta, llena de tragedias, de dramas, de problemas”.

Destaco el pensamiento de R. Kapuściński porque fue a partir de él que nació mi interés por el tema de esta investigación: gran parte de su obra produce *verdad* en aquello que claramente nace de su imaginación, pero una imaginación que abreva del conocimiento que ocurre en el encuentro *directo* con lo real. Sus relatos sobre el devenir cotidiano de la gente común son al mismo tiempo y paradójicamente una historia imaginativa llena de artificios y una implacable crónica periodística sobre su tiempo. Para lograr este efecto de *realidad rarificada*, el autor se vale de cualquier estrategia narrativa que le permita contar *mejor* su historia, lo que significa en este caso hacerlo de manera atractiva, dinámica e incluso *divertida*. Pero el modo no se confunde ni sustituye la intención del relato: al contrario, es el artilugio que permite acercarnos a una *revelación* que se manifiesta plenamente a través de la comprensión del otro en su contexto. La comprensión, entonces, nace de la valoración que provoca reconocerlo *tan humano como yo* y a la vez *tan diferente de mí*, y del conocimiento sobre el espacio y el tiempo en el que *le tocó vivir*.

Por ejemplo: R. Kapuściński no presenta *la pobreza* como un problema narrativamente *necesario* que *se debe verificar* por medio de algunas historias más o menos homogéneas sobre sujetos igualmente homogéneos significados como miserables *ad hoc*. Al contrario: cuenta su encuentro con *otras* personas “y el tiempo que compartí con ellas” (2009), de tal suerte que *el otro* emerge con sus atributos y circunstancias a través de “una *mínima* trama de sentido en el desordenado curso de los acontecimientos” (Manuel Cruz, 1986)⁶⁵¹. No hay miserabilidad en unos y lástima en los otros porque para la enunciación ninguno es más, sino que ambos se

⁶⁵¹ Corresponde a mí el destacado de la palabra en la cita.

reconocen en *su común humanidad*. Lo real *se resiste* a configurarse como un “cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que no significa nada”⁶⁵² y el lector puede explorar refractariamente lo que hasta entonces pudo haberse impuesto como obvio y natural. No hay falsificación ni resignado apaciguamiento: los mundos *posibles* alumbran a los reales y permiten imaginar *mundos alternativos*.

⁶⁵² Macbeth, el personaje de William Shakespeare, compara la vida con un relato absurdo cuando descubre que aquello en lo que había querido creer era un engaño. La traducción corresponde a José María Valverde y está tomada de Shakespeare, W. (1991). *Hamlet. Macbeth*. Barcelona: Planeta. Página N.º 187.

Bibliografía

- ADAM, JEAN MICHEL y LORDA, CLARA (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.
- AGUILAR, GONZALO (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- ALABARCES, PABLO y RODRÍGUEZ, MARÍA GRACIELA (comp.) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- ALBÈRA, FRANÇOIS (comp.) (2000). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del film*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: José Ángel Alcalde.
- ALTMAN, RICK (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Carlos Roche Suárez.
- ALTAMIRANO, CARLOS, Y SARLO, BEATRIZ (1993). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Editorial Edicial.
- AMOSSY, RUTH y HERSCHBERG PIERROT, ANNE (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Traducción y adaptación: Lelia Gándara.
- ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARA, GUILLERMO (1965). *La novela naturalista hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ARENDT, HANNA (1994). *Los orígenes del totalitarismo*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini. Traducción: Guillermo Solana.

- ARISTÓFANES (2007). *Lisístrata*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Traducción: Carlos Bembibre, Beatriz Gerez y Gabriela Montes de Oca.
- ARISTÓTELES (1966). *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba. Traducción: E. Granero.
- (1977). *Poética*. Buenos Aires: Barlovento Editora. Traducción: Eilhard Schlesinger.
- ATORRESI, ANA (1994). *La crónica periodística*. Buenos Aires: Tlon.
- (1995). *Los géneros periodísticos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- (1995). "Introducción". En (1995): *Los géneros radiofónicos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- AUERBACH, ERICH (1993). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUGÉ, MARC (2002). *Los no lugares. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa. Traducción: Margarita Mizraji.
- AUMONT, JACQUES *et al* (1989). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós. Traducción: Nuria Vidal.
- AUMONT, JACQUES y MARIE, MICHEL (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Carlos Losilla.
- AUSTIN, JOHN (1990). *Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Genaro Carrió y Eduardo Rabossi.
- BAJTÍN, MIJAÍL (2000). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Tatiana Bubnova.
- (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Traducción: Tatiana Bubnova.

- (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción: Julio Forcat y César Contoy.
- BAL, MIEKE (1998). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A. Traducción: Javier Franco.
 - BARBIER, FRÉDÉRIC y BERTHO LAVENIR, CATHERINE (1996). *Historia de los medios. De Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue. Traducción: Eduardo Rinesi.
 - BARKER, CHRIS (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós. Traducción: Bernardo Moreno Carrillo.
 - BARTHES, ROLAND (1980). “Introducción al análisis estructural del relato”. En VVAA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
 - (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós. Traducción: Joaquín Sala-Sanahuja.
 - (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción R. Alcalde.
 - (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. Traducción: Héctor Schmucler.
 - (2000). *S/Z*, México, Editorial Siglo XXI. Traducción: Nicolás Rosa.
 - (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Julieta Sucre.
 - BARTHES, ROLAND y otros (1972). *La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Traducción: Silvia Delpy.
 - BASSA, JOAN y FREIXAS, RAMÓN (1993). *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona: Editorial Paidós.
 - BAZIN, ANDRÉ (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Editorial Rialp.

- BECHELLONI, GERARDO (1990). “¿Televisión –Espectáculo o Espectáculo– Televisión?”, en VV.AA., *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, WALTER (1980). *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*. Madrid: Taurus.
- BENVENISTE, ÉMILE (1977). *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI. Traducción: Juan Almela.
- BERGSON, HENRI (1942). *La risa*. Buenos Aires: Editorial TOR. Traducción: P. Girosi.
- BETTETINI, GIANFRANCO y FUMAGALLI, ARMANDO (2001). *Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación*. Buenos Aires: La Crujía. Traducción: Ana Zagari y Valeria Durante.
- BLOOM, HAROLD (1996). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Damián Alou.
- BOOTH, WAYNE (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch. Traducción: Santiago Gubert García-Nogués.
- BORDWELL, DAVID (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Pilar Vázquez Mota.
- BORGES, JORGE LUIS (1989). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BOWIE, ANDREW (2002). “Hermenéutica”. En PAYNE, MICHAEL (comp.) (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Traducción: Patricia Willson.
- BRESCHAND, JEAN (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Carles Roche.

- BROOKS, PETER (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. London: Paperback.
- BRUNER, JEROME (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Javier Roberti.
- (2004). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa. Traducción: Beatriz López.
- BURCH, NOËL (1991). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial Cátedra. Traducción: Francisco Llinás.
- (1986). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BURKE, PETER (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. Traducción: Teófilo de Lozoya.
- CANO, PEDRO (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CAPPARELLI, SÉRGIO y DOS SANTOS, SUZY (2002). “La televisión en Brasil”. En Orozco, Guillermo (comp.) (2002): *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- CARLÓN, MARIO (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivo, discursos y sujetos*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.
- (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- (2009). “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”. En Carlón, Mario y Scolari, Carlos (editores) (2009): *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.

- CARRETERO, MARIO (1998). *Introducción a la psicología cognitiva*. Buenos Aires: Editorial Aique.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE (2000). *El círculo de los mentirosos. Cuentos filosóficos del mundo entero*. Barcelona: Editorial Lumen. Traducción: Néstor Busquets.
- CASSETTI, FRANCESCO (1988). *El pacto comunicativo en la neotelevisión*. Valencia: Documentos de Trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo N.º5.
(1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
(1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Carlos Losilla.
- CASSETTI, FRANCESCO y DI CHIO, FEDERICO (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós. Traducción: Charo Lacalle Zalduendo.
- CASSANY, DANIEL (1991). *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Barcelona: Editorial Paidós.
- CEBRIÁN HERREROS, MARIANO (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión. Una perspectiva semiótica*. Madrid: Pirámide.
(2004). *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. Barcelona: Gedisa.
- CHARAUDEAU, PATRICK (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa. Traducción: Margarita Mizraji.
(2007). *Discurso das mídias*. São Paulo: Editora Contexto. Traducción propia a partir de la traducción del francés al portugués de Angela M. S. Corrêa.
- CHARAUDEAU, PATRICK y MAINGUENEAU, DOMINIQUE (dirección) (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu. Traducción: Irene Ago.

- CHION, MICHEL (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Antonio López Ruíz.
- CIAPOUSCIO, GUIOMAR (1994). *Tipos textuales*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- CLARKE, GARY (1982). *Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures*. Birmingham: Department of Cultural Studies, University of Birmingham.
- CONTRERAS, J.M. y PALACIO, M. (2001). *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.
- CONTURSI, MARÍA y FERRO, FABIOLA (2000). *La narración. Usos y teorías*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- DE CERTEAU, MICHEL (1993). *La escritura de la historia*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, GILLES (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Irene Agoff.
- DE SAUSSURE, FERDINAND (1981). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada. Traducción: Amado Alonso.
- DERRIDA, JACQUES (1987). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Traducción: P. Peñalver
- DI GUGLIELMO, HUGO (2002). *Vivir del aire. La programación televisiva vista por dentro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- DI TELLA, ANDRÉS (2002). *La televisión y yo*.
- DI TULLIO, ÁNGELA (1997). *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*. Buenos Aires: Edicial.

- DOLEŽEL, LUBOMIR. (1997) “Mimesis y mundos posibles”, en VVAA, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arcos.
- DUCROT, OSWALD (1994). *Topoi y formas tópicas. La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- DUCROT, OSWALD y TODOROV, TZVETAN (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI. Traducción: Enrique Pezzoni.
- EAGLETON, TERRY (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. Traducción: José Esteban Calderón.
- (2004). *The English Novel, an Introduction*. London: Blackwell Publishers.
- ECO, UMBERTO (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen y Ediciones de la Flor. Traducción: Ricardo Pochtar.
- (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen y Ediciones de la Flor. Traducción: Ricardo Pochtar.
- (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini. Traducción: Roser Berdagué.
- (1995). *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen. Traducción: Teófilo de Lozoya.
- (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. Traducción: Ricardo Pochtar.
- ENGELS, FREDERICH y MARX, KARL (1977). *La ideología alemana*. México: Ediciones de Cultura Popular. Traducción: Wenceslao Roces.
- ENTEL, ALICIA (compiladora) (2005). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: EUDEBA.

- ESCUDERO, LUCRECIA (1996). *Malvinas, el gran relato*. Barcelona: Gedisa.
- FABBRI, PAOLO (1973). "Le comunicación di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociología". *Versus* n. 5.
- FABBRO, GABRIELA (2006). *Mirtha Legrand: del cine a la televisión. la perdurabilidad de un clásico*. Buenos Aires: Universidad Austral.
- FAIRCLOUGH, NORMAN (2003). *Analysing Discourse. Textual Análisis for social research*. London: Routledge.
- FARRÉ, MARCELA (2004). *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual*. Buenos Aires: La Crujía.
- FERNÁNDEZ, JOSEFINA (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- FERRATER MORA, JOSÉ (1999). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
- FISKE, JOHN y HARTLEY, JOHN (1978). *Reading Television*. London: Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL (2004). *Historia de la locura en la época clásica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- FORD, ANÍBAL (2002). *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- FUENZALIDA, VALERIO (2002). *Televisión abierta y audiencia en América Latina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- FUENZALIDA, VALERIO (2006). *Expectativas educativas de las audiencias televisivas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- GADAMER, HANS-GEORGE (1975). *Truth and Method*. New York: The Seabury Press.
- GÁNDARA, SANTIAGO, MANGONE, CARLOS, y Warley, Jorge (1997). *Vidas imaginarias. Los jóvenes en la tele*. Buenos Aires: Biblos.
- GARCÍA, NOEMÍ Y PANESSI, JORGE. “INTRODUCCIÓN”. EN CAMBACERES, EUGENIO (1980). *EN LA SANGRE*. BUENOS AIRES: COLIHUE / HACHETTE.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1995). *CONSUMIDORES Y CIUDADANOS*. MÉXICO, D.F.: GRIJALBO.
- GARCÍA COSTA, VÍCTOR (1971). *EL PERIODISMO POLÍTICO*. BUENOS AIRES: CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA.
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA (coordinadora) (2006). *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- GAUDREAULT, ANDRÉ y JOST, FRANÇOIS (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Núria Pujol.
- GENETTE, GERARD (1969). *Figures II*. Paris: Édition du Seuil.
(1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Traducción: Carlos Manzano.
(1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Traducción: Celia Fernández Prieto.
(1989). *Del sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos. Traducción: Esther Diamante.
(1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia.

(2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Traducción: Luciano Padilla López.

- GIDDENS, ANTHONY (1991). *Modernity and Self Identity*. Cambridge: Polity Press.
- GINZBURG, CARLO (2008). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península. Traducción: Francisco Martín.
- GOFFMAN, ERVING (1994). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción: Hildegarde Torres Perrén y Flora Setaro.
- GOMBRICH, ERNST (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GOODMAN, NELSON (1990). *Maneras de hacer el mundo*. Madrid: Visor.
- GOODY, JACK (1999). *Representaciones y contradicciones: la ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Barcelona: Paidós.
- GORDILLO, INMACULADA (1999). *Narrativa y televisión*. Sevilla: Colección Universitaria Ciencias de la Información, Editorial Mad.
- GRAMSCI, ANTONIO (1998). *Cartas desde la cárcel*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. Traducción: Gabriela Moner.
- GREAVES, THOMAS. "Etnicidad". En Payne, Michael (comp.) (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Traducción: Patricia Wilson.
- GREGORY, MICHAEL (1999). *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.

- GREIMAS, ALGIRDAS-JULIEN (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos. Traducción: Alfredo de la Fuente.
- GRICE, PAUL (1975). "Logic and Conversation", en Peter Cole and Jerry Morgan, *Syntax and Semantics III: Speech Acts*. New York: Academic Press.
- GRIGNON, CLAUDE y PASSERON, JEAN CLAUDE (1992). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Madrid: Ediciones de la Piqueta. Traducción: Fernando Alvarez-Uria y Julia Varela.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2005). *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- GRIMSON, ALEJANDRO y VARELA, MIRTA (1999). *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- GUBERN, ROMÁN (1986). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Ediciones Lumen.
- (1997). "Fabulación audiovisual y mitogenia". En Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (compiladores). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- HALL, EDWARD (1990). *The Hidden Dimension*. New Cork: Anchor Books.
- HALL, STUART (1980). *Culture, Media and Language*. London: Hutchinson.
- HALLIDAY, M.A.K. y HASAN, H. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman
- HALLIDAY, M.A.K. y J. MARTIN (1993). *Writing Science: Literacy and Discursive Power*. London: Falmer Press.

- HALLORAN, JAMES (1974). *Los efectos de la televisión*. Madrid: editora Nacional. Traducción: Ignacio Vasallo.
- HAMON, PHILIPPE. "Un discourse constraint". En *Poétique*, 16, París, 1973.
- HARSHAW, BENJAMÍN (1984). "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", en *Poetics Today*, 5.
- HARTLEY, JOHN (1999). *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós. Traducción: Juan Trejo Álvarez.
- HARTLEY, JOHN, O'SULLIVAN, TIM, SAUNDERS, DANNY, MONTGOMERY, MARTIN y FISKE, JOHN (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción: Alcira Bixio
- HEINEMANN, W. y VIEHWEGER (1991). *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- HJELMSLEV, LOUIS (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. Traducción: José Luis Díaz del Liano.
- HOBSBAWM, ERIC (2005). *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica. Traducción: Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells.
- HOBSBAWM, ERIC y RANGER, TERENCE (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. Traducción: Jordi Beltrán.
- HUERTAS BAILÉN, AMPARO (2002). *La audiencia investigada*. Barcelona: Gedisa.
- ISENBERG, H. (1987). "Cuestiones fundamentales de tipología textual". En Bernárdez, E. (ed.): *Lingüística del texto*. Madrid: Arcos.
- ISER, WOLFGANG (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos Libros.
- IONESCO, EUGÈNE (1975). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

- JACKSON, ROSEMARY (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo Editora. Traducción: Cecilia Absatz.
- JAKOBSON, ROMAN (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral. Traducción: Joseph Pujol y Jem Cabanes.
- JAMESON, FREDERIC (1980) *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel. Traducción: Carlos Manzano.
(1992). *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós. Traducción: Pardo Torio.
- JOHNSON, MICHAEL (1975). *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Buenos Aires: Ediciones Troquel. Traducción: Elizabeth Azcona Cranwell.
- JONES, DANIEL (1990). “El despegue frustrado de la televisión argentina”. En Voces y culturas N.º 1, enero-julio, 1990.
- KAPUŚCÍŃSKI, RYSZARD (2009). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Xavier González Rovira.
(2009). *Ébano*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Agata Orzeszek y Roberto Mansberger Amorós.
- KAUFMAN, GUILLERMO (2004). “Narrativa popular en el Informe Televisivo de Investigación Periodística de Denuncia (ITIPD) – Categorías para el abordaje y análisis de casos”, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, provincia de Buenos Aires.

(2008) “Narración y espectáculo en el noticiero argentino”, Estructuras Narrativas Audiovisuales, carrera de Diseño de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, ciudad de Buenos Aires.

- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial. Traducción: Gladis Anfora y Emma Gregores.
- KLEIN, IRENE (2007). *La narración*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- KRAKOWIAK, FERNANDO. “Televisión digital: la pantalla caliente”, *Diario Página 12*. Argentina. Suplemento *Cash*, 5 de octubre de 2008.
- KRIGER, MIRIAM (2008 a.). “Historia, Identidad y Proyecto en la Argentina pos t-2001: Las representaciones de los jóvenes sobre la política y la ciudadanía”. Revista “Clío & Asociados. La Historia Enseñada”, ISSN 0328-820 x UNL Ediciones, Número XII, Santa Fe.
- (2008 b.). “La argentinidad como epifanía: las representaciones de jóvenes argentinos sobre la historia reciente, del Golpe al cacerolazo”.
- KRIPKE, SAUL. “Esbozo de una teoría de la verdad”. Traducción: M. M. Valdés. En Nicolás, Juan y Frápoli, María (comp.) (1997). *Teorías de la verdad*. Madrid: Tecnos.
- KRISTEVA, JULIA (1981). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamento.
- LANDHI, OSCAR (1992). *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente: qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- LEÓN FELIPE (1981). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÉVY-STRAUSS, CLAUDE (1977). *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA. Traducción: Eliseo Verón.

- LONGO, FERNANDA (2004). “Gran Hermano: el juego de *sé tú mismo*” [en línea]. En Diario *Clarín*. <<http://www.juliangallo.com.ar>> [Consulta: 24 de diciembre de 2009].
- LOTMAN, JURIJ y ESCUELA DE TARTU (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. Traducción: Nieves Méndez.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1966). *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MACHADO, ARLINDO (2003). *A televisão levada a sério*. San Pablo: Senac.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Editorial Hachette. Traducción: Lucila Castro.

(2008). *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción: Paula Mahler.
- MANGUEL, ALBERTO (1999). *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Editorial Norma. Traducción: José Luis López Muñoz.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. “Memoria narrativa e industria cultural”. En *Comunicación y cultura*, 10, agosto de 1983, pág. 59-73.

(2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.

(2005). “Televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención”. En Rincón, Omar (compilador). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La crujía.
- MARTINCHUK, ERNESTO y MIENTA, DIEGO (2002). *Televisión para periodistas. Un enfoque práctico*. Buenos Aires: La crujía.

- MARTINET, ANDRÉ (1978). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Editorial Gredos. Traducción: Julio Calonge.
- MAZZIOTTI, NORA (comp.) (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- (2002). “La televisión en Argentina”. En Orozco, Guillermo (2002) (coordinador): *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- MC COMBS, MAXWELL (2006). *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Óscar Fontrodona.
- MC LUHAN, MARSHALL (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós. Traducción: Patrick Ducher.
- MC QUAIL, DENIS (1983). *Introducción A la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós. Traducción Patrick Ducher.
- MENDOZA PADILLA, MIGUEL y COFRE, PAULA. “Esa otra realidad. Una aproximación al periodismo de investigación en la Argentina”. En: *Tramas de la comunicación y la cultura*, N.º 65, 2008, pág. 22-30.
- METZ, CHRISTIAN (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine I (1964 – 1968) y II (1968 - 1972)*. Barcelona, Paidós. Traducción: Carlos Roche.
- MOGLIA, MERCEDES (2008). “Antonio Gasalla: un análisis de la transgresión en la televisión”. En: Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (compiladores) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- MONSIVÁIS, CARLOS (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- MONTERDE, JOSÉ (1994). “Bases estéticas para la definición del neorrealismo”. En: Minguet, Joan y Pérez Perucha, Julio (eds.) (1994). *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Asociación Española de Historiadores del Cine.
“El melodrama cinematográfico”, en Revista “Dirigido” N.º 223, abril de 1994.
- MORIN, EDGAR (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Traducción: Alberto Siria.
- MORLEY, DAVID (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción: Alcira Bixio.
(1998). “Populismo, revisionismo y los “nuevos” estudios de audiencias”, en Curran, J.; Morley, D. y Walkerdine, V. (comps.). *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MUMBY, DENNOS (comp.) (1997). *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción: Marta Eguía.
- MUNICIPIO DE LA MATANZA. <<http://www.lamatanza.gov.ar>> [Consulta: 29 de agosto de 2009].
- NICHOLS, BILL (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducción: Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- NIELSEN, JORGE (2004). *La magia de la televisión argentina. 1951-1960*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
(2005). *La magia de la televisión argentina. 1961-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

(2006). *La magia de la televisión argentina. 1971-1980*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

(2007). *La magia de la televisión argentina. 1981-1985*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

(2008). *La magia de la televisión argentina. 1986-1990*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

(2009). *La magia de la televisión argentina. 1991-1995*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

- OBIOLS, GUILLERMO y DI SEGNI, SILVIA (2006). *Adolescencia, postmodernidad y escuela. La crisis en la enseñanza media*. Buenos Aires: Noveduc.
- ONG, WALTER (1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Angélica Scherp.
- OROZCO, GUILLERMO (1996). *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. México: Ediciones de la Torre. Universidad Iberoamericana.
- (2000). *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma.
- ORZA, GUSTAVO (2002). *Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*. Buenos Aires: La Crujía.
- PANOFSKY, EDWIN (1982). *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Editorial Alianza.
- PARODI, GIOVANNI (2005). *Comprensión de textos escritos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- PARSONS, TERENCE (1980). *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press.
- PASTORIZA, FRANCISCO (1997). *Perversiones televisivas. Una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*. Madrid: IORTV.

- PAVEL, THOMAS (1991). *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila Latinoamérica. Traducción: Julieta Bombona.
- PAVIS, PATRICE (1989). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PAYNE, MICHAEL (comp.) (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Traducción: Patricia Willson.
- PEIRCE, CHARLES (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica. Traducción: José Vericat.
- PELLETTIERI, OSVALDO (director) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- PERELMAN, CH. y OBRECHTS-TYTECA, L. (1983). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Editorial Paidós.
- PIGLIA, RICARDO (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
(1982). *Nombre falso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PLATÓN (1993). *La República*. México: Universidad Nacional de México. Traducción: J. M. Pavón y M. Fernández Galiano.
- PRIETO CASTILLO, DANIEL (1986). *La fiesta del lenguaje*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- PRINCE, GERALD (1987). *A Dictionary of Narratology*. London: University of Nebraska Press.
- PROPP, VLADIMIR (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos. Traducción: Lourdes Ortiz.

- QUINTANA, ÁNGEL (2002). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado.
- RABELLO DE CASTRO, LUCIA (1998). *A Infância e a Adolescência na Cultura do Consumo*. Rio de Janeiro: NAU.
- RAITER, ALEJANDRO (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Bogotá: Santillana Ediciones Generales.
- REST, JAIME (1982). *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RICHERI, GIUSEPPE y LASAGNI, MARÍA CRISTINA (2006). *Televisión y calidad. El debate internacional*. Buenos Aires: Ediciones La cruzjía.
- RICOEUR, PAUL (1995). *Tiempo y narración I, II y III*. México: Siglo XXI. Traducción: Agustín Neira Calvo.
(2001) *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Pablo Corona.
- RINCÓN, OMAR (2005): “Introducción. La televisión: lo más importante de lo menos importante” y “Conclusiones. Televisión pública: para saber quiénes somos, cómo hemos venido siendo y qué queremos ser”. En Rincón, Omar (comp.) (2005). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Buenos Aires: La Cruzjía.
- ROMANO, EDUARDO (1997): “Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial “20 años de cultura argentina”, N° 517-519, Madrid.

- ROGUILLO CRUZ, ROSSANA (2000). *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- RUSSO, EDUARDO (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: El Amante Cine y Editorial Paidós.
- SAER, JUAN JOSÉ (1998). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE (1995). *La cultura de la fragmentación*. Valencia: Filmoteca de la generalitat valenciana.
- SARLO, BEATRIZ (2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (1971). *Facundo*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz
- SARTRE, JEAN PAUL (2005). *Reflexiones sobre la cuestión judía*. Madrid: Seix Barral. Traducción: Juana Salabert.
- SAUNDERS, DANNY, “Étnico”. En AAVV (1977). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción: Alcira Bixio.
- SAUTU, RUTH (2003). *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1990). *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra.
- SCHMIDT, SIEGFRIED (1978). *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra.
- SEARLE, JOHN (1978). “El estatuto lógico del discurso de ficción”, en Prada Orpeza, R. (comp.) (1978). *Lingüística y literatura*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- SEGATO, RITA (1998). “Alteridades históricas/Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Série Antropología N.º 234*. Brasilia: Universidade de

Brasília.

- SEGRE, CESARE (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica. Traducción: María Pardo de Santayana.
- SEMINARIO “TELENOCHE INVESTIGA” (2001). Dictado en Instituto Privado Escuela TEA Imagen. Soporte audiovisual.
- SERMINARIO “LA LIGA” (2006). Dictado en Instituto Privado Escuela TEA Imagen. Soporte audiovisual.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1994). *Hamlet*. Madrid: Cátedra. Traducción: Manuel Ángel Conejero y Jenaro Tallens.
- SILVA, MALVINA y SPATARO, CAROLINA (2008). “Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”. En Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- SILVERSTONE, ROGER (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu. Traducción: Alcira Bixio.
- SIRACUSA, CRISTINA (2005). “Rupturas y continuidades: Reflexiones acerca de la Publicidad No Tradicional televisiva” [en línea]. III Congreso Panamericano de Comunicación, Argentina. <<http://www.toposytropos.com.ar/N6/tesis/siragusa.htm>> [Consulta: 22 de diciembre de 2009].
- SIRVÉN, PABLO. “Avances, retrocesos y transfiguraciones de la TV argentina”. En: *Todo es historia*, N.º 411, 2001, pág. 52-53.

“Los productores manejan la TV desde fuera de los canales”. En diario *La Nación*, 13 de diciembre de 2008.

- SOTO, MARITA (compiladora) (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- STAM, ROBERT *et al.* (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós. Traducción: José Pavía Cogollos.
- STEIMBERG, OSCAR (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- SVAMPA, MARIESTELLA (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- TELEVISIÓN.COM.AR (2009). *Anuario de la televisión argentina*. Buenos Aires: Televisión.com.ar
- Televisión.com.ar. <http://www.television.com.ar>
- TODOROV, TVETAN (1973). *Gramática del Decameron*. Madrid: Taller de ediciones JB. Traducción: María Dolores Echeverría.
- (1980). “Las categorías del relato literario”. En VVAA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Traducción: Elvio Gandolfo.
- TORRE, ALFREDO. “Armar el rompecabezas. Un abordaje científico y sistémico al periodismo de investigación”. En: *Tramas de la comunicación y la cultura*, N.º 65, 2008, pág. 22-26.

- TRUFFAUT, FRANÇOIS (1997). *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza Editorial. Traducción: Ramón G. Redondo.
- ULANOVSKY, CARLOS; ITKIN, SILVIA Y SIRVÉN, PABLO (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- ULANOVSKY, CARLOS y SIRVÉN PABLO (2009). *¡Qué desastre la TV! (Pero cómo me gusta...)*. *Argentina desde la pantalla 1999-2009*. Buenos Aires: Emecé.
- URRESTI, MARCELO (2000). “Cambios de escenarios sociales, experiencia juvenil urbana y escuela”. En Tenti Fanfani, Emilio (comp.). *Una escuela para los adolescentes*. Buenos Aires: UNICEF / Losada
- VALLINA, CARLOS (2006): “La mirada Polosecki”. En Vallina, Carlos y Peña, fernando Martín (editores) (2006): *La mirada Polosecki: periodismo audiovisual de investigación*. Buenos Aires: Ediciones de Periodismo y Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- VAN DIJK, TEUN (1980). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona. Editorial Paidós. Traducción: Sibila Hunzinger.
(2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa. Traducción: Montse Basté.
- VANDENDORPE, CHRISTIAN (2003). *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Víctor Goldstein.
- VARELA, MIRTA (2001). “De la TV criolla al ritual televisivo global. Radiografía de la televisión argentina”. *Revista Todo es historia*. N° 411. Buenos Aires.
(2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna. 1951–1969*. Buenos Aires: Edhasa.

- VELOSO, CAETANO: "Vaca profana". En Costa, Gal (1984): *Profana*.
- VERÓN, ELISEO (1978): "Semiosis de lo ideológico y del poder", Espacios, 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
(1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
(1991). "Zapping, zipping, flipping, grazing". Buenos Aires: diario *Clarín*.
(1997). "La mediatización". *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. Buenos Aires. Oficina de Publicaciones de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
(2001). "A propósito de *Expedición Robinson*. Ni realidad ni ficción". [En línea]. <http://www.clarin.com>. [Consulta: 24 de diciembre de 2009].
(2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Norma. Traducción: María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro.
(2009). "El fin de la historia de un mueble". En Carlón, Mario y Scolari, Carlos (editores) (2009): *el fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.
- VICH, VÍCTOR y ZABALA, VIRGINIA (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- VILLANUEVA, DARÍO (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España, Espasa Calpe.
- VOLOSHINOV, VALENTIN (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Sión. Traducción: Rosa María Russovich.
(2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Godoy. Traducción: Tatiana Bubnova).
- WALSH, RODOLFO (1996). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.
- WERLICH, E. (1975). *Typologie del Texte*. München: Fink.

- WIGHT, HAYDN (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- WIEVIORKA, MICHEL (2008). *El racismo: una introducción*. Barcelona: Gedisa. Traducción: Antonia García Castro.
- WILLIAMS, RAYMOND (1975). *Television, Technology and Cultural Form*. Nueva York: Schocken Books.
(1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. Traducción: Pablo Di Masso.
(2001). *Cultura y sociedad. 1780-1950. de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva visión.
(2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Traducción: Alcira Bixio.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1975). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- WOLF, MAURO (2004). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Buenos Aires: Paidós. Traducción: Carmen Artal.
- WOLF, TOM (1976). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- WOLTON, DOMINIQUE (1992). *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa. Traducción: Alcira Bixio.
- WRIGHT, CHARLES (1978). *Comunicación de masas*. Buenos Aires: Paidós. Traducción: R. Ferrario y R. Malfé.
- ZECCHETTO, VICTORINO (2003). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía.
- ZUBIETA, ANA MARÍA (2000) (compiladora). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.